

Mirjam Bitter

(De)Maskierungen in Doron Rabinovicis Roman *Ohnehin*

ÜBERKREUZUNGEN INTERSECTIONS

Verhandlungen kultureller, ethnischer, religiöser
und geschlechtlicher Identitäten in österreichischer
Literatur und Kultur

Negotiations of cultural, ethnic, religious,
and gender identities in modern Austrian
Literature and Culture

Einleitung

Für die im Titel der diesjährigen MALCA-Konferenz genannten „Überkreuzungen. Verhandlungen kultureller, ethnischer, religiöser und geschlechtlicher Identitäten in österreichischer Literatur und Kultur“ erscheint Doron Rabinovicis 2004 erscheinender Roman *Ohnehin*¹ geradezu als ein paradigmatisches Beispiel. Dieser überkreuzt – oder aufgrund einer gewissen Skepsis gegenüber der Kreuzungsmetapher vielleicht besser: verflechtet die Frage des Erinnerns an die österreichische NS-Vergangenheit mit heutigen transkulturellen Konstellationen in Wien sowie mit Prozessen des Erinnerns und Vergessens in privaten Geschlechterbeziehungen.² Dabei entwirft der Roman im Wien des Jahres 1995 ein vielstimmiges Figurengeflecht, bei dem jede einzelne Figur wiederum als Überkreuzung bzw. Verflechtung verschiedener Identitätskategorien wie *class*, *race*, *gender*, um nur diese vielzitierte Trias zu nennen, analysierbar ist. Da ich diesen Interdependenzen, die sich im Roman bildhaft unter anderem im Straßen- und Stimmengewirr Wiens und insbesondere des Naschmarktes spiegeln, schon an anderer Stelle nachgegangen bin,³ möchte ich mich im vorliegenden Beitrag auf ein anderes Motiv im Roman konzentrieren, das auch mit den im Konferenztitel genannten „Verhandlungen kultureller, ethnischer, religiöser und geschlechtlicher Identitäten“ zu tun hat: das Motiv der Maskerade.

Die Zusammenführung von Maskierungen und Demaskierungen im Titel dieses Beitrags verweist darauf, dass im Roman Maskeraden mit dem Wunsch angewandt werden, dadurch andere zu demaskieren. Dies zeigt sich insbesondere an zwei Figuren: Zum einen schlüpft die Figur der Tätertochter Bärbl Kerber in verschiedene Masken, um ihrem Vater ‚die Wahrheit‘ über seine SS-Vergangenheit zu entlocken. Sie möchte also die Vergangenheit ihres „Märchenvati[s]“ (O 133) aber auch „Familiencyrann[s]“ (ebd.) demaskieren und führt dabei zugleich ihren „Geschlechterkampf“ (O 34) fort. Zum anderen geht es bei den Maskeraden der Filmkünstlerin Flora Dema aus dem Kosovo darum, die Gegenwart zu demaskieren, nämlich den alltäglichen öster-

¹ Im Folgenden direkt im Fließtext zitiert als (O Seitenzahl).

² Die Überlegungen dieses Beitrags stehen im Zusammenhang mit einem größeren Forschungsprojekt zu Interdependenzen von Gedächtnis und Geschlecht, an dem ich derzeit arbeite.

³ Mein Aufsatz „Interdependenzen. Erinnern und Vergessen im Spannungsfeld vielfältiger Identitätskategorien in Doron Rabinovicis Roman *Ohnehin*“ erscheint in: *Kulturanalyse im zentraleuropäischen Kontext*, hrsg. v. Frank Stern, Wolfgang Müller-Funk, Daniela Finzi und Ingo Lauggas. Tübingen: Francke (Reihe „Herrschaft - Kultur - Differenz“).

reichischen Rassismus vorzuführen. Sie spielt im Roman verschiedene Flüchtlingsschicksale vor und filmt mit versteckter Kamera die Reaktion etwa von Passanten oder von der Fremdenpolizei.

Das Maskerade-Motiv verknüpft damit die für den Roman so zentrale Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und die mit der Gegenwart und weist damit auf das notwendige Zusammendenken von beidem hin. Schließlich lässt sich, wie die Gedächtnistheorie im Anschluss an Maurice Halbwachs vielfach betont hat, Vergangenheit nur aus der Perspektive der Gegenwart und beeinflusst von gegenwärtigen Belangen rekonstruieren.⁴ Zugleich hat Erinnern und Vergessen einen Einfluss auf gegenwärtiges Handeln, zumal Strukturen der Vergangenheit, wenn auch eventuell in variiertes Form, fortwirken.

Auf diesen Zusammenhang deuten auch der erste und der letzte Satz des Romans. *Ohnehin* beginnt mit den Worten „Einmal muß Schluß sein.“ (O 7) und endet mit „Noch war es nicht vorbei.“ (O 256). Beide Sätze kehren innerhalb des Romans in verschiedenen Kontexten wieder und fächern so das differenzierte Feld von Wünschen nach Abschließen mit der Vergangenheit, nach Vergessen im Politischen wie im Privaten auf und stellen deren unmögliche Realisierung heraus. Durch die variierten Wiederholungen dieser sowie der Anfangs- und Schlussätze der einzelnen Kapitel wird klar: Solange noch Emotionen da sind, kann es nicht vorbei sein. Solange noch sowohl ehemalige Verfolgte als auch Verfolger leben, die nicht vergessen können bzw. denen Vergessen als Ausflucht vor Konsequenzen dient, kann und darf es nicht vorbei sein. Und solange man notwendige Schlüsse für heutige Situationen aus Erinnerung(en) ziehen könnte, sollte es auch nicht vorbei sein.

Obwohl es inhaltlich also durchaus eine Entwicklung vom anfänglichen Wunsch nach dem „Schluß“ zur abschließenden Erkenntnis von dessen Unerfüllbarkeit gibt, spielt die Romankonstruktion durch Anfangs- und Schlussatz zugleich mit dem Prinzip der Verkehrung, das Anfang und Ende, die Fixpunkte jeder Erzählung, in Frage stellt. Mit dem Prinzip der Verkehrung oder „Umkehrung“ (O 245), wie es an einer Stelle im Roman heißt, wird ebenso wie durch die Maskeraden zudem die Motivtradition des Grotesken aufgegriffen.

Alle drei Prinzipien, das der variierten Wiederholung, das der Verkehrung und das der grotesken Übertreibung, werden im sechsten Kapitel auf die Spitze getrieben, in dessen Mitte, die auch ungefähr die Mitte des Romans dar-

⁴ Vgl. Halbwachs 1967, S. 55 f.

stellt, wieder der Satz „Einmal muß Schluß sein“ (O 131) fällt. Die gesteigerten Wiederholungen, das ständige Neuanfangen sind inhaltlich durch die Gedächtniskrankheit des ehemaligen SS-Arztes Herbert Kerber motiviert, der sich im Jahre 1945 wähnt und sich an jedes Detail der unmittelbaren Nachkriegszeit zu erinnern scheint, der in der Gegenwart jedoch nach spätestens „vierzig Minuten“ (O 124) jeweils wieder vergessen hat, was gerade passiert ist. Im sechsten Kapitel nun lässt die Erzählinstanz seine Tochter Bärbl in verschiedene Rollen schlüpfen und so versuchen, ihrem Vater ein Geständnis seiner Verbrechen zu entlocken. Dabei werden ihre Verhöre als verkehrte Wiederholung der Verhöre ihres Vaters benannt: „Sie erinnerte sich daran, daß er es geliebt hatte, die Kinder, Hans und sie [...] zu vernehmen, als wären sie Verbrecher, Sträflinge, Häftlinge im eigenen Elternhaus. [...] Jetzt stand sie vor ihm, und nun war sie es, die ein Geständnis seiner Schuld wollte.“ (O 124) Und nicht zufällig wählt sie für die Verhöre das einstige Kinderzimmer.

Wiederholungen und Maskeraden in der Gender-Theorie

Wiederholung und Verkehrung, wie etwa die Wiederkehr der Tragödie als Farce, sind nicht nur in der Geschichtsphilosophie häufig thematisiert worden, wenn es um die Frage ging, inwiefern die Geschichte als Lehrmeisterin dienen kann.⁵ Wiederholung, Verkehrung und Maskerade sind auch wichtige Bestandteile vieler Gendertheorien. Insbesondere poststrukturalistische Performanztheorien wie die Judith Butlers gehen schließlich davon aus, dass intelligible Geschlechtsidentitäten durch Zitieren von Genderkonzepten erzeugt werden, die erst durch diese Akte des Zitierens als Idee und Ideal der Geschlechtsidentität überhaupt hervorgebracht werden.⁶ Es handelt sich um den Versuch einer Wiederholung, die ihr Original zwangsläufig verfehlt, es nur variiert wiederholen kann, da es schon dieses vermeintliche Original nicht gibt. „Die Geschlechtsidentität erweist sich somit als Konstruktion, die regelmäßig ihre Genese verschleiert.“⁷ Deshalb geht es Butler „um die Parodie *des* Begriffs des Originals als solchem“,⁸ steht doch „jede Bezeichnung im Horizont des Wiederholungszwangs“.⁹

⁵ Vgl. Lühe 2007.

⁶ Vgl. Butler 1991, S. 205.

⁷ Butler 1991, S. 205.

⁸ Butler 1991, S. 203.

⁹ Butler 1991, S. 213.

Um Subjekte als „substantialisierte[] Effekte“ „regulierter Wiederholungsprozesse“¹⁰ zu beschreiben, greift Butler unter anderem auf frühere vor allem psychoanalytische Schriften zurück, die mit dem Begriff der Maskerade argumentieren. Schon Joan Riviere beschrieb 1929 in ihrem gleichnamigen Aufsatz „Weiblichkeit als Maskerade“¹¹ und wollte zeigen, „daß Frauen, die nach Männlichkeit streben, zuweilen eine Maske der Weiblichkeit aufsetzen, um die Angst und die Vergeltung, die sie von Männern befürchten, abzuwenden.“¹² Mit ‚Männlichkeit‘ bezeichnet Riviere hier den Wunsch, Subjekt statt Zeichen der Sprache sein,¹³ weshalb sie sich „vor allem einem besonderen Typ von intellektueller Frau“¹⁴ widmet. Deren „zwanghaftes Flirten und Kokettieren“ interpretiert Riviere als „unbewußte[n] Versuch, sich gegen die Angst zur Wehr zu setzen, die sich einstellte, weil sie nach der intellektuellen Leistung ihres Vortrags Vergeltungsmaßnahmen von seiten der Vaterfigur befürchtete. Die öffentliche Zurschaustellung ihrer geistigen Fähigkeiten, die sie an sich erfolgreich durchführte, bedeutete, daß sie sich selbst als im Besitz des Penis ihres Vaters zurschaustellte, nachdem sie ihn kastriert hatte.“¹⁵

Weiblichkeit als Maskerade verbirgt also weibliches Begehren und Autonomiestreben hinter einer Maske. Anders die Position Lacans, die Judith Butler der Rivieres gegenüberstellt: Lacan zufolge ist der ‚Schein‘, dass eine Frau den Phallus verkörpert, „der Maskerade geschuldet“,¹⁶ die Maskerade verdeckt hierbei weniger weibliches Begehren als vielmehr einen Mangel.¹⁷ Dabei verweist Butler auf die widersprüchlichen Suggestionen des Maskerade-Begriffs: „Einerseits kann die Maskerade als performative Hervorbringung einer sexuellen Ontologie verstanden werden, d.h. als reine Erscheinung, die sich selbst überzeugend als Sein darstellt. Andererseits kann die Maskerade als Verleugnung eines weiblichen Begehrens gelesen werden, die eine vorgängige ontologische Weiblichkeit voraussetzt, die durch die phallische Ökonomie regelmäßig nicht repräsentiert wird. [...] Die erste Aufgabe würde eine

¹⁰ Butler 1991, S. 213, Kursivierung im Original.

¹¹ Riviere 1994 Der Artikel erschien erstmalig unter dem Titel „Womanliness as a Masquerade“ in *The International Journal of Psychoanalysis* 10, 1929, S. 303-313.

¹² Ebd., S. 35.

¹³ Vgl. Butler 1991, S. 85.

¹⁴ Riviere 1994, S. 35.

¹⁵ Ebd., S. 37.

¹⁶ Butler 1991, S. 78.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 80.

kritische Reflexion auf die Geschlechter-Ontologie als parodistische (De)Konstruktion hervorrufen [...]. Dagegen würde die zweite Aufgabe feministische Demaskierungsstrategien ins Leben rufen [...]. Möglicherweise schließen sich die beiden Alternativen gar nicht so sehr aus, wie es zunächst den Anschein hat, sind doch die Erscheinungen zunehmend suspekt geworden.¹⁸ Schon Riviere ging schließlich in ihren Ausführungen am Ende nicht von vorgängiger Weiblichkeit aus, sondern setzte Weiblichkeit und Maskerade in eins: „Der Leser mag sich nun fragen, wie ich Weiblichkeit definiere und wo ich die Grenze zwischen echter Weiblichkeit und der ‚Maskerade‘ ziehe. Ich behaupte gar nicht, daß es diesen Unterschied gibt; ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe.“¹⁹

Im Zuge der *men's studies* wurde das Maskerade-Konzept mittlerweile auch auf Männlichkeit angewandt. Dabei geht es vor allem um die Frage: „Wie inszeniert sich Männlichkeit als maskenlos und ‚echt‘?“²⁰ Sicherlich ließen sich aus dieser Perspektive also auch männliche Figuren des Romans unter dem Maskerade-Aspekt untersuchen. Ich möchte mich in diesem Beitrag hingegen vornehmlich auf die explizit als „Maskerade“ (O 131) bezeichneten Praktiken der Figur Bärbl Kerber konzentrieren.

Maskeraden der Figur Bärbl Kerber

Rabinovicis Roman lässt die Tochterfigur Bärbl Kerber zunächst *womenliness as a masquerade* im Sinne Rivieres nutzen, um ihrem Vater Geständnisse über seine Vergangenheit zu entlocken. Sie bemüht sich also, wie die Erzählinstanz mitteilt, die Aggressionen gegen ihren Vater und dessen Verbre-

¹⁸ Ebd., S. 79 f.

¹⁹ Riviere 1994, S. 38 f. Vgl. dazu auch Butler 1991, S. 87.

²⁰ Benthien, Stephan 2003, S. 7. Dieser Ansatz widerspricht älteren Auffassungen wie der Mary Russos, derzufolge sich Frauen maskieren müssen, während es für Männer eine von mehreren Optionen darstellt. Sie spricht von den „asymmetries of transvestism, which for a woman has always been necessary in some sense in order for her to take part in a man's world. [...] Deliberately assumed and foregrounded, femininity as mask, for a man, is a take-it-or-leave-it proposition; for a woman, a similar flaunting of the feminine is a take-it-and-leave-it *possibility*. To put on femininity with a vengeance suggests the power of taking it off.“ Russo 1986, S. 224. Statt wie Russo und andere feministische Texte der 1980er Jahre die stereotypen weiblichen Masken absetzen zu wollen, geht es Benthien/Stephan und anderen darum, auch die nur scheinbar weniger durch erzwungene Verstellung gekennzeichnete Männlichkeit als Maskerade zu entlarven. Die Asymmetrien liegen in der Art der Maskerade, nicht in der Frage, ob überhaupt maskiert wird.

chen zu unterdrücken und die Befragung „eher sanft als streng“ (O 125) anzugehen, wenn sie sich jeweils „als Cousine ihrer Mutter“ (O 124) ausgibt. „Sie versuchte nachzuhaken, umgarnte ihn, warf ihr Lächeln aus“ (O 126). Bei dieser Art der Maskerade empfindet Bärbl „einen leichten Ekel“ (O 126). Der Ekel verwandelt sich in „Angst“, von der Bärbl „übel“ (O 129) wird, als sie die ‚Vergeltung‘ von Seiten des Mannes, Herbert Kerber, zu spüren bekommt, die dem Misslingen der Weiblichkeitsmaskerade folgt. Als der alte Kerber es als eine „Schande“ (O 128) bezeichnet, dass die „Ergebnisse“ seiner damaligen „Experimente [...] nun natürlich hoffnungslos verloren“ (ebd.) seien, hält Bärbl nämlich ihre Rolle der sanften Cousine nicht mehr durch, sie „schrie auf ihn ein, faßte ihn am Kragen“ (O 128). Daraufhin sieht Kerber, der in der Zwischenzeit wieder vergessen hat, eine Verwandte vor sich zu haben, in ihr „eines jener feindlichen Flintenweiber“ (O 129) und will sie vergewaltigen. Die Rollen stereotyper Weiblichkeit führen Bärbl also trotz der Altersschwäche ihres Vaters zu „ihrer kleinen Ohnmacht“ (O 128). Wie im Märchen bedient sie sich eines „alten kleinen Wandspiegel[s]“ (O 129), um den „Kriegsheimkehrer SS-Untersturmführer Doktor Kerber [...] zurück in den achtzigjährigen Opa [zu verwandeln]“ (ebd.) und der Vergewaltigung zu entinnen.

Spiegelungen der Figur Flora Dema

Auch über dieses Spiegelmotiv stellt der Roman eine Verknüpfung zwischen den Maskeraden Bärbl Kerbers und denen Flora Demas her. Schon zu Anfang ihres Films nämlich filmt sich Flora im „Spiegel“ und deshalb „seitenverkehrt“, und wenig später sagt der Student der Filmakademie Tom Wandruschka über Floras Filmprojekt, „sie entwerfe in gewissem Sinne das Spiegelbild seines Unternehmens, biete eine Perspektive, die er nicht leisten könne. ‚Sie nähert sich der Frage von der anderen Seite. Sie stellt die Situation des Flüchtlings, der Illegalen, der Papierlosen dar.‘“ (O 75).

Neben dem Anliegen Flora Demas, dem fremdenfeindlichen Österreich sozusagen den Spiegel vorzuhalten, ruft der Spiegel hier assoziativ Klassiker feministischer Theorie wie Luce Irigarays *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts* (1974) auf, was romanintern insofern unterfüttert wird, als in dem von Flora aufgeführten Filmausschnitt sodann klar wird, dass Toms Interesse mindestens so sehr der begehrenswerten Frau wie der Videokünstlerin gilt, denn „Tom blickt innig, verlangt ihre Nummer, und just ehe das Video zu seinem Ende kommt, meint er noch, er werde Flora den Weg zu Hanno Geiss

bahnen“ (O 79), dem Professor der Filmakademie. Umgekehrt ist es dann gerade die Zurückweisung als Mann durch Flora, die Tom „die kalte Schulter“ (O 206) zeigt, welche Tom in die Komplizenschaft mit der Fremdenpolizei führt, die deutlich als ‚hegemoniale Männlichkeit‘²¹ in Szene gesetzt wird. In einer Fußballkneipe voller ‚Herrenstimmen‘, auf deren Toilette es ‚nach bieriger Männerpisse‘ stinkt, erzählt Tom betrunken dem Polizeioffizier Wolf Haumer: „Du hättest sie abgeschoben. [...] Bloß meinetwegen hast du ihre Dokumente nicht verlangt. [...] Aber ich wollte ja unbedingt ein guter Mensch sein“ (ebd.). Bald darauf wird Flora aus dem Seminar geworfen (vgl. O 244) und ihr (nicht-hegemonial männlicher) Kameramann Goran Bošković, ein serbischer Deserteur, „verhaftet“ und höchstwahrscheinlich „abgeschoben“ (O 232). Kann Flora, bei der Hilfe gar nicht so dringend ist, da sie „offensichtlich [...] die verschiedenen Schicksale bloß vorspiel[t]“ (O 229), auf ihre weibliche Attraktivität und die dadurch erzeugte Aufmerksamkeit vertrauen, wird Goran nicht nur abgeschoben, sondern danach auch sofort vergessen: „Nach dem Kameramann Goran Bošković erkundigte sich keiner“ (O 256).

Weitere Maskeraden der Figur Bärbl Kerber

Doch zurück zu den Maskeraden der Figur Bärbl, die sich mit dem Wandspiegel gegen die Vergewaltigung durch den Vater wehrt. Als also die Rollen stereotyper Weiblichkeit nicht zum gewünschten Ergebnis führen, lässt die Erzählinstanz Bärbl die Strategie ändern, denn „[v]ielleicht lag es an der Inszenierung, an ihrer Verstellung, wenn sie nicht zu ihm vordrang“ (O 130). Indem sie ihr „Verhörzimmer“ mit „Nazireliquien“ (ebd.) ausstaffiert, spielt sie nun „eine aufrechte Kämpferin, eine Agentin der Partei“ (ebd.). Doch trotz „Befehlston“ (ebd.) nimmt Kerber sie nicht ernst: „Kommen Sie, Fräulein, es ist vorbei. [...] Wissen Sie, Fräulein, einmal muß Schluß sein“ (O 131). In der „Verkleidung“ einer „Mitarbeiterin der alliierten Militärbehörde“ (ebd.) empfindet Bärbl erstmals „eine gewisse Lust an ihrer Maskerade“ (ebd.), wofür sie sich – ganz im Sinne einer Verleugnung weiblichen Begehrens – sogleich „ein wenig“ „schämt[]“ (ebd.). In dieser Rolle wird sie zwar nicht mehr verlacht, Kerber gesteht jedoch nichts neues (vgl. O 131 f.). Erst als Bärbl sich vom „Hairgott“ (O 132) in einen Mann verwandeln lässt und in einen „derb[en]“ Anzug ihres Vaters schlüpft (ebd.), so dass Herbert

²¹ Vgl. Connell 2000.

Kerber „innerlich darüber rätselte, welchen Geschlechts sie war“ (ebd.), macht ihn „[d]iese Irritation [...] endlich so unsicher, wie sie es angestrebt hatte“ (ebd.). Bärbl „frohlockt[]“ darüber, dass er sie mit „Herr Hauptmann“ (ebd.) anspricht, und „[w]iederum schauderte sie vor der eigenen Lust, ihn zu verhören, doch gleichzeitig genöß sie den Ekel, den sie empfand“ (O 133). Auch diese Lust und dieser Ekel werden übrigens aus einer Überkreuzung von Identitätskategorien in der Maskerade erzeugt. Während die Erzählinstanz nämlich vornehmlich den Aspekt betont, dass sich Bärbl als Mann verkleidet, wird in der internen Fokalisierung auf Bärbl weniger Mannsein hervorgehoben, als dass sie sich vielmehr „wie ein Jude [fühlte], der vertrieben worden war und nun mit der amerikanischen Armee nach Europa heimkehrte“ (O 133). Sie schlüpft somit nicht nur von der Frauen- in die Männerrolle, sondern auch von der als Tötertochter in die eines „gegen die Nazis [kämpf[enden]“ (ebd.) Verfolgten.

Statt Weiblichkeit als Maskerade nutzt Bärbl nun also *cross-dressing*, welches hier gerade nicht zu einem vollständigen *passing* führt, sondern dem ein Irritationsmoment eingeschrieben bleibt, das die gesamte Geschlechterordnung in Frage stellt und damit auch Kerbers hierarchische Machtposition hegemonialer Männlichkeit²². Damit lässt sich Bärbls „Travestie“ (O 134) als „Verfahren der Parodie“²³ lesen, das die „konstitutive Verfehlung aller Inszenierungen der Geschlechtsidentität“²⁴ offenbart, wie Butler es im letzten Kapitel von *Das Unbehagen der Geschlechter*, das den Titel „Von der Parodie zur Politik“ trägt, dargestellt hat. Zwar *versucht* sich Männlichkeit als „maskenlos“²⁵ zu inszenieren, eine ‚Echtheit‘ bleibt jedoch Illusion.

„Doch auch in dieser Maskerade erfuhr sie nicht, worauf sie wartete.“ (O 133), schränkt der Roman allerdings sodann das Wirkungspotential dieses parodierenden Verfahrens ein. Zumal die Prozedur bald von zwei jüngeren und weniger verwirrten Männern unterbrochen wird: von Bärbls Bruder Hans durch körperliche Gewalt, er „drängte hinein, stieß Bärbl zur Seite“ (O 134); von dem hinzukommenden Arzt und Gedächtnisforscher Stefan Sandtner durch sein typisches Unverständnis, das alle Handlungsmotive auf heterose-

²² Zwar ließe sich infrage stellen, inwiefern ein 80-Jähriger Mann noch der hegemonialen Männlichkeit zugerechnet werden kann, allerdings wähnt sich Kerber noch im Jahr 1945, also als junger Kriegsheimkehrer, und nimmt bei seinem Vergewaltigungsversuch durchaus die dominante Rolle ein.

