

Elin Nesje Vestli
(Halden, NO)

Teleskopische Generationsnarrative
Elisabeth Reicharts «Die Voest-Kinder» und
Melitta Brezniks «Der Sommer hat lange auf sich warten lassen»

Abstract

This is a comparative reading of *Die Voest-Kinder* (2011) by E. Reichart and *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* (2013) by M. Breznik. Both novels participate in a recent trend in Austrian and German contemporary literature; they explore how history, primarily family history, is passed on in a trans-generational perspective: as transmitted silence. It is here that we find the origin of traumas in life and in these two novels, not only for those directly affected by the traumatic events, but also for the following generations. Traumatic experiences are transmitted by what S. Weigel, based on the psychoanalyst H. Faimberg, describes as «telescoping».

1. Einleitung

Die österreichischen Autorinnen Elisabeth Reichart (1953 geb.) und Melitta Breznik (1961 geb.) setzen sich beide in ihrem literarischen Werk kritisch mit öffentlichen Geschichtsnarrativen auseinander. Reicharts Roman *Die Voest-Kinder* (2011) zeichnet ein Bild der sozialen und politischen Realität der 50er Jahre, in denen die Verbrechen der NS-Zeit noch verdrängt und verschwiegen, während herkömmliche Ressentiments gegen Roma und Juden nach wie vor ohne Hemmungen ausgesprochen werden. Während mehrere ihrer Texte, u.a. das Debüt *Februarschatten* (1984) und *Über den See* (1988), in denen ebenfalls das Verschweigen der NS-Zeit und dessen Folgen thematisiert werden, durch eine verschachtelte Erzähldramaturgie gekennzeichnet sind, die eine rückschauende Reflexion ermöglicht, fehlt in *Die Voest-Kinder* eine entsprechende Gegenwartsebene¹. Dadurch entsteht

¹ Im Roman wird einmal eine Gegenwartsebene kurz eingeblendet: «als sie viele Jahre später wissen wollte, warum für sie einst Messen gelesen wurden, wie ihr der Cousin aus

der beklemmende Eindruck einer Zeitkapsel, aus dem kein Entrinnen möglich ist. In Melitta Brezniks Werk waren bisher die Geschichtsnarrative immer im Spiegel der Familiengeschichte(n) zu sehen, etwa in *Das Umstellformat* (2002) und *Nordlicht* (2009), wo das Nachdenken einer Ich-Erzählerin über die eigene Familiengeschichte Vergangenheit und Gegenwart reflexiv verbindet. In *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* (2013) sind die historischen Eckdaten deutlicher herausgearbeitet, etwa die Hinweise auf den österreichischen Bürgerkrieg 1934, den die Autorin als einen blinden Fleck in der Geschichtsschreibung sieht². Beide Romane nehmen daher einen kritischen Bezug auf geschichtliche Ereignisse und ihr öffentliches Tradieren. Vor allem aber steht der familiäre Umgang mit Geschichte, und zwar als überliefertes Schweigen, im Vordergrund. Hierin sehen Reichart und Breznik die Wurzeln für das Herausbilden von Traumata, nicht nur für die direkt Betroffenen, sondern auch für die Nachfolgeneration(en).

In diesem Aufsatz werden *Die Voest-Kinder* und *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* als Generationsnarrative gelesen, in denen das Schweigen und dessen langfristige, auch transgenerational transmittierte Folgen thematisiert werden. Dabei wird das Konzept der Teleskopung, von der Psychoanalