
Brigitte Prutti

Poesie und Trauma der Grenze

Literarische Grenzfiktionen bei Ingeborg Bachmann und Terézia Mora¹

»Das Wesen Österreichs ist nicht Zentrum, sondern Peripherie.«
Joseph Roth: *Die Kapuzinergruft*

Meine Überlegungen in diesem Essay gelten zwei sehr unterschiedlichen Grenzfiktionen in der Prosa von Ingeborg Bachmann und Terézia Mora, die in der Kontrastformel meines Titels als Poesie und Trauma der Grenze umschrieben sind. Damit bezeichne ich die Tendenz dieser topographisch angelegten Geschichten, eine prekäre Marginalität im Hinblick auf eine imaginäre Herkunft zu transzendieren oder als allegorisches Verfallsszenario zu chiffrieren. Es handelt sich um Ingeborg Bachmanns Erzählung *Drei Wege zum See*, die letzte und längste von fünf Geschichten des 1972 erschienenen *Simultan*-Bandes und auch die letzte Publikation zu Bachmanns Lebzeiten, sowie um Terézia Moras ersten Erzählband *Seltsame Materie*, dessen zehn Geschichten allesamt im ungarisch-österreichischen Grenzgebiet in unmittelbarer Nähe des Eisernen Vorhangs angesiedelt sind.² Für eine dieser Erzählungen mit dem Titel *Der Fall Ophelia* wurde die 1971 in Ungarn geborene und seit dem Ende des Kalten Krieges in Berlin lebende Schriftstellerin auch mit dem Ingeborg-Bachmann-Preis des Jahres 1999 ausgezeichnet.³ Der zeitkritische Gestus von Bachmanns Erzählung ist geprägt von einer modernen Entfremdungserfahrung und der Sehnsucht nach einem imaginären Ursprung; der anti-heimatliche Blick Terézia Moras auf das Terrain der eigenen Herkunft resultiert aus der alptraumhaften Erfahrung der Welt als Gefängnis, wie sie sie in einer Europa-Kolumne zum EU-Beitritt mittelosteuropäischer Länder im Mai 2004 skizziert hat: »Ich durfte zur ersten Generation gehören, die ihr Erwachsenenalter in einer neuen Welt begann. Vom Atomkrieg habe ich seither nicht mehr geträumt. Von Grenzschikanen bis heute. I. . . I Wie lange wird es noch dauern, bis ich mein Gruseln beim Überschreiten dieser dann »ehemaligen« Linien verloren haben werde? Jemals?«⁴ Im Anschluß an einige heuristische Vorbemerkungen zum Begriff der Grenze werde ich die problematischen Züge der grenzüberschreitenden Perspektive bei Bachmann erörtern und mit dem narrativen Entwurf einer desolaten Grenzregion bei Terézia Mora kontrastieren. Alle Erzählungen von *Simultan* behandeln weibliches Grenzgängertum und symbolische Katastrophen in unterschiedlichen Formen;⁵

ich konzentriere mich hier auf eine der beiden Rahmenerzählungen des Bandes, weil sie aufgrund ihres expliziten Österreichbezugs und ihrer topographischen Ausrichtung für die Diskussion der Grenze als Schwelle und Schranke besonders interessant erscheint.

Grenzen sind der logische Ort, »an dem das eine endet und das andere beginnt«;⁶ sie schließen gleichermaßen ein wie aus, sie trennen und verbinden. Der Begriff umfaßt Limitationen aller Art: kognitiv, sozial, territorial, funktional, zeitlich usw. Grenzen ziehen heißt identitätsstiftende Differenzierungen vorzunehmen, wodurch »Fremdes und Eigenes, Innen und Außen, Gegenwart und Abwesenheit«⁷ auseinandertreten. Das aus dem Slawischen übernommene Lehnwort »Grenze« entstammt der räumlichen Sphäre und bezeichnet ursprünglich »die gedachte Linie l. . l zur Scheidung von Gebieten der Erdoberfläche«⁸, die in der Regel auf die Materie übertragen und mit politischer Bedeutung aufgeladen wird. Territoriale Grenzen im Sinne der politischen Geographie markieren also die Konturen spezifischer Herrschaftsräume; sie designieren sowohl einen besonderen Ort als auch eine Linie, die nicht so ohne weiteres überschritten werden kann.⁹ Literatur- und Kulturtheoretiker interessieren sich verstärkt für Fragen des Grenzgängertums in unterschiedlichen Formen und für die Rolle räumlicher Koordinaten in der Konstitution von Identität und Alterität sowie im Rahmen diverser kultureller Austauschprozesse.¹⁰ Geographische Randgebiete und andere Kontaktzonen, in denen komplexe psychosoziale und politische Differenzierungs-, Austausch- und Abschließungsprozesse stattfinden, sind in diesem Kontext aus naheliegenden Gründen von besonderem Interesse. Ich verwende den Begriff der Grenzfiktionen hier in heuristischer Manier zur Bezeichnung von literarischen Texten, die in ihrer fiktiven Diegese Grenzphänomene thematisieren und deren ästhetische Strategien ebenfalls von Liminalität geprägt sind, worunter im Einzelfall recht unterschiedliche Dinge zu verstehen sind – etwa eine bestimmte Form der narrativen Fokalisierung oder eine ausgeprägte Dialogizität, generische Hybridität usw. Als kulturelle Mehrsprachigkeit und Pluralität der aktuellen Referenzsysteme kann sich Liminalität auch auf die Autorenposition selbst erstrecken wie im Falle dessen, was gemeinhin als Minoritäten- und Migranteliteratur oder auch als interkulturelle Literatur und als *border writing* bezeichnet wird.¹¹

I.

»Auf dem Höhenweg 1 kam sie wieder zur Zillhöhe mit den Bänken, und sie setzte sich einen Moment, schaute kurz auf den See hinunter, aber dann hinüber zu den Karawanken und weit darüber hinaus, nach Krain, Slawonien, Kroatien, Bosnien, sie suchte wieder eine

nicht mehr existierende Welt, da ihr von Trotta nichts geblieben war,
nur der Name und einige Sätze, seine Gedanken und ein Tonfall.«
Ingeborg Bachman: *Drei Wege zum See*

Ingeborg Bachmann hat ihr geistiges Profil und ihre literarische Produktion wiederholt auf ihren eigenen Herkunftsraum im sogenannten Dreiländereck an der Grenze von Österreich, Slowenien und Italien bezogen und gegen das postfaschistisch-provinzielle Österreich der Zweiten Republik den literarisch vermittelten übernationalen Traditionszusammenhang des Hauses Österreich beschworen;¹² in ihrem literarischen Œuvre verdichtet sich dies auch zur Poesie der Ränder in der Chiffre Galizien. *Drei Wege zum See* enthält ihre dezidierteste Auseinandersetzung mit dieser geographischen und kulturellen Randposition und mit dem sogenannten Habsburgischen Mythos. Der Begriff geht auf die bekannte literarhistorische Studie des Triestiner Germanisten Claudio Magris aus den sechziger Jahren zurück. Magris bezeichnet damit den Umwertungs- und Idealisierungsprozeß der habsburgischen Realität, der seiner These zufolge mit der Gründung des österreichischen Kaisertums im Zuge der Napoleonischen Kriege einsetzt und die mangelnde Vitalität und Innovationsfähigkeit dieses politischen Gebildes zu kaschieren sucht. Aus Schwächen werden Tugenden, aus gesellschaftlicher Immobilität ewige Werte, aus Mediokrität menschliche Würde usw. In dem engeren und geläufigeren Sinn, wie er hier ebenfalls gebraucht wird, beschreibt der Begriff die nachträgliche Transformation des Habsburgerreiches in ein märchenhaftes Kakanien, die auf die entsprechenden Mythisierungstendenzen des 19. Jahrhunderts rekurrieren kann.¹³ Die zentralen Themen dieser rückwärts gewandten Utopie – nämlich das übernationale Ideal einer paternalistisch gedachten Völkerfamilie, das in der Figur des treuen Dieners gestaltete bürokratische Ideal als Verkörperung gesellschaftlicher Ordnung und Harmonie, sowie die Idealisierung eines walzseligen und apolitischen Hedonismus – sind alle bereits im Umlauf, als österreichische Autoren wie Joseph Roth und Stefan Zweig in den Jahren nach 1918 daran gehen, die untergegangene Monarchie in ein ideales Vaterland zu verwandeln. Magris unterstreicht den Kompensations- und Fluchtcharakter des von ihm beschriebenen Ideenkomplexes: Ist die Mythisierung der historischen Realität im 19. Jahrhundert symptomatisch für die politische Fragwürdigkeit des habsburgischen Imperiums, so stehen die entsprechenden literarischen Entwürfe der Ersten Republik im Zeichen des Heimwehs nach einer vermeintlich stabileren und humaneren Lebenswelt, die sich in erster Linie der mythopoetischen Imagination ihrer Verfasser verdankt.¹⁴ Während die kulturwissenschaftliche Forschung zur Habsburgermonarchie neuerdings im Rahmen postmoderner und postkolonialer Ansätze verläuft,¹⁵ ist der von Magris geprägte Begriff weiterhin in Verwendung als geläufige Formel für den nostalgischen Umgang des republikanischen Österreich mit seiner imperialen Vergangenheit und

für bestimmte Varianten des Mitteleuropa-Gedankens.¹⁶ Bachmanns Erzählung knüpft unter affirmativen Vorzeichen an die mythopoetische Imagination der literarischen Moderne an, wobei es ihr allerdings weniger um die Verklärung des Gestern als um die Kritik des Heute geht.