²³ Butler 1991, S. 214.

²⁴ Ebd., S. 215.

²⁵ Benthien, Stephan 2003, S. 7.

xuelle Liebesbeziehungen herunterbricht: „Deine neue Frisur sieht urcool aus. Und der Anzug ist richtig retro. Du wirkst rundum erneuert. Darf ich raten? Ein neuer Mann?“ (O 134).

Während als Anliegen der Figur Bärbl geschildert wird, durch ihre Maskeraden die Vergangenheit ihres Vaters demaskieren zu wollen, möchte ihr Bruder Hans, dass alles unter der Maske der Normalität bleibt. Der früher dem „Klassenkampf“ (O 61) verschriebene Hans Kerber widmet sich als Staatsbeamter im Unterrichtsministerium nun nämlich „Klassenfragen ganz anderer Art“ (O 61) und hat Angst um seine Karriere.

Die Fragwürdigkeit beider Umgangsweisen der Täterkinder Hans und Bärbl mit der Vergangenheit ihres Vaters wird sprachlich unter anderem durch die quasi beiläufige Erwähnung belasteter, im Sinne von Bachtins *Das Wort im Roman*²⁶ dialogisierter Wörter, erzeugt. Zwischen Hans' direkte Figurenrede sind etwa die Sätze eingestreut: „Am Herd pfiß die Kanne auf. Er drehte das Gas ab“ (O 135). Dass die Assoziation zu Pfißen von Güterzügen und dem Gas der Gaskammern hier durchaus intendiert ist, zeigt die Wiederholung dieses assoziativen Verfahrens, als es von Bärbl beim Kuchenessen heißt, sie „trieb die Zinken in den Teig, schaufelte einen Bissen nach dem anderen in den Schlund“ (O 138); und als sie Hans zynisch fragt, wo er die Toten denn ruhen lassen wolle, „Vaters Opfer wurden doch nie bestattet“ (ebd.), „wischte [sie] die Kuchenreste zu einem Haufen“ (ebd.). Der „Haufen“ nimmt hier sowohl Bezug auf die von Hans zuvor erwähnten „Leichenhaufen“ (O 136), die er in Kerbers „Fotomappe aus dem Krieg“ (ebd.) sah, als auch auf die später erwähnten „Leichenhaufen [...], zwischen denen [Goran] sich einst verirrt hatte“ (O 143). Die zweite Hälfte des sechsten Kapitels dreht sich nämlich wieder um die Filmkünstlerin Flora Dema und ihren Kameramann Goran Bošković. Goran erzählt Flora von Srebrenica, vom „Schaufeln der eigenen Gräber“ (O 144) und von einem Vater, der „gezwungen worden war, der Vergewaltigung seiner Töchter zuzuschauen“ (ebd.).

Als ‚verkehrte‘ Wiederholung weist dies kurz vor Kapitelende auf die Vergewaltigungsszene zwischen Vater und Tochter Kerber zurück. Dabei hebt der Schrecken sexuierter Gewalt im Zuge heutiger kriegerischer Auseinandersetzungen wie auf dem Balkan das vergleichsweise Groteske der Szene zwischen Vater und Tochter Kerber noch deutlicher heraus. Nicht nur ist Bärbl in ihrer emotionalen Verstrickung mit dem Tätervater, bei der sie sich selbst in die Rolle des Opfers begibt und ein „Tribunal“ (O 137) veranstaltet,

²⁶ Bachtin 1979.

als Parodie auf psychologische Studien über Täterkinder sowie das Verhalten der 68er Generation in Deutschland und Österreich lesbar,²⁷ Bärbl kommt damit auch noch fast 30 Jahre zu spät, weshalb sie diesen Gestus der Aufarbeitung und Abrechnung mit den Vätern nur mehr zitieren, als Farce aufführen kann.

Dennoch stellt der Roman Bärbls Argumentation, Maskeraden seien bei der Rekonstruktion von Gedächtnis sozusagen unumgänglich, in den Raum und nicht gänzlich in Frage, denn „jeder, der mit dem Patienten spreche, ob es Stefan oder Hans war, müsse in eine Maske schlüpfen“ (O 135).