Drei Wege zum See unterstützt den Befund von Manfred Jurgensen, wonach Bachmanns »Prosa [...] eine anhaltende Auseinandersetzung mit dem geistigen und kulturellen Erbe Österreichs«¹⁷ darstellt. Die Erzählung handelt von der *midlife crisis* einer international erfolgreichen Fotojournalistin auf Besuch im heimatlichen Kärnten. Das provinzielle Kärnten steht hier metonymisch für das Österreich der Zweiten Republik, dessen Landschaft durch den systematischen Ausverkauf im Namen des Fremdenverkehrs zerstört wird. Ein kurzes Vorwort verweist auf die Fehlinformation einer aktuellen Wanderkarte des lokalen Fremdenverkehrsamtes als persönliche Anregung für die Erzählung: »Der Ursprung dieser Geschichte liegt im Topographischen, da der Autor dieser Wanderkarte Glauben schenkte.« (S. 361) Die drei Wege, auf denen Bachmanns Protagonistin zum Wörthersee zu gelangen sucht, erweisen sich aufgrund von Autobahnarbeiten allesamt als Holzwege; sie funktionieren darüber hinaus auch als topographische Zeichen alternativer Lebenswege und der gescheiterten Männerbeziehungen der Figur.¹⁸ Die Rückkehr nach Hause bekräftigt die Unbehaustheit der weiblichen Existenz, und am offenen Ende der Erzählung tritt Elisabeth Matrei mit der Übernahme eines lebensgefährlichen Auftrags die Flucht nach vorne an. Im Zuge ihrer vergeblichen Wanderungen zieht sie hier die Bilanz ihres Lebens im inneren Dialog mit Franz Joseph Trotta, dem toten Geliebten. Und das ist bekanntlich niemand anderer als eine fiktive Gestalt aus der Nebenlinie des legendären Trotta-Geschlechts in Joseph Roths Roman *Die Kapuzinergruft*.¹⁹ Dem Leiden an der Bedeutungslosigkeit des zeitgenössischen Österreich mit seiner faschistischen Vergangenheit und den modernen Zivilisationsübeln tritt Bachmann in dieser Erzählung entgegen, indem sie sich und ihre Figuren über den intertextuellen Bezug zur literarischen Moderne in die »andere« Tradition des imaginären habsburgischen »Geisterreiches« (S. 367) Joseph Rothscher Prägung einschreibt.²⁰ Neben der Weiterführung einer fiktiven Gestalt wie des besagten Trotta geschieht das auch über spezifische Parallelen in den Figuren und Situationen, über Namensschiffren und andere Anspielungen auf die fiktive Welt von Joseph Roth.²¹ Von einer Entmythologisierung des Habsburgischen Mythos, wie nach wie vor behauptet wird,²² kann aber trotz der Komplexität dieses intertextuellen Verweissystems keine Rede sein, ganz im Gegenteil: Bachmann artikuliert hier den *Empire Blues* der Nachgeborenen in der glanzlosen Zweiten Republik. Das gilt für die Untergangsobsession der einzelnen Figuren wie für den gesamten kakanischen Anspielungshorizont, den sie in dieser Erzählung aufruft. Und sie steht damit auch keineswegs allein. Selbst Thomas Bernhard in seinem letzten Roman vollzieht die »Auslöschung« einer faschismusgeschädigten Vergangenheit noch als Erbe eines aristokratischen Familienromans.

Die zentrale Parallele zwischen Franz Joseph Trotta und Elisabeth Matrei ist das Entfremdungssyndrom infolge ihrer Heimatlosigkeit, das sich für letztere in der komplizierten Beziehung zu dieser »exterritorialen« (S. 458) Gestalt noch weiter verschärft, als latentes Verlustgefühl allerdings immer schon vorhanden ist: »Aber was sie [die Matrei] zu Fremden machte überall, war ihre Empfindlichkeit, weil sie von der Peripherie kamen und daher ihr Geist, ihr Fühlen und Handeln hoffnungslos diesem Geisterreich von einer riesigen Ausdehnung gehörten, und es gab nur die richtigen Pässe für sie nicht mehr, weil dieses Land keine Pässe ausstellte.« (S. 366 f.) Im Rothschen Œuvre designiert der Begriff der Peripherie ein vitales, übernationales Österreichtum, das der unheiligen Trias von alpiner Beschränktheit, deutschnationaler Ideologie und hauptstädtischer Dekadenz entgegengesetzt wird.²³ In der *Kapuzinergruft* stehen dafür ein slawischer Bauer und Maronibrater (Joseph Branco) sowie ein jüdischer Fiaker (Manes Reisiger) ein, die am Ursprungsort der fiktiven Trotta im slowenischen Sipolje und im galizischen Zlotograd angesiedelt sind. An Bachmanns Peripherie existieren die mit dem literarischen Kakanien assoziierten »Österreicher l. . . in der Verneinung« (S. 429). Sie bedeutet die Unbehaustheit des Exils und die selbstdestruktiven Auswirkungen einer unhintergehbaren Entfremdung sowie die intellektuelle und moralische Distanz angesichts des Provinzialismus einer zerstörten Idylle. Damit sind zunächst die Trottaschen »Geistersätze« (S. 399) zu assoziieren, die die Erzählung als Redezitate durchziehen und den Bewußtseinsstand der Hauptfigur affizieren, die diese andere Sicht der Dinge im Verlauf der Erzählung erinnernd einholt. Im Rückblick erscheint ihr Trotta deshalb auch »noch einmal [als] die große Liebe, die unfählichste, schwierigste zugleich, l. . . aber zumindest hatte er sie gezeichnet, l. . . weil er sie zum Bewußtsein vieler Dinge brachte, seiner Herkunft wegen, und er, ein wirklich Exilierter und Verlorener, sie, eine Abenteurerin, die sich weiß Gott was für ihr Leben von der Welt erhoffte, in eine Exilierte verwandelte, weil er sie, erst nach seinem Tod, langsam mit sich zog in den Untergang, sie den Wundern entfremdete und die Fremde als Bestimmung erkennen ließ.« (S. 383 f.) Bachmanns Trotta repräsentiert eine dezidiert österreichkritische Sicht, die die bis zum Waldheim-Skandal affirmierte Lebenslüge der Zweiten Republik nachdrücklich in Frage stellt.²⁴ Seine Perspektive ist die einer radikalen Skepsis und einer fundierten Medienkritik, die die obszöne Exploitation von Opfern im Namen eines fragwürdigen politischen Engagements kritisiert. »Man schaut sich doch Tote nicht zur Stimulierung für Gesinnung an« (S. 386), so lautet die entsprechende Maxime, die nichts von ihrer Schärfe und Überzeugungskraft verloren hat.²⁵ Man hat die Erzählung im ganzen allerdings etwas zu sehr mit dieser Stimme des Gewissens identifiziert, wie ich meine, um die Ambiguität der »jenseitigen« Position gebührend zu würdigen, von der aus das Phänomen der Provinz und eine problematische Modernitätserfahrung hier bei Bachmann unter die Lupe genommen werden.²⁶ Sie ist an gewissen anti-modernen und anti-deut-

schen Tendenzen in der Figurenperspektive ebenso festzumachen wie an der Nostalgie des grenzüberschreitenden weiblichen Blicks.²⁷

Die Sprach- und Medienkritik in *Drei Wege zum See* sowie die zahlreichen Hinweise auf die Schattenseiten des modernen Massentourismus sind charakteristisch für den zeit- und österreichkritischen Tenor von Bachmanns Erzählung. Der narrative Grundgestus ist allerdings der einer scheiternden Flucht aus der Moderne, und die Position, aus der die entsprechende Gegenwartskritik artikuliert wird, ist teils von massiven Ressentiments geprägt, die keiner ironischen Brechung unterzogen werden.²⁸ Das gilt für Elisabeth Matrei, die zentrale Fokalisierungsinstanz der ganzen Erzählung, und ebenso für ihren Vater, aber auch für einige Trotta-Sätze des Textes. Die ressentimentgeladene Perspektive ist besonders ausgeprägt in der weiblichen Erfahrung der ehemaligen Metropole des *British Empire*, aus der eine »verstörte« (S. 375) Elisabeth Matrei hier die Flucht in das heimatliche Kärnten antritt, um sich vor »Zumutungen aller Art« (S. 379) zu schützen: »Sie war müde, sie wollte weg und nachhause, sie wollte in den Wald und zum See.« (S. 375) Auslöser dieser Verstörung ist die Hochzeit des jüngeren Bruders, der seine mondäne österreichische Schwester mit dem habsburgischen Namen (»Elisabeth«) durch eine provinzielle Engländerin (»Liz«) ersetzt; eine untergangslastige Herkunft und Tradition also durch eine unbeschriebene Moderne in Gestalt einer naiven jungen Waise vertauscht. Verschärft wird die *midlife crisis* von Bachmanns Protagonistin noch durch die Erfahrung der »Karikatur der Großstadt in der Großstadt« (S. 375), in der sie sich hier zu Beginn der siebziger Jahre zu bewegen meint: »Sie wußte nicht, wohin ihr früheres London verschwunden war, alles, was ihr einmal gefallen hatte.« (S. 375) Die Unheimlichkeit dieses großstädtischen Babel resultiert aus der Verwandlung eines ehemals imperialen Herrschaftszentrums in eine moderne westliche Großstadt, die von den Spuren ihrer kolonialen Vergangenheit eingeholt wird. Um mit Joseph Roth zu sprechen: Die Peripherie hat sich ins Zentrum verlagert bzw. die Unterscheidung von Zentrum und Peripherie ist in der urbanen Sphäre problematisch geworden und damit auch das unbefragte Gefühl von westlicher Dominanz. »Und sie mußte zehn Tage in diesem Hotel bleiben, lag meistens im Zimmer auf dem Bett und las, [...] nebenan flüsterten immer Männer, sie sah einmal einen Pakistani herauskommen, dann, nachts, weil sie meinte, es klopfte jemand an ihre Tür, versuchte sie vorsichtig herauszufinden, was los war, aber es waren nur zwei Pakistani für den Zimmernachbarn, und es wurde wieder geflüstert. In den Gängen standen Spanierinnen herum, lustlos, untätig, die Zimmerkellner waren Inder, Philippinen, Neger, einmal war ein alter Engländer darunter, aber auch die Gäste waren alle aus Asien und Afrika, in den großen Lifts fuhr sie inmitten einer schweigenden Menge mit, als einzige Weiße, und es war recht absonderlich hier, in der Nähe von Marble Arch und dem Hyde Park. Es war nie beklemmend gewesen in Asien oder Afrika, wo sie gerne allein war und sich entfernte, wenn sie mit ande-

ren reiste, denn dann war sie etwas wie »die Frau, die davonritt«, aber hier nicht, es war alles stumpfsinnig, es waren alle völlig stumpfsinnig, nichts stimmte, und die Gäste und die Angestellten verständigten sich in einem Englisch, das auf eine geringe Anzahl von Wendungen beschränkt war, und wer eine mehr verwendete, wurde nicht mehr verstanden, es war nicht eine lebende Sprache, sondern ein Esperanto, und der Erfinder dieser Weltsprache wäre vermutlich erstaunt gewesen, daß es nun doch schon gelang, auf eine andre Weise zwar, aber immerhin, und sie verlernte auch rasch ihr Englisch, und gebrauchte dieses verwünschte Esperanto, wenn sie Zeitungen kaufte oder Zigaretten oder wieder fragte wegen des Flugs.« (S. 373 f.) Die Anwesenheit der ehemaligen Koloniewohner und anderer außereuropäischer Migranten hat die vertraute Stadt in ein unheimliches Terrain verwandelt. Der überlegene Explorationsgestus einer weißen Frau, die die Herrschaftsmechanismen der Männer im kolonialen Umfeld selbst reproduziert, ist in diesem Ambiente unmöglich, und Elisabeth Matrei will dem Gefühl der Verlorenheit als Fremde unter Fremden schleunigst entgehen. Die hybride Sprache wird als prekäre Komplexitätsreduktion und als persönlicher Affront erfahren. Ausgesetzt und ausgegrenzt, wie sie sich in dieser Umgebung empfindet, zieht Bachmanns Figur dem Hotel Interkontinental also das gespenstische Haus Österreich vor, das zwar auch keine wohnlichere Atmosphäre verheißt, dafür aber immerhin nur von deutschen Touristen überlaufen ist. In dieser Enklave sucht sie den Ort, wo »der ganze Alptraum ein Ende« (S. 376) haben soll, und muß erfahren, daß der beklagte Zerstörungsprozeß auch vor den Kärntner Wäldern nicht haltgemacht hat.²⁹

Die zitierte Passage beschreibt eine erstaunlich xenophobe und angstbesetzte Haltung für die Figur einer so weltläufigen Frau, die bereits als junge Fotografin nach »Persien, Indien und China« (S. 381) gereist ist, im Algerienkrieg als Reporterin tätig war, und die von sich behauptet, ihren eigenen Beruf schon lange mit skeptischen Trotta-Augen zu sehen. Der Text unterzieht das Figurenbewußtsein dieser »Londoner Tage« (S. 369) keiner ironischen Brechung oder sonstigen Relativierung, aber die psycho-physische Symptomatik deutet darauf hin, daß die Verlusterfahrung angesichts der Hochzeit des Bruders wesentlich stärker ausfällt, als Elisabeth Matrei vor sich selbst zuzugeben vermag.³⁰ Es handelt es sich um die symbolische Katastrophe der Erzählung, von der die weibliche Fluchtbewegung hier ihren Ausgang nimmt. Sie zeigt die Ambiguität der gegenwartskritischen Haltung, von der ich oben gesprochen habe. Im Zeichen einer Lebenskrise geht das Gefühl der Entfremdung mit der affektiv besetzten Ablehnung des Fremden einher, und Ressentiment ist das Komplementärphänomen zur skeptischen Gegenwartskritik aus der Perspektive des »besseren« Österreich. Die »Fremde als Bestimmung« (S. 384) hat die unangenehme Eigenschaft, daß sie mit anderen Fremden zu teilen ist, wogegen nur das Kraut einer Poetisierung der Fremde, inklusive der eigenen Selbstentfremdung, gewachsen scheint, wie sie das literari-

sche Kakanien verspricht. Die fluchtartige Rückkehr in das heimatliche Kärnten und das erinnernde Eintauchen in den Mythos erweisen sich auch als Abwehrreaktion auf einen Globalisierungsschock. Gegen den Strich gelesen, demonstriert die Erzählung die intime Verknüpfung von Ressentiment und Nostalgie, indem sie das eine als Effekt des anderen erweist und vice versa.

Das im Begriff der Nostalgie enthaltene Heimweh beschreibt die Sehnsucht nach einer imaginären Vergangenheit, die immer schon von der Erfahrung des Verlusts geprägt ist. Diese Sehnsucht ist charakteristisch für den grenzüberschreitenden Blick in Bachmanns Erzählung, und sie bezeichnet hier das Andere der Trauer um den toten Geliebten. Der Wörthersee als Ziel der weiblichen Wanderungen ist eine Chiffre des unerreichbaren Ursprungs, der gehend und reflektierend eingeholt werden soll. Alle drei Wege zum See sind durch Bauarbeiten blockiert, und das erinnernde Ich gerät auf gefährliches, wegloses Terrain mit plötzlichen Abgründen, wo es »keinen Halt, kein Strauchgezweig, keinen Baum« (S. 413) mehr zu finden vermag, aber parallel dazu weitet sich auch der Horizont. Die erfolglosen Wanderungen geben den Blick frei auf das imaginäre Terrain einer südslawischen Heimat, die bei Bachmann mit dem fiktiven Ursprungsort des Rothschen Trottageschlechts (»Sipolje«) umschrieben ist. Dreimal läßt Elisabeth Matrei ihren Blick aus der Höhe zuerst auf den See und dann über die Staatsgrenze des heutigen Österreich und über die Karawanken schweifen, »wo gradewegs in der Verlängerung einmal Sipolje gewesen sein mußte, woher diese Trottas kamen, und wo es noch welche geben mußte, denn einmal war dieser hünenhafte fröhliche Slowene zu Trotta gekommen. Franz Joseph sagte ihr, das sei sein Vetter, dessen Vater beinahe noch ein Bauer gewesen war.« (S. 391) Es handelt sich um eine moderne Variante des erhabenen Panoramablicks, jener großen Simultanschau über die Landschaft, die im 18. Jahrhundert in Mode kommt und einen wichtigen Schritt in der Modernisierung des Sehens markiert.³¹ Hier erschließt sie dem sehnsüchtigen Blick von Bachmanns Protagonistin statt einer unerreichbaren Nähe eine verlockende Ferne und in diesem entgrenzten Bildraum jenseits der Karawanken auch den Herkunftsort für die ortlose Trotta-Stimme in ihrem Kopf. Die visuelle Grenzüberschreitung führt also nicht in die Alterität des Landes jenseits der Grenze, sondern je schon zurück in das Eigene, denn der Höhenblick in das zeitgenössische Jugoslawien öffnet sich spontan auf ein imaginäres Kakanien.³²

Einer der literarischen Vorfahren des slowenischen Besuchers bei Bachmann ist der Bauer und Maronibrater Joseph Branco, der seinem dekadenten Wiener Vetter am Beginn der *Kapuzinergruft* seine Aufwartung macht. Es ist eine mythische Gestalt, die da bei Roth auftritt – »hager, schwarz, stumm« und »wie ein Stück l. . . einer fernen südlichen Sonne«³³ –, und dennoch ein kluger Rechner, der sich seine folkloristische Habe um teures Geld abkaufen läßt. Sein fiktiver Nachkomme ist über das »harte Deutsch der Slawen« (S. 427, 457) mit der Mut-

ter von Bachmanns Protagonistin assoziiert. Ihn trifft sie im Transitraum des Wiener Flughafens, nachdem sie die Hoffnung aufgegeben hat, auf einem ihrer drei Wege an den See zu gelangen, und verfrüht abreist. Sie schwimmt zwar einmal kurz mit ihrem Vater, erreicht den See aber nicht auf ihren Wanderungen. Mit einer schriftlichen Liebeserklärung im Gepäck fliegt sie nach dieser beinahe wortlosen Begegnung zurück nach Paris. Ihre Beschreibung lautet wie folgt: »Er nahm behutsam, dann immer fester ihre beiden dünnen überschlanken Hände in seine schweren Hände. Sie fingen beide manchmal zu lächeln an und sagten kein Wort. [...] Sie sahen einander nur in die Augen, und in ihrer beider Augen schwamm ein ganz helles Blau, und wenn sie nicht mehr lächelten, wurde es dunkler.« (S. 459) Die sprachlose »Liebesmystik«³⁴ dieser Szene, wie man Bachmanns moderne Version des empfindsamen Seelenblicks auch genannt hat, gewährt ihrer von »Bauern und Jägern« in der »Einöde an der Grenze« (S. 417) phantasierenden Heldin hier die beste beider Welten: nämlich den mütterlichen Ursprung in einer paradigmatisch männlichen Gestalt. Mit ersterer ist ihr männliches Gegenüber metonymisch verknüpft über die gemeinsame Sprache wie über die Augen, die den See evozieren, den sie hätte »trinken mögen, zu dem sie label einfach nicht hinunter kam« (S. 417), wie es im Zuge ihrer letzten erfolglosen Wanderung heißt.³⁵ Die »Phantompräsenz des alten Reiches«³⁶ nimmt in ihm eine konkrete physische Gestalt an. Und dieser Daheimgebliebene ist nicht weniger robust als sein fiktiver Vorgänger bei Joseph Roth. Die transitorische Qualität dieses geglückten Augenblicks, in dem sich die Schranke zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Mythos und Geschichte, Ost und West im Sinne der aktuellen politischen Geographie zur Schwelle eines gemeinsamen »dazwischen« öffnet, bewahrt ihn auch vor jeder naiven Wunscherfüllung aus dem Bilderbuch der empfindsamen Seelenkommunikation. Er entpuppt sich als ein Geschenk des Zufalls, der die mythische Heimat noch einmal herbeizaubert, nachdem sie bereits verloren gegeben ist.³⁷

Bachmanns poetische Vision der Begegnung von Elisabeth Matrei und Branco Trotta hat dennoch einige problematische Züge. Trotz aller Flüchtigkeit und Mittelbarkeit enthält sie die gefährliche Denkfigur aller antimodernen Ideologien, wonach die Rettung von einer entfremdeten Moderne in einer vitalen Bodenständigkeit und einer rustikalen Ursprünglichkeit zu suchen sei. Dieses mythische Terrain ist bei Bachmann in einer imaginären Grenzzone lokalisiert, die dem weiblichen Erlösungsbedürfnis hier im transparenten Auge eines starken Mannes entgegenkommt. Der »verflucht gesunde« (S. 391) Slowene – wohnhaft in Ljubiana und auf dem Weg nach Moskau – verkörpert die Utopie des »Neuen Mannes,« an dessen Existenz Elisabeth Matrei gar nicht mehr zu glauben wagte: »jemand, der stark war und ihr das Mysterium brachte, [...] der wirklich ein Mann war und nicht ein Sonderling, Verlorener, ein Schwächling oder einer dieser Hilfsbedürftigen, von denen die Welt voll war.« (S. 423 f.) Die regressive Beheimatungs-

phantasie geht Hand in Hand mit einer polaren Geschlechterkonzeption und dem ins Positive transformierten Wunschbild einer hegemonialen Männlichkeit.³⁸ Wie Pierre Bourdieu gezeigt hat, manifestiert sich die männliche Dominanz auch in einem bestimmten körperlichen Habitus als physisches Sediment der sozialen Praxis.³⁹ Von »dort unten« stammend, wo sie »es fertig gebracht haben, l. . . sich nicht zu irren und gesund zu bleiben« (S. 391), wie Franz Joseph Trotha in einem Redezitat des Textes vermerkt, ist Elisabeth Matreis Gegenüber passenderweise ein Mann von gigantischer (»hünenhafter«) Statur, nämlich die quasi-bäurische Figuration eines mythischen Riesen. Das im Umkreis des *Simultan*-Bandes entstandene Erzählfragment *Gier* verwendet genau dasselbe Prädikat für den mörderischen Ehemann und Schreckensvater dieses Textes.⁴⁰ Es verweist auf die intime Verwandtschaft des fröhlichen Hünen mit den blaubärtigen Oger-Figuren in Bachmanns *Œuvre*. Der Neue Mann und das alte Monster sind letztlich also die zwei Seiten derselben Münze.⁴¹

Die unauflösliche Ambiguität der Grenzüberschreitung bei Bachmann besteht darin, daß sie die skeptischen »Geisterstimmen einer verschwundenen Kultur«⁴² im Prozeß der literarischen Trauerarbeit hörbar zu machen sucht, zugleich aber dem *Empire Blues* verfällt, der die Schwelle zu einer imaginären Vergangenheit in einer regressiven Gegenbewegung zu überqueren sucht. Das fragwürdige Pendant der erzählerisch affirmierten Nostalgie ist der ressentimentgeladene Blick auf die tatsächlichen Grenzgänger »peripherer« Kulturen in den westlichen Metropolen.