Maskeraden des Romans selbst

„Was soll diese Travestie?“ (O 134), wird Bärbl von ihrem Bruder Hans gefragt. Eine ähnliche Frage ließe sich auch an den Roman selbst richten, der offensichtlich Diskurse zu Erinnerungs- und Flüchtlingspolitik und in Verbindung mit beidem auch über Identitätskonstruktionen und Identitätsverhandlungen in travestierender Form aufruft. Verständlich wäre ähnlich wie Bärbls Wunsch nach Demaskierung der Vergangenheit auch hier der Wunsch, in der Literatur den alltäglichen Phrasen die Maske herunterzureißen und dahinter einen ‚authentischen Ausdruck‘ zu finden. Die Überzeichnung der Figur Bärbl Kerber mit ihren knalligen Handtaschen und dem Wunsch nach einer „Täteropfermischkulanz“ (O 119) wie auch Flora Demas, die nahezu penetrant als heißblütig, südländische Exotin in Kontrast zu der kühlen, blonden Ärztin Sonja Kramar gesetzt wird, legt allerdings nahe, dass selbst hinter ihren explizit geschilderten Maskeraden keineswegs ein ‚authentisches‘ Gesicht verborgen liegt. Ähnlich sind auch die vielfachen Wiederholungen im Roman, auf der Handlungsebene wie vor allem auf der sprachlichen Ebene, kaum noch auf ein Original zurückzuführen, sondern sind vielmehr Kopien von Kopien freiflottierender Versatzstücke und Phrasen im Erinnerungsdiskurs.

²⁷ Aufschlussreich ist etwa eine Stelle aus Niklas Franks autobiographischer Abrechnung mit seinem Vater, dem Generalgouverneur von Polen: „Kein Zweifel, Du verlierst auch den zweiten Nürnberger Prozeß in der kleinen Besetzung, da ist nur Dein Sohn Kläger, Richter, Henker zugleich [...]“ (Frank 1987, S. 19). Auch Bärbls Schwanken zwischen Verurteilung und dem Wunsch, den reuigen Vati wieder lieben zu können, lässt sich Franks Schrift entnehmen: „Erstmals bekennst Du Dich auch im privaten Tagebuch zum Antisemitismus. Gib’s zu, Du warst es nie wirklich. Nur, weil es gewünscht war, bist Du sofort einverstanden gewesen, was wollen denn auch diese Parasiten am Deutschen Volkskörper, gell?“ (ebd., S. 37).

Einerseits zeigt der Roman damit das durchaus konservative, d.h. stabilisierende, tradierende und festschreibende Moment der Wiederholung. Gerade durch ihre ständige Repetition gewinnen diese abgenutzten Phrasen an Wirkmacht. Denn auch wenn es sich um Kopien handelt, geht es keineswegs um ein bloßes postmodernes Spiel mit Beliebigkeiten. Wie Francis Michael Sharp angemerkt hat, lässt sich der Satz „Einmal muß Schluß sein“ etwa auch als Variation der Parole „Stopp der Überfremdung“ lesen,²⁸ der wiederum ein Klima erzeugt, in dem Menschen wie Goran Bošković abgeschoben werden, trotz drohender Folter im serbischen Militärgefängnis.

Wiederholung hat jedoch auch ein subversives Potential. In *Körper von Gewicht* formuliert Judith Butler dies in Bezug auf Geschlecht wie folgt: „Ist die Grundlage der Geschlechteridentität die stilisierte Wiederholung von Akten durch die Zeit und keine scheinbar nahtlose Identität, so sind die Möglichkeiten von Geschlechterveränderungen in der arbiträren Beziehung zwischen diesen Akten zu finden, in der Möglichkeit anderer Arten des Wiederholens, im Durchbrechen oder in der subversiven Wiederholung dieses Stils.“²⁹ Wenn „[d]ie Frage nicht [ist]: ob, sondern wie wiederholen“,³⁰ so lässt sich zum einen für den Roman Ähnliches sagen, wie es in Rabinovicis Erzählung „Sechsnunsechsstunneunneun“ über eine Komponistenfigur heißt: „Sergio suchte in Variationen sein Thema zu finden.“³¹ Das heißt, dass es zwar darum geht „zum Klischee geworden[e]“ (O 178) Phrasen zu hinterfragen,³² ihre Abgenutztheit preiszugeben, allerdings durch das Einstellen in verschiedene Kontexte sowie das Beharren auf Differenzierungen vielleicht zugleich deren bleibendes kritisches Potential auszuloten. Zum anderen gewinnt durch Butlers Betonung des *Wie* wiederholen die Entscheidung *Ohnehins* für die Groteske an Bedeutung. Es geht dabei um den unernsten Umgang mit durchaus Ernstem. Da sich *Ohnehin* nicht im heiteren Spiel der Wiederholungen erschöpft, sondern wie nebenbei von der Abschiebung Gorans erzählt, zeigt der Roman auch, was im allgemeinen Klamauk verloren geht.

In der ebenfalls aus Doron Rabinovicis *Papirnik*-Band stammenden Erzählung „Noémi“ erklären die beiden Freunde Georg und Amos das Anliegen ihrer Sketsche über den österreichischen Antisemitismus wie folgt: „Sie wollten das Unreflektierte hohlspiegeln. Wollten es im Widerschein preisge-

²⁸ Vgl. Sharp 2005, o. S.

²⁹ Butler 2007, S. 302.

³⁰ Butler 1991, S. 217.

³¹ Rabinovici 1994, S. 51.