II.

»Ich denke daran, wie das sein kann, die Höhle ist genau auf der Grenze, hier kommt kein Mensch her, weder von hier noch von drüben, wie kann es dann sein, dass selbst hier alles vollgepißt ist.«

Terézia Mora: *Seltsame Materie*

Von einer kakanischen Nostalgie oder von Phantasien des goldenen Westens kann in Terézia Moras modernen Dorfgeschichten über die ungarisch-österreichische Grenzregion am östlichen Ufer des Neusiedlersees keine Rede sein. »Gold« sind hier nur die Haare derer, die aufgrund ihrer Zweisprachigkeit und anderer Differenzmerkmale ebenso unzugehörig sind wie die kastanienbraune Braut einer Roma-Familie, deren Vater eine kostspielige Dreitagehochzeit veranstaltet, »damit sie sehen, daß wir keine Zigeuner sind« (S. 132). Grenze bedeutet in Moras *Seltsame Materie* beinahe unüberwindliche Schranken, und diese Schranken sind überall bzw. »alles ist hier Grenze« (S. 58), wie es in einer der zehn Erzählungen heißt. Die Beschreibung des gewundenen Grenzverlaufs vermittelt beinahe den Eindruck von Schutz und Geborgenheit, aber auch den einer

klaustrophobischen Enge, und sie macht deutlich, daß die quasi-allegorische Instanz dieser Grenzlinie das bestimmende Element von allem ist: »Der Feldweg windet sich um viele Kurven, die Grenze beugt sich, umflucht die Dörfer, als würden sie in Körbchen sitzen oder unter lauter Hauben.« (S. 21)⁴³ Das für die dörfliche Randlage konstitutive westliche Jenseits wiederum ist auf den unbestimmten Fluchtpunkt eines lebensgefährlichen Ziels ohne utopische Ausstrahlungskraft reduziert. Das angrenzende Österreich (Burgenland) wird nie namentlich genannt; in der Regel ist einfach von »drüben« (S. 155), von »rüberbringen,« (S. 53) von »jenseits des offenen Wassers« (S. 57), vom »Äußeren unserer Welt« (S. 223) oder schlicht vom »Ausland« (S. 248) die Rede.⁴⁴ Der Blick auf ein Drüben eröffnet sich also nur für die deutschsprachigen Rezipienten ihres Buches, für die Mora in diesen topographischen Geschichten mit allegorischem Einschlag das Leben ihres eigenen Herkunftsraumes unmittelbar hinter dem Eisernen Vorhang beschrieben hat.⁴⁵ Diese Grenzregion spannt sich zwischen den fiktiven Partialtopoi von Dorf, Schloß, See, Nationalpark, Stadt und der eigentlichen Grenzlinie aus, an denen die einzelnen Geschichten situiert sind. Alle diese Topoi verfügen über eine dichte olfaktorische Signatur, und nach dem Prinzip einer variierenden Aufzählung werden sie gelegentlich wieder in ihre Einzelbestandteile zerlegt, so wie an der folgenden Stelle das Dorf: »Eine Kneipe, ein Kirchturm, eine Zuckerfabrik. Ein Schwimmbad. Ein Dorf. Niedrige zweiäugige Häuser, grüne Tore, und hinter jedem der Tore ein Bastard an die Kette gelegt. Zehn Monate im Jahr Dauerregen, Wind und Melassegeruch und Fabrikruß, der auf die Weißwäsche fällt. Der Rest ein weißer Sommer, Puderzuckerwinde und schmelzender Straßenteer.« (S. 114) Es handelt sich um eine durch und durch desolate und im Verfall begriffene Welt voller Gewalt und Selbstdestruktivität, mit rigiden Aus- und Abgrenzungsmechanismen, sowie den kleinen Zonen der Geborgenheit und individuellen Freiräumen hie und da. Das provinzielle Setting und die deprimierenden Sujets evozieren die sogenannte Anti-Heimatliteratur der sechziger und siebziger Jahre, aber Moras Erzählungen sind nicht aus dem Geist einer ideologiekritischen Entlarvungshaltung geschrieben, die die Provinz in erster Linie ihrer Stupidität und Brutalität zu überführen suchte.

Die zehn Geschichten des Bandes sind über die gemeinsame Topographie und lose auch über einzelne Figuren verknüpft. Drei dieser Erzählungen umkreisen das Phänomen der Grenzüberschreitung aus der Position von Grenzhütern (*STILLE.mich.NACHT*), Fluchthelfern (*Der See*) und Grenzgängern (*Das Schloß*). In formaler Hinsicht handelt es sich um Ich-Erzählungen aus der Sicht junger Mädchen oder junger Frauen – ihrerseits selbst wiederum Randfiguren in ihrer dörflichen Umgebung – mit Ausnahme zweier Geschichten, für die Mora ein junges männliches Ich gewählt hat. Jede Geschichte ist aus der Perspektive einer anderen Figur erzählt, und in sechs von ihnen bleibt das genaue Alter der Figuren unbestimmt. Die Marginalität der Figuren rührt aus unterschiedlichen Fakto-

ren: Einmal ist es die falsche Muttersprache, ein anderes Mal die Kindheit in einer Alkoholikerfamilie, wieder ein anderes Mal die sensible Schüchternheit in einem dicken Körper oder die Zugehörigkeit zu einer verachteten Minorität usw. »Erzähl ja niemandem, wie es passiert ist. Und erzähl auch sonst nichts von hier« (S. 9) – so lautet die nachdrückliche Aufforderung zum Verschweigen der ubiquitären und quasi-selbstverständlichen Gewalt am Beginn der ersten Geschichte. Das Erzählen steht bei Terézia Mora also von vorneherein im Zeichen des Verbots. Es ist ein transgressiver Akt, der darauf abzielt, jenen Stoff zu entwirren, der sich hier Heimat nennt. Die eingangs verwendete Textilmethapher für das heimatische Dorf bezeichnet indirekt auch das Projekt des ganzen Buches: »Wenn man aus der Stadt kommt und aus dem Bus auf sie hinausblickt, scheint meine Heimat wie aus einer einzigen zusammengegrenzten Materie zu sein. Aus Fasern, so braun und so unauftrennbar wie die Wolle unserer Kleidung.« (S. 19) Diese Materie gilt es zu verflüssigen, dieses Gewebe aufzutrennen. Das verbotene Erzählen ist zugleich ein analytisches Unterfangen, das die Heimat vertextet und den Konstruktionscharakter dieser erzählten Welt exponiert.

Dem analytischen Gestus von Moras *Seltsame Materie* entspricht die Konzeption der Erzählungen, die alle aus prägnanten Einzel-Vignetten bestehen. Diese elliptischen Vignetten sind in der Regel nicht länger als eine halbe Seite und mit scharfen Schnitten zwischen den einzelnen Absätzen versehen, die den offenen, nicht-totalisierenden Modus dieser Erzählform akzentuieren. Auch im Schriftbild des Buches sind die Absätze durch Leerzeilen deutlich voneinander getrennt. Anhand einer Konstellation dieser Vignetten, spezifischer szenischer Details und einer Vielzahl an Stimmen liefert Mora hier präzise Psychogramme ihrer Figuren und ein Soziogramm der ganzen Grenzregion ohne ein psychologisches Erzählen, das die hermeneutischen Leerstellen zu füllen suchte, die der Text aufreißt. Eine der beiden aus männlicher Perspektive erzählten Geschichten mit dem bezeichnenden Titel *Die Lücke* kommentiert genau diesen Aspekt der Erzählungen: »Alles nur Geschichten über Mutter. Aber nicht die Wahrheit. Die kenne ich nicht. Leere Lücken füllen.« (S. 91) In kompositorischer Hinsicht gilt das Prinzip der variierenden Repetition: Bestimmte Sätze und Wendungen, darunter ungewöhnliche Komposita und Vergleiche durchziehen die einzelnen Erzählungen wie ein musikalischer Refrain und markieren deren Textur. Die immanente Sprachreflexion der Erzählungen ist unter anderem daran festzumachen, daß Fragen des kommunikativen Scheiterns, der Zwei- und Mehrsprachigkeit sowie die politische Wertigkeit der einzelnen Sprachen wiederholt zum Thema werden.

Weitere Aufschlüsse über Moras Erzählprojekt gibt der programmatische Titel der ersten Geschichte, nach der das ganze Buch benannt ist. Der Begriff der seltsamen Materie besitzt eine doppelte Referenz: Er kann sich sowohl auf den merkwürdigen Stoff dieser Erzählungen beziehen als auch auf den Modus ihrer narrativen Gestaltung selbst. Auch dafür liefert die erste Erzählung ein prägnan-

tes Bild in der Vignette der beiden Geschwister, die die chemische Tabelle in ihrem Zimmer auswendig lernen und sie in einer Art rhythmischer Prosa singen, nur die chemischen Zeichen der Elemente allerdings, nicht die vollen Namen, und dafür des Schwachsinnigen bezichtigt werden. Die Vertextung der »unausgegorenen« Materie Heimat beinhaltet die Destillation ihrer Bestandteile in zeichenhafte Abkürzungen und die Verfremdung der Welt durch diese Zeichen sowie den spielerischen Modus ihres Gebrauchs. Das Bild zeigt, was hier in ästhetischer Hinsicht auf dem Spiel steht. Es handelt sich um ein schwieriges Unterfangen, denn »Leichtigkeit ist Illusion. Die Gravitation zieht uns« (S. 221), wie es in einer von Mora Erzählungen heißt. Sie alle inszenieren die Dominanz der Naturgeschichte über eine verfallende Kultur. Vertextung der Heimat bedeutet hier grundsätzlich dreierlei: Erstens die Transposition der Grenzerfahrung in ein allegorisches Register, nämlich das einer mundanen Hölle, einer mundanen Sintflut und eines desolaten Herrschaftsraumes, die nicht von ungefähr an Dante und an Kafka erinnern. Dem letzteren huldigt Mora schon im Titel der Erzählung, die den Band beschließt. Hier wird auch die lädierte Instanz eines abgehalfterten Schloßhüters eingeführt, der als allegorische Chiffre des existierenden Herrschaftsvakuums die traurigen Relikte der Vergangenheit zu bewachen sucht. Vertextung der Heimat bedeutet zweitens die Transformation der fiktiven Realität durch die Verzeichnung einzelner Figuren ins Mythische, wie sie hier über die Namen und Beschreibungen (Ophelia, Quasimodo, der legendäre Seemann in seinem Schlammpehlz) sowie über die Titel (*Der Fall Ophelia*) und einzelne Plotelemente geleistet wird. Diese Verfremdung gilt gleichermaßen für den Mythos, auf den rekurriert wird. Vertextung der Heimat bedeutet ferner die Verfremdung der Tatsachen durch eine spezifische Art der narrativen Fokalisierung. Der Wahrnehmungsschwerpunkt liegt stets auf Figuren, die die Dinge aufgrund ihrer Marginalität auch etwas anders wahrnehmen, wie es der Ophelia-Traum exemplarisch reflektiert.

Der Fall Ophelia, die preisgekrönte Erzählung des Bandes, evoziert Bachmanns »Fall« Franza und den paradigmatischen Weiblichkeitsmythos des 19. Jahrhunderts von der schönen toten Wasserfrau.⁴⁶ Sie enthält die Geschichte eines zarten Mädchens unbestimmten Alters, das im Kaltwasserbecken des dörflichen Schwimmbades mit einem versoffenen alten Schwimmlehrer trainiert, während sich der Rest des Dorfes im warmen Thermalbecken suhlt: »Sie sitzen alle darin. Das Wasser ist gut, gut wie Hühnersuppe. Es hat die Farbe davon und den Geschmack.« (S. 118) Als zugereiste Fremde in einer zweisprachigen Familie geschiedener Frauen wird sie von einem Jungen schikaniert, gegen dessen Ertränkungsattacke sie sich hier erfolgreich zur Wehr setzt. Mora schreibt in dieser Erzählung sowohl gegen die Mythen weiblicher Selbstdestruktivität als auch gegen die narzißtischen Projektionsfiguren einer männlichen Mythologie des Weiblichen an. Ihre »Ophelia« ist die Geschichte einer erfolgreichen Selbstbehauptung, kein melancholi-

scher, verklärter oder verkitschter Untergang, und darin charakteristisch für die Befindlichkeit ihrer jungen Randfiguren, die im Rahmen ihrer beschränkten Möglichkeiten alle nach irgendeinem Ausweg oder mindestens etwas Geborgenheit suchen – und sei es die warme Backstube nach dem Verschwinden des »schönen« Bruders (*Der See*); der Traum von der Schauspielschule (*Seltsame Materie*); die Körperwärme im gemeinsamen Bett mit Mutter und Schwester (*Die Sanduhr*); das Boxertraining (*Die Lücke*); das Schreiben von Gedichten (*Durst*); das Tanzen bei einer Hochzeit (*Am dritten Tag sind die Köpfe dran. Langsam. Dann schnell*) oder auch nur ein rosa Angorapullover, den die Autorin ihrer dicken Buffetfrau (*Buffet*) noch vorsorglich um die Nieren bindet, um sie in ihrer ganzen Verletzlichkeit ein wenig zu schützen. Der Eingangssatz zur *Ophelia*-Erzählung markiert das entsprechende kindliche Programm: »Ich schwimme fünfzigmal quer.« (S. 113) »Ich schreibe quer« könnte auch als das Motto von Moras Mythenrevision und als ihre Maxime im Umgang mit der heimatlichen Materie gelten. Hier verwandelt sie eine Wasserleiche der kulturellen Imagination in ein widerständiges Mädchen zurück, das seinem Verfolger einen Traum von Freiheit und Geborgenheit entgegengesetzt und sich im rechten Augenblick zu wehren weiß: »Ich lag auf dem Grund eines Sees und sah hinaus. Von unten war das Wasser süß und klar, ich konnte sie von innen nach außen sehen. Sie standen mit flachen Gesichtern über dem Wasserspiegel und sahen herab, aber sie sahen nur sich selbst. Sie ist tot, sagten sie und liefen weg. Und ich lag da, am marmeladeweichen Grund des Sees, und atmete hinauf. Aber es war nur ein Traum.« (S. 128) Der *Ophelia*traum beinhaltet einen programmatischen Kommentar zur Erzählperspektive in Moras *Seltsame Materie*. Er zielt auf die Destruktion der geläufigen kulturellen Projektionsfigur, die das Andere gar nicht erst wahrnimmt, und setzt ihr den anderen Blick von den Rändern entgegen, womit eine neue und verfremdende Wahrnehmung bezeichnet ist, die nicht auf den distanzierten Gesichtssinn beschränkt bleibt.

In einigen ihrer Erzählungen hält Terézia Mora einen christlichen Erlösungshorizont für die Flucht in den Westen bereit, aber nur um ihn desto radikaler zu negieren. *STILLE.mich.NACHT* etwa lautet der Titel ihrer »Weihnachtsgeschichte« von einem jungen Grenzsoldaten, dessen Begleiter namens Fisch bei einer nächtlichen Grenzpatrouille auf der Suche nach »Illegalen« (S. 39) getötet wird. Der Erzähler dieser Geschichte ist angepaßt und gedankenlos; sein Begleiter hat die kritische Perspektive inne und gilt dem Erzähler daher als »Meckerer« (S. 41). Die Trostlosigkeit der eigentlichen Grenzzone am Eisernen Vorhang ist hier nochmals verdichtet im Bild eines vorchristlichen Mithras-Heiligtums.⁴⁷ Es handelt sich um eine stinkende, uringetränkte Höhle, die sich »genau auf der Grenze« (S. 42) befindet und Fisch zu folgenden Überlegungen Anlaß gibt: »Weiß der Geier, was die ganzen Völker hier gewollt haben. An der Gegend ist nichts Besonderes, schon gar nichts Gutes, steinig, moorig, alles voller Regen, Kalk, Schlamm, Insek-

ten, nichts in den Wäldern, kein Tier, nur Fäulnis und alte Skelette, das Ende der Welt ist das hier auf jeden Fall, ob es nun diese Grenze noch gibt oder nicht. I . . I Wahrscheinlich ist diese Gegend von Gott gemacht als eine Art Prüfung, man muß hier noch mal durch das Schlimmste, bevor man endlich drüben ist.« (S. 43)

Aber das Schlimmste bleibt das Schlimmste in dieser Allegorie der nächtlichen Finsternis und der Grabesstille einer ganz mundanen Hölle, in die Verfolger und Verfolgte gleichermaßen eingespannt sind. Das besagen auch die Bilder, die das Motiv einer undurchdringlichen Finsternis intonieren: »Die Nacht ist ein Kübel mit geteerten Wänden und reicht bis weit hinauf. Wir stehen darin. Sie waten darin.« (S. 21) Es gibt hier keine Erlösung, kein rettendes Jenseits, sondern nur weitere Opfer, motivisch verknüpft im sprechenden Namen, den »Fischaugen« (S. 29) des verhafteten Flüchtlings, sowie im Weihnachtessen: »Der Weihnachtsfisch ist grau, wie in Asche gewälzt.« (S. 35) Das vermeintliche Heiligtum erweist sich als vollgepifftes Erdloch, das nicht von ungefähr den luziferischen Sturz aus dem Paradies evoziert. Die Grenzzone ist nichts als die stinkende Domäne einer mundanen Hölle, die ihrem jungen Bewacher (fast) zur zweiten Natur geworden ist: »Ich habe Glück,« so der Erzähler, »es ist alles an einem Ort, die Kaserne, die Grenze, Hanna. Nur für zu Hause muß man den Bus nehmen, und der fährt nur jede Stunde.« (S. 24)⁴⁸ Mit einem Seitenblick auf Dantes Inferno entwirft Mora hier die unchristliche Allegorie einer flachen und transzendenzfernen Welt – schlammig, stinkend und gewaltsam –, wo der Himmel bestenfalls noch dazu taugt, um die Luft »herabzubeißen und hinunterzuatmen« (S. 122), damit es zum täglichen Überleben reicht.⁴⁹ Von ferne gemahnt das Bild dieser stinkenden Grenzscheide auch an den Topos des *anus mundi*, aber dieser Topos ist so unabdingbar mit Auschwitz verknüpft, daß es unangemessen wäre, ihn auf die Höllenchiffre für eine trostlose Grenzregion zu übertragen – und sei es auch die des Eisernen Vorhanges.

Auch die anderen Geschichten aus Moras erzählter Provinz enthalten die Signaturen allegorischer Verfallsszenarien – insbesondere *Der See* und *Ein Schloß*. Die Ich-Erzählerin der ersteren Geschichte ist das einzige Mädchen in der kinderreichen Familie des »verrückten Bäckers« (S. 54) am äußersten Rand des Dorfes: »Unser Haus ist das unterste im Dorf, das letzte Ende, wie man es nennt, in die engste Stelle zwischen Hügel und See gequetscht.« (S. 55) Sie hat einen tuberkulösen Vater, der nur noch hin und wieder bäckt, einen Großvater mit der »falschen« Muttersprache, der sich als Fischer und als Fluchthelfer betätigt, und einen »schönen« Bruder, der auf dem Weg durch den See spurlos verschwunden ist. Die Erzählung handelt von einem mittellosen Flüchtling, der »in der Nacht vor Heiligabend« (S. 53) auftaucht und auf Drängen der Mutter nach »drüben« (S. 53) gebracht werden soll, »nur für den Ehering« (S. 53), denn das ist seine letzte Habe. Die topologische Figur vom Ende der Welt wird auch in dieser, das religiöse und lebensgeschichtliche Pathos der erlösenden Wiedergeburt unterlaufenden

Weihnachtsgeschichte wieder aufgegriffen und mit raum-zeitlichen Koordinaten versehen. Das letzte Ende bezeichnet hier auch das drohende Ende der Geschichte, dessen Spuren in der Diegese dieser feuchten und schlammigen Welt überall zu sehen und zu greifen sind: »Wir haben es aufgegeben. Wir haben uns damit abgefunden, daß alles hier herunterkommt, durch uns hindurch, als gäbe es uns gar nicht. Unsere Scheune, kaum betretbar, ist von Schwalben bevölkert, und wenn die Schwalben fort sind, ziehen die Spatzen ein, die Igel, die Iltisse, die Wasserratten, die winzigen rosa Gartenschnecken und die Wespen, und unsere Mutter bekommt jedes zweite Jahr ein neues Kind. An den Wänden des Kellers wächst besonders blumiger Schimmel, und in der Kalksteinmauer pressen sich Milliarden Tiere ineinander. Bei den Häusern der anderen ist der Kalkstein glatt und gelb. Bei uns ist eine graue Meereskatastrophe, warmer Unterwassertod in unbehauene Steine gepfercht. Urtiere. Ich höre sie im Dunkeln schlucken. Ich stehe am Waldrand und denke an den See, den unsichtbaren, den Skelettsammler.« (S. 66 f.) In diesen beeindruckenden Bildern entsteht das Bild einer im Prozeß der Auflösung begriffenen Zivilisation, die sich nur noch mühsam gegen die schiere Fülle und Vielfalt einer übermächtigen Natur zu behaupten sucht und langsam wieder im Urschleim zu versinken droht. Der unabwendbare Verfall erscheint in dieser verregneten Welt in jeder Hinsicht überdeterminiert, und die in den Seegrund gezogenen Besitzmarkierungen verschwinden hier ebenso spurlos wie die Menschen: »Das Wasser kommt wieder und saugt alles zurück: die Schlammparzellen, die unaufgegangenen Samen, die Panzer und die Skelette. Der Sumpf nimmt das Dorf wieder ein, sein Schlammgeruch, seine Aale kriechen bis in die Gärten, und neben den feuchten Schlafzimmern treibt Schilf aus der Wand. I . . I Nur in unserer Bäckerei ist es trocken und leicht. I . . I Ich verlasse den trockensten Ort der Welt nur, um zu schlafen.« (S. 61) Aus der biblischen Sintflut ist in der narrativen Diegese von Terézia Mora die unaufhaltsame Verschlammung der Welt geworden, die sogar Panzer und Skelette, also die harten Spuren des Lebens, vernichtet. Das moderne Pendant der rettenden Arche Noah ist eine nur noch gelegentlich beheizte Backstube. Der Grenzkosmos dieser sumpfigen Seeregion enthält das allegorische Szenario einer feuchten Apokalypse.