³² Vgl. dazu auch Gürtler 2005, S. 98.

ben.³³ – auch hier also die in der Maskerade-Szene identifizierte metaphorische Bedeutung des Spiegels. In Bezug auf die Frage nach den Verhandlungen von Identitäten ließe sich mit der Spiegelmetaphorik weiterhin sagen: In den Maskeraden des Romas spiegelt sich die generelle Konstruiertheit von Identitäten, und es spiegelt sich darin das eigene Konstruktionsprinzip des Romas, das sich damit offenlegt, also zugleich selbst demaskiert. Bachtin schreibt in *Rabelais und seine Welt*: „In der Maske offenbart sich sehr deutlich das Wesen des Grotesken.“³⁴ Und so ist die demaskierende, aufklärerische Funktion dem Prinzip der grotesken Übertreibung insgesamt geschuldet. Vielleicht lässt sich mit Bezug auf den Titel des Romas sagen, dass wir zwar „ohnehin“ wiederholen müssen, dass uns dies aber noch nicht zwangsläufig zu „Instanzen der Ohnmacht“ – so der Titel von Rabinovicis Doktorarbeit über die Judenräte – machen muss, sondern es gerade das verändernde Potential der Variation zu nutzen gilt, statt sich mit einem Achselzucken dem postmodernen Spiel hinzugeben. Es ist eben noch nicht vorbei (vgl. O 256) mit dem alltäglichen (nicht nur) österreichischen Rassismus, der zwar keine unveränderte Wiederholung des NS-Rassismus darstellt, der aber trotz Travestie, Groteske und Maskeraden ernst genommen und bekämpft werden muss. Denn das Groteske findet sich allzu oft bereits in der außerliterarischen Realität und, wie Rabinovici in einem Essay formulierte, „was im Kunstwerk der Provokation dienen kann, wird in einer staatlichen Bescheinigung zum sanktionierten Selbstverständnis, das die Verhältnisse festschreibt.“³⁵ Insofern versteht sich bzw. verstehe ich seine Literatur ganz im Sinne des Call for Papers für diese Konferenz als Handlung, die performativ in Verhandlungen kultureller, ethnischer, religiöser und geschlechtlicher Identitäten eingreift.

ÜBERKREUZUNGEN
SINNTUMEN

wien

konferenz

MALCA

³³ Rabinovici 1994, S. 40.

³⁴ Bachtin 1987, S. 91. Bachtin unterscheidet dabei die volkstümliche Groteske, in der sich hinter der Maske „stets die Unerschöpflichkeit und Vielgestaltigkeit des Lebens“ verberge, von der romantischen Groteske, in der „die Maske fast völlig ihren erneuernden Impuls [verliert] und [...] einen düsteren Anstrich [erhält]“ (ebd.).

³⁵ Rabinovici 2001, S. 132.

Literaturverzeichnis

- Bachtin, Michail M. (1979): „Das Wort im Roman“. In: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. v. Rainer Gübel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 154–300.
- Bachtin, Michail M. (1987): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Hrsg. v. Renate Lachmann. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Benthien, Claudia; Stephan, Inge (2003): „Vorwort“. In: dies. (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln: Böhlau, S. 7–10.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2007): „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 301–320.
- Connell, Robert W. (Raewyn) (2000): *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Opladen: Leske + Budrich.
- Frank, Niklas (1987): *Der Vater. Eine Abrechnung*. München: Bertelsmann.
- Gürtler, Christa (2005): „Noch ist es nicht vorbei. Doron Rabinovicis Roman *Ohnehin*“. In: *Literatur und Kritik*, Jg. 40, H. 393/394, S. 88–89.
- Halbwachs, Maurice (1967): *Das kollektive Gedächtnis*. Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. H. Maus, Marburg/L. Stuttgart: Enke.
- Lühe, Irmela von der (2007): „Geschichte als Lehrmeisterin? Robert Menasses Roman *Die Vertreibung aus der Hölle*. In: *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005: Germanistik im Konflikt der Kulturen*. Hrsg. v. Jean-Marie Valentin. Bern: Peter Lang, S. 251–257.
- Rabinovici, Doron (1994): *Papirnik. Stories*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Rabinovici, Doron (2001): „Tracht und Zwietracht. Oder Politik als Folklore“. In: ders.: *Credo und Credit. Einmischungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 130–155.
- Rabinovici, Doron (2004): *Ohnehin*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Riviere, Joan (1994): „Weiblichkeit als Maskerade“. In: Weissberg, Liliane (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Russo, Mary (1986): „Female Grotesques. Carnival and Theory“. In: Lauretis, Teresa de (Hg.): *Feminist studies, critical studies. Papers presented at a conference in April 1985 at the Center for Twentieth-Century Studies of the University of Wisconsin-Milwaukee*. Bloomington: Indiana University Press, S. 213–229.
- Sharp, Francis Michael (2005): „Doron Rabinovici’s *Ohnehin*: Selective Memory and Multiple Pasts“. In: *Trans - Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Jg. 16. Online verfügbar unter http://www.inst.at/trans/16Nr/05_2/sharp16.htm, zuletzt geprüft am 02.03.2010.