Ein »abblätternes Schloß« (S. 223) in der Nähe der Grenze ist der Handlungs-ort der letzten Geschichte, in der ein junges Mädchen schließlich den lädierten Platzhalter einer nicht mehr existierenden Ordnung stürzt – und zwar wörtlich, durch den Fall von einer Leiter (S. 249). Achtzehnjährig, mit einem gültigen Paß versehen, und dem Hüter des Schlosses zufolge repräsentativ für eine Generation, die »weder drin noch draußen« (S. 232) ist, muß sie sich hier entscheiden, ob sie sich mit der geplanten Öffnung des Schlosses (»für die Touristen«, S. 12) erpressen lassen will: »Es wird alles anders werden. I . . I Es wird Dienstwohnungen im Schloß geben, sagt Holzbein.« (S. 248) Die Erlösungsthematik wird nochmals im Anspielungshorizont von Märchen und Melodrama aufgerissen, aber das Ende

der Geschichte hat in dieser Erzählung bereits stattgefunden. Das Schloß ist der Topos eines verfallenen Herrschaftsraumes habsburgischer und kommunistischer Provenienz, in dem nur noch die dinglichen Relikte und Abfälle der ehemaligen (Unheils-)Geschichte existieren: Einen ganzen Raum voller Fayenceöfen gibt es da, ebenso wie die Spuren der gewaltsamen Modernisierung in Form einer aufgelassenen stalinistischen Traktorenfabrik mit dem »Geruch nach Körpern und Maschinen. [...] Als wäre es ein Lager, ein Gefängnis« (S. 227); überall befindet sich »pelziger Staub« und »Schmutz« (S. 227) sowie die »übelriechenden Haufen« von »schon unidentifizierbaren Dingen« (S. 230). Was bleibt, ist der Gestank, auch er ein allegorisches Signum des ubiquitären Verfalls, und ein inkongruentes Sammelsurium von Zivilisationsresten, die das verkommene Schloß wie eine große Müllhalde erscheinen lassen, in der die Dinge bereits ihre menschliche Formung abzustreifen beginnen: »Zwischen den Marmorsäulen in einem Raum mit Spiegeln und Zimmerspringbrunnen Hügel aus Motoren und Zahnrädern. Daneben rostrote Traktorenkotflügel wie Blütenblätter aneinandergelehnt.« (S. 229) Auch die Erzählerin selbst ist in diese rückläufige Metamorphose mit einbegriffen, denn sie erscheint wie ein skurriles Vogelwesen. Ihr Körper und ihr Gesicht sind mit »schwarzem Flaum« (S. 244) und einer Kruste von Schmutz bedeckt, ihr Haar macht den Eindruck von »Pelz und Gefieder zugleich« (S. 244). Moras »rauhhäutiger« (S. 227) Engel der Geschichte wiederum ist eine geschlechtslose Putte auf dem Dach des verwahrlosten Schlosses. Sie lenkt den Blick zurück auf eine postapokalyptische Landschaft, in der die Überreste einer monströsen Geschichte bereits in die Erdgeschichte eingegangen sind und da wie vorsintflutliche Relikte erscheinen: »Perspektive einer Putte. Kahle Landschaft mit Leichen. Blick in die Richtung, aus der ich gekommen bin. Der Schlamm hat die Form eines Hufeisens. Herrschaftlich. Einst wohl der Park. Formlos herausgewachsene Buchsbäume markieren darin ehemalige Wegkreuzungen. Zwischen Radabdrücken kleines Gras und tote fremde Maschinen: Traktoren, eine Egge. Sie liegen unter den Buchsbäumen wie ausgebrannte Skelette großer Tiere. Mammute. Wale. Korsettinnereien.« (S. 227)

Die Erzählerin der ersten Geschichte taucht hier am Ende nochmals kurz als Randfigur auf und verknüpft Dorf und Schloß als Elemente eines gemeinsamen Herrschaftsraumes. Mit ihr wird zugleich eine dialogische Gegenstimme intoniert, die zu bedenken gibt, daß man das Land trotz allem »nicht gleich« (S. 246) verlassen müsse. Die Allegorie der Posthistoire in Moras *Seltsame Materie* besagt das Gegenteil. Sie läuft auf die narrative Klimax einer legitimen Grenzüberschreitung hinaus, aber im Gegensatz zu Bachmanns legendärem Kakanien gibt es hier nichts, was noch zu retten wäre, und es gibt auch kein rettendes Jenseits. Als allegorischer Chronotopos vom Ende der Welt und vom Ende der Geschichte ist die Grenze bei Mora eine apokalyptische Chiffre für den Untergang eines totalitären Universums. Ihre Erzählungen enthalten die Verfallsszenarien dieser heillosen Welt.

Anmerkungen

- 1 Für Kommentare danke ich Manfred Bansleben und Heidi Tilghman.
- 2 Ich zitiere *Drei Wege zum See* nach Ingeborg Bachmann: »Todesarten«-Projekt. *Kritische Ausgabe*, Bd. 4: *Der »Simultan«-Band und andere späte Erzählungen*, unter Leitung von Robert Pichl hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche, München-Zürich 1995, S. 361-471 (edierte Druckfassung), und Terézia Mora: *Seltsame Materie: Erzählungen*, Reinbek bei Hamburg 1999. – Hierauf beziehen sich die Zitate im Text.
- 3 Im Jahr 2000 erhielt Terézia Mora für ihren ersten Erzählband auch den Adelbert-von-Chamisso-Förderpreis, der seit 1985 an deutsch schreibende Autoren nichtdeutscher Muttersprache vergeben wird. Der auf Anregung des Literaturwissenschaftlers Harald Weinrich gestiftete Preis wird jährlich von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste verliehen. Genaueres bei Karl Esselborn: *Der Adelbert-von-Chamisso-Preis und die Förderung der Migrationsliteratur*, in: *Migrationsliteratur: Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, hg. von Klaus Schenk, Almut Todorow, Milan Tvrdik, Tübingen-Basel 2004. Inzwischen ist auch Moras erster Roman erschienen mit der Hommage an Ingeborg Bachmann im Titel: *Alle Tage*, München 2004. Siehe Verena Auffermanns positive Besprechung in: *Die Zeit* (<http://zeus.zeit.de/text/2004/37/L-Mora>).
- 4 *Die Grenze zwischen Traum und Nachtmahr* in: <http://www.mdr.de/Drucken/1203946-289.html>. Zur Kindheitserfahrung in der verhassten Umgebung und zum mimetischen Gehalt der Erzählungen vgl. auch Moras Interview in der Göttinger Internet-Zeitschrift für neue Literatur vom 16. Oktober 1999 (<http://www.hainholz.de/wortlaut/mora.htm>).
- 5 Siehe Sigrid Schmid-Bortenschlager: *Frauen als Opfer - Gesellschaftliche Realität und literarisches Modell: Zu Ingeborg Bachmanns Erzählband »Simultan«*, in: *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge: Ingeborg Bachmann: Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*, hg. von Hans Höller, Wien-München 1982. Grenzgängertum als »existenzielle Dauerspannung« von Bachmanns Figuren und die Variation der entsprechenden Strukturmuster, inklusive Ortswechsel, untersucht Robert Pichl: *Flucht, Grenzüberschreitung und Landnahme als Schlüssel motive in Ingeborg Bachmanns später Prosa*, in: *Sprachkunst*, 15(1985), S. 221-230. Für einen neueren Aufriß zur Forschungsliteratur siehe das von Monika Albrecht und Dirk Götsche edierte *Bachmann-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart-Weimar 2002.
- 6 Norbert Wokart: *Differenzierungen im Begriff »Grenze«: Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffs*, in: *Literatur der Grenze, Theorie der Grenze*, hg. von Richard Faber, Barbara Naumann, Würzburg 1995, S. 278.
- 7 Dirk Hohnsträter: *Im Zwischenraum: Ein Lob des Grenzgängers*, in: *Über Grenzen: Limitation und Transgression in der Literatur*, hg. von Claudia Benthien und Irmela Marei Krüger-Fürhoff, Stuttgart-Weimar 1999, S. 239.
- 8 Siehe <http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?le-mid=GG24497> (Grimm'sches Wörterbuch online).
- 9 Zur typologischen Modellierung der entsprechenden Konzepte siehe Monika Fludernik: *Grenze und Grenzgänger: Topologische Etuden*, in: *Grenzgänger zwischen Kulturen*, hg. von Monika Fludernik, Hans-Joachim Gehrke, Würzburg 1999; zur sozialwissenschaftlichen Diskussion und der aktuellen Grenzforschung zum Eisernen Vorhang vgl. Josef Langer: *Towards a Conceptualization of Border: The Central European Experience* (<http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/flanger3.pdf>).
- 10 Zur komplexen (post-)kolonialen Konstellation unter dem Stichwort der Hybridität und des undialektisch gedachten »dritten« Raumes siehe Homi K. Bhaba: *The Location*

of Culture, London–New York 1994; richtungweisend zur feministischen Diskussion ist Susan Stanford Friedman: *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton 1998.

- 11 Zur Reflexion der schwierigen Begriffsfragen und zum aktuellen Diskussionsstand siehe die Beiträge des Sammelbandes *Migrationsliteratur: Schreibweisen einer interkulturellen Moderne* (Anm. 3); die Dissertation von Petra Thore: »wer bist du hier in dieser stadt, in diesem land, in dieser neuen welt.« *Die Identitätsbalance in der Fremde in ausgewählten Werken der deutschsprachigen Migranteliteratur*, Uppsala 2004; Carmine Chiellino: *Interkulturelle Literatur in Deutschland: Ein Handbuch*, Stuttgart 2000; sowie D. Emily Hicks: *Border Writing: The Multidimensional Text*, Minneapolis–Oxford 1991. Vgl. in diesem Kontext auch das *Literaturen*-Heft zum Thema »Fremde: Leben in anderen Welten.« »Vier nicht ganz deutsche Autoren« !| waren zu einem »Gespräch über Fremde« eingeladen. Unter ihnen befand sich neben Wladimir Kaminer, Navid Kermani und Imran Ayata auch Terézia Mora, die aus ihrer Irritation über die unreflektierte Fragestellung keinen Hehl gemacht hat und gegen die ethnozentrische Herkunfts-Festlegung mittels des Autorennamens Stellung bezog. »Mora ist übrigens auch nicht mein richtiger Name. Ich wollte einen Namen wählen, dem man nicht sofort anhört, wo er herkommt.« Siehe <http://www.literaturen.de/schwp.html>.
- 12 Vgl. die Aussage in der frühen autobiographischen Skizze aus dem Jahr 1952: »Ich habe meine Jugend in Kärnten verbracht, im Süden an der Grenze, in einem Tal, das zwei Namen hat – einen deutschen und einen slowenischen. Und das Haus, in dem seit Generationen meine Vorfahren wohnten – Österreicher und Windische –, trägt noch heute einen fremdklingenden Namen. So ist nahe der Grenze noch einmal die Grenze: die Grenze der Sprache – und ich war hüben und drüben zu Hause. I. . . Ich glaube, daß die Enge dieses Tals und das Bewußtsein der Grenze mir das Fernweh eingetragen haben.« Ingeborg Bachmann: *Werke*, Bd. 4, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, München 1978, S. 301. Das »Haus Österreich« als imaginäre Heimstatt beschwört auch das fikionalisierte Mühlbauer-Interview in *Malina*, siehe *Werke*, Bd. 3, S. 96, 99.
- 13 Claudio Magris: *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*, Salzburg 1966. Er spricht wahlweise auch von Sublimierung oder suggestiver Verfremdung, der selbst kritische Stimmen wie Musil verhaftet bleiben.
- 14 Eine neuere historische Analyse (Shedel) betrachtet den Habsburgischen Mythos als das entlastende Gegenstück zu einer unhaltbaren Sonderweg-These zur österreichischen Geschichte; eine wertfreie Konzeptualisierung des Begriffs (Bruckmüller) versteht darunter die diversen Formen der habsburgischen Herrschaftslegitimation und die Versuche zur Schaffung eines Österreichbewußtseins in unterschiedlichen Medien und Institutionen. Vgl. James Shedel: *Sonderweg, Myth, or Heritage?: The Rechtsstaat and Modernity in Habsburg Austria*, in: *Ambivalenz des kulturellen Erbes. Vielfachcodierung des historischen Gedächtnisses. Paradigma: Österreich*, hg. von Moritz Csáky, Klaus Zeyringer, Innsbruck–Wien–München 2000, und Ernst Bruckmüller: *Die österreichische Revolution von 1848 und der Habsburgermythos des 19. Jahrhunderts*, in: *Bewegung im Reich der Immobilität: Revolutionen in der Habsburgermonarchie 1848–1849. Literarisch-publizistische Auseinandersetzungen*, hg. von Hubert Lengauer, Primus-Heinz Kucher, Wien–Köln–Weimar 2001. Siehe auch Peter Urbanitsch: *Pluralist Myth and Nationalist Realities: The Dynastic Myth of the Habsburg Monarchy – A Futile Exercise in the Creation of Identity*, in: *Austrian History Yearbook*, 35(2004).
- 15 Vgl. Moritz Csáky: *Pluralität: Bemerkungen zum ›dichten System‹ der zentraleuropäischen Region*, in: *Neohelicon*, 23(1996)1, und die Beiträge der beiden Sammelbände zur

- kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung *Ambivalenz des kulturellen Erbes und Die Verortung von Gedächtnis*, hg. von Moritz Csáky, Peter Stachel, Wien 2001. Eine Skizze aktueller Forschungsansätze liefert Heidemarie Uhl: *Zwischen ›Habsburgischem Mythos‹ und (Post-)Kolonialismus: Zentraleuropa als Paradigma für Identitätskonstruktionen in der (Post-)Moderne*, in: *newsletter MODERNE. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900*, 5(2002)1, auch unter <http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/HUhl1.pdf> auf der Internet-Plattform zur Mitteleuropa-Forschung. Zur veränderten Forschungsperspektive im Rahmen der postkolonialen Theoriebildung siehe ferner Wolfgang Müller-Funk: *Kakanien Revisited: Über das Verhältnis von Herrschaft und Kultur*, in: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/WMueller-Funk1.pdf>.
- 16 Für eine kritische Perspektive siehe Steven Beller: *The World of Yesterday Revisited: Nostalgia, Memory, and the Jews of Fin-de-siècle Vienna*, in: *Jewish Social Studies*, 2(1996), S. 37–53, und Charles S. Maier: *Whose Mitteleuropa? Central Europe between Memory and Obsolescence*, in: *Austria in the New Europe*, hg. von Günter Bischof, Anton Pelinka, New Brunswick–London 1993.
- 17 Manfred Jurgensen: *Das Bild Österreichs in den Werken Ingeborg Bachmanns, Thomas Bernhards und Peter Handkes*, in: *Für und wider eine österreichische Literatur*, hg. von Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg, Gerhard Melzer, Königstein/Ts. 1982, S. 158.
- 18 Vgl. die topographische Lektüre bei Sigrid Weigel: *Ingeborg Bachmann: Hinterlassenschaften unter Wahrung eines Briefgeheimnisses*, Wien 1999, und Peter West Nutting: *›Ein Stück wenig realisiertes Österreich‹: The Narrative Topography of Ingeborg Bachmann's ›Drei Wege zum See‹*, in: *MAL*, 18(1985), S. 77–87.
- 19 Und zwar der Sohn des Ich-Erzählers und der Hauptfigur Franz Ferdinand Trotta. Ich zitiere die *Kapuzinergruft* nach Joseph Roth: *Werke*, Bd. 6: *Romane und Erzählungen 1936–1940*, hg. von Fritz Hackert, Köln 1991. Zur Weiterführung von Roths Trotta-Figur siehe Bachmanns Interview mit Barbara Bronnen, in: *Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, München–Zürich 1983 (Textkritischer Kommentar S. 632).
- 20 Das beinhaltet – unter autobiographischen Vorzeichen – auch die familiäre Verstrickung in den Nationalsozialismus. Bachmanns Vater war seit 1932 Mitglied der damals noch illegalen NSDAP. Sie hat diese Tatsache »ihr Leben lang weder öffentlich noch in ihrer (bislang bekannten) privaten Korrespondenz jemals erwähnt und folgte damit dem Beispiel der meisten ihrer Altersgenossen«, wie das *Bachmann-Handbuch* (S. 238) erklärend vermerkt.
- 21 Konträr zu anderen Autoritätsfiguren bei Bachmann ist Matri senior etwa der zärtliche Vater von liebenswürdig beschränkter Senilität, der mittels zahlreicher intertextueller Referenzen mit dem k.u.k. Beamtentum des Trottaschen Bezirkshauptmanns im *Radetzkymarsch* in Beziehung gesetzt wird, als dessen unzeitgemäßer Nachfahre er hier die erzählte Welt betritt. Um seinen einwandfreien austriakischen Leumund bemüht, macht sie ihn auch noch zum sozialistischen Protestwähler. Für eine instruktive Diskussion der einzelnen Bezüge siehe Leo A. Lensing: *Joseph Roth and the Voices of Bachmann's Trotta: Topography, History, and Literary History in ›Drei Wege zum See‹*, in: *MAL*, 18(1985), S. 53–76.
- 22 So bereits Lensing und neuerdings auch Klaus Bohnen: *Intertextuelle Konkretisierungen: Ingeborg Bachmanns ›drei Wege‹ zu Joseph Roth*, in: *Interpretationen 2000: Positionen und Kontroversen. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst Steinmetz*, hg. von Henk de Berg, Matthias Prangel, Heidelberg 1999. Weigel legt es ebenfalls nahe. Gudrun Brokoph-Mauch: *Österreich als fiktiver und geschichtlicher Ort in der Prosa Inge-*

- borg Bachmanns, in: *Literatur im Kontext: Robert Musil*, hg. von Marie-Louise Roth, Pierre Béhar, Bern–Berlin–u.a. 1999, spricht von kritischer Heimatliteratur.
- 23 Als Beispiel für diese positive Konnotation der Peripherie in den Texten der dreißiger Jahre wäre auch *Die Büste des Kaisers* (1935) zu nennen; im *Radetzky-Marsch* (1932) als der Verfallsgeschichte der Trottas in Parallele zur Monarchie sind die Kronländer dagegen ebenso vom Verfall betroffen. Die Meinungen zu den nostalgischen Tendenzen bei Joseph Roth gehen, wie zu erwarten, auseinander. Den »anti-illusionistischen Zug« unterstreicht W.G. Sebald: *Ein Kaddisch für Österreich - Über Joseph Roth*, in: *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*, Salzburg–Wien 1991; die gegenteiligen Tendenzen erörtert Michael André Bernstein: *The vivid fabrications of a great elegist: The Roth March*, in: *The New Republic*, May 7, 2001.
- 24 Vgl. Heidemarie Uhl: *The Politics of Memory: Austria's Perception of the Second World War and the National Socialist Period*, in: *Austrian Historical Memory and National Identity*, hg. von Günter Bischof, Anton Pelinka, New Brunswick–London 1997. Zur Analyse des österreichischen Antisemitismus in der Zweiten Republik siehe die Essays von Ruth Beckermann: *Unzugehörig: Österreicher und Juden nach 1945*, Wien 1989. Eine kritische Kontextualisierung von Bachmanns Österreichbild und ihrer literarischen Erinnerungsarbeit aus zeithistorischer Perspektive unternimmt Gerhard Botz: *Historische Brüche und Kontinuitäten als Herausforderungen - Ingeborg Bachmann und post-katastrophische Geschichtsmentalitäten in Österreich*, in: *Ingeborg Bachmann - Neue Beiträge zu ihrem Werk*, hg. von Dirk Götsche, Hubert Ohl, Würzburg 1991. Er betont Bachmanns Betroffenheit durch das Ende der Monarchie und verweist auf die Spuren konservativen Denkens in den Vorstellungen von der »geistigen Mission« des post-imperialen Österreich (S. 213).
- 25 Die erste Reinschrift zielt noch deutlicher auf die voyeuristische Komponente; hier endet der Satz mit dem Vergleich »wie pornographische Fotos zur Stimulierung von Ersatzbefriedigungen« (S. 348). Vgl. Irene Heidelberger-Leonard: *Ingeborg Bachmann und Jean Améry: Zur Differenz zwischen der Ästhetisierung des Leidens und der Authentizität traumatischer Erfahrung*, in: *Ingeborg Bachmann - Neue Beiträge zu ihrem Werk*, für eine aufschlußreiche Kritik der Tatsache, daß die auf der Figurenebene kritisierte Ästhetisierung des Leidens in der Struktur der Erzählung wiederkehrt: »die Gleichsetzung vom Rothschen Trotta mit Améry geht nicht auf« (S. 191). Zu den Celan-Referenzen in der Trotta-Figur siehe auch Weigel.
- 26 Paradigmatisch dafür etwa Weigel, die etwas zu einseitig auf die Trauerarbeit und Gedächtnisleistung des Textes abzielt und die problematischeren Aspekte seiner Vergangenheitsorientierung ignoriert.
- 27 Ich beschränke mich auf erstere. Auch in der väterlichen Kritik am deutschen Massentourismus und in Trottas Kommentaren über die essentielle Sprachlosigkeit der Deutschen steckt eine gehörige Portion anti-deutschen Ressentiments. Auf verquere Weise kommt das hier einer politischen Verharmlosung der Provinz zugute. Vgl. die kritischen Hinweise bei Jurgensen.
- 28 Die erzählerische Ironie gilt dem angepaßten 1968er Revolutionär Philippe und der Verlogenheit, mit der er sich von Elisabeth trennt. Deshalb ist er hier im letzten Erzählabschnitt auch die zweite Fokalisierungsinstanz des Textes. Zur prinzipiell viestimmigen Erzählform siehe Friederike Eigler: *Bachmann und Bachtin: Zur dialogischen Erzählstruktur von »Simultan«*, in: *MAL*, 24(1991), S. 1–16.
- 29 Die Formulierungen spielen auf das Mühlbauer-Interview in *Malina* an, in dem die These von der Geschichtslosigkeit des post-imperialen Österreich aufgestellt wird (*Werke*, Bd. 3, S. 97).
-

- 30 In einem der ersten Textstufe zugeordneten Entwurf wird diese Krise als kompletter Auflösungszustand beschrieben: »Sie war in einer Dekomposition, wo froh, unfroh, gutgehen, schlechtgehen gar keinen Sinn mehr hatte, und sie kam nicht dahinter, warum sie nicht mehr dies oder jenes war, nur durchschwemmt von den letzten Geschehnissen l. . l Und dann fiel ihr auf einmal ein, daß sie jetzt allein war, das allein hatte sie nicht bedacht in Paddington, daß ihr Bruder aufhörte, ihr Bruder zu sein, daß die andre Elisabeth, wie gut auch alles war, den Bruder ausgelöscht hatte.« (S. 311) Motivisch verarbeitet ist hier die Hochzeit von Bachmanns eigenem Bruder im August 1971 (siehe textkritischer Kommentar, S. 593).
- 31 Zu dieser neuen Wahrnehmungsform im 18. Jahrhundert und ihrer massenmedialen Inszenierung siehe Albrecht Koschorke: *Das Panorama. Die Anfänge der modernen Sensomotorik um 1800*, in: *Die Mobilisierung des Sehens: Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, hg. von Harro Segebrecht, München 1996.
- 32 Zwanzig Jahre später beklagt Peter Handke im Zuge der slowenischen Staatsgründung den Verlust seines eigenen Slowenienmythos, den er in seinem 1986 erschienenen Roman *Die Wiederholung* entworfen hatte. Für ihn besitzt Slowenien nur als ahistorische Enklave Jugoslawiens den mythischen Schein des »reinen Gegenwärtigseins« (S. 19); der Fremde empfindet sich hier als »Gast der Wirklichkeit« (S. 15). Peter Handke: *Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine Wirklichkeit, die vergangen ist: Erinnerung an Slowenien*. Frankfurt/Main 1991. Handkes märchenhaftes »neuntes Land« ist zwar anti-habsburgisch gedacht; wie bei Bachmann handelt es sich aber um einen spezifisch österreichischen Mythos des Landes jenseits der Grenze. Zur Kritik an der Jugoslawienarstellung in der österreichischen Literatur der siebziger Jahre siehe bereits Ivo Runtić: *Jugoslawien als Topos der Abenteuerlichkeit in der zeitgenössischen österreichischen Literatur*, in: *Jugoslawien - Österreich. Literarische Nachbarschaft*, hg. von Johann Holzner, Wolfgang Wiesmüller, Innsbruck (Institut für Germanistik) 1986.
- 33 Roth: *Die Kapuzinergruft*, S. 299. In Verkehrung des entsprechenden rassistischen Stereotyps und der erotischen Besetzung des Blondens in Thomas Manns *Tonio Kröger* macht er blond hier zur dekadenten Haarfarbe. In der Frühstücksszene während dieses Besuchs heißt es: »Mein Vetter Joseph Branco saß neben mir, schwarz und südlich, heiter, wach und gesund, ich schämte mich meiner blassen Blondheit und meiner übernächtigen Müdigkeit.« (S. 230) Und Branco trinkt selbstverständlich keinen Kaffee, sondern isst eine Kartoffelsuppe, wie es sich für den bäuerlichen Habitus der Figur gehört.
- 34 Weigel: *Ingeborg Bachmann*, S. 408.
- 35 Die ganze Passage lautet: »[S]ie hatte nie solchen Durst gehabt und hätte den See trinken mögen, zu dem sie einfach nicht hinunter kam, aber sie mußte sich wohl abfinden mit dem Gedanken, und sie kam auch, wie über so vieles, über den See hinweg, sie nahm das Dreiländereck ins Aug, dort drüben hätte sie gerne gelebt, in einer Einöde an der Grenze, wo es noch Bauern und Jäger gab, und sie dachte unwillkürlich, daß sie auch so angefangen hätte: An meine Völker! Aber sie hätte sie nicht in den Tod geschickt und nicht diese Trennungen herbeigeführt l. . l.« (S. 417) Die orale Regressionstendenz artikuliert bereits die Textstufe II: »und dann kam sie nach vorn und nahm den See auf, zu dem sie an allen Sommertagen in ihrer Jugend gewandert war, ganz auf in sich, und sie sah ihn nicht an, etwas anderes, sie nahm ihn in sich hinein, und ihr Herz tat ein seltsames Zucken l. . l.« (S. 320).
- 36 Die schöne Formulierung stammt von Klemens vom Klemperer; hier zitiert nach Jacques le Rider: *Mitteleuropa: Auf den Spuren eines Begriffs. Essay*, Wien 1994, S. 62.
- 37 In den Entwürfen der Textstufe II stehen die Flughafenbegegnung und die mit jahre-

- langer Verspätung gefundene Liebeserklärung eines gewissen Branco noch unverbunden nebeneinander; erstere ist hier noch wenig spektakulär: »In Wien, auf dem Flughafen, traf sie einen alten Freund, der aber nach Moskau flog, sie tranken Kaffee und redeten drei Stunden miteinander, und am Ende zitterte sie, rauchte pausenlos, und sie sahen einander an, sie erinnerte sich so genau, er mußte einmal in sie verliebt gewesen sein, vor vielen Jahren, <>« (S. 325).
- 38 Zur Frauenkonzeption vgl. auch Sara Lennox: *Constructing Femininity after 1945: Ingeborg Bachmann and her Readers*, in: *Wendezeiten/Zeitenwende: Positionsbestimmungen zur deutschsprachigen Literatur 1945-1995*, hg. von Robert Weninger, Brigitte Roszbacher, Tübingen 1997.
- 39 Siehe Pierre Bourdieu: *Masculine Domination*, Stanford 2001, S. 23.
- 40 Er ist beschrieben als »breiter hünenhafter Mann« (S. 476) bzw. als »derbe hünenhafte Gestalt« (S. 488). Hüne ist synonym mit Hunne; ab dem 13. Jahrhundert wird der Begriff auf Riesen übertragen: der Riese hat die Gestalt der Barbaren ante portas. Siehe Grimm.
- 41 Andere Texte reflektieren genau diese Identität, wie die den Mythos des Erlösers dekonstruierende Namensgebung in den *Franza*-Fragmenten, wo der ersehnte Retter ausgerechnet den Namen eines gotischen Erzschurken trägt, während das Gattenmonster den Ort des biblischen Wunders designiert.
- 42 Dazu im Detail Weigel: *Ingeborg Bachmann*, hier S. 397.
- 43 Der auf den Zerfall der Monarchie zurückgehende heutige Grenzverlauf wurde im November 1921 etabliert, als Westungarn (Burgenland) wegen der mehrheitlich deutschsprachigen Bevölkerung an Österreich ging. Es war zunächst eine sehr durchlässige Grenze. Siehe Langer: *Towards a Conceptualization of Border*.
- 44 Gelegentlich wird auch von westlichen Alltagsobjekten gesprochen (S. 18, 74, 117); New York, Los Angeles und Hawaii werden namentlich genannt (S. 34, 166); bekannte deutsche Schlagertexte werden gesummt (S. 62) und zwei Figuren tragen wegen ihrer westlichen Väter exotische Namen (S. 191).
- 45 Hinsichtlich der autobiographischen Dimension (»Ja und nein«) siehe das 1999 geführte Interview in »wortlaut.de«: <http://www.hainholz.de/wortlaut/mora.htm>. Zur Frage »Wo fängt der Osten an?« siehe auch die engagierten Reportagen von Irena Brezná: *Die Sammlerin der Seelen: Unterwegs in meinem Europa*, Berlin 2003.
- 46 Zum Ophelia-Motiv siehe Anna Maria Stuby: *Liebe, Tod und Wasserfrau: Mythen des Weiblichen in der Literatur*, Opladen 1992, S. 163-215.
- 47 Die Geburt von Mithras, dem römischen Sonnengott indo-iranischer Herkunft, wird ebenfalls am 25. Dezember gefeiert. Das Erlösungsversprechen ist hier also gleich doppelt aufgerufen.
- 48 Er selbst differenziert zwischen der grünen Grenze im Westen und der dunklen Ostgrenze (vgl. S. 24). Und so sieht diese »grüne« Grenze in der historischen Realität aus: »The Iron Curtain at this section of the continental divide line consisted of two fences, a trail for the guards and a strip for detecting illegal movement. The first fence ran 1,5-2 km inside Hungarian territory and was usually hidden from the Austrian side. It was equipped with an electric wire which was supposed to alarm the guards. But this was not enough and travellers approaching this border from the Hungarian side were already checked several kilometers before they reached these installations. Hungarian citizens entering this zone needed special permission. According to Hungarian sources, between 1966 and 1988 about 13500 people tried to cross this border illegally, but only about 300 of them were successful.« Langer: *Towards a Conceptualization of Border*, S. 4.
- 49 Gemäß der programmatischen Ophelia-Maxime: »Luft aus dem Himmel abbeißen. So mache ich es auch. Herabbeißen und hinunteratmen. Vom Himmel in die Hölle.« (S. 122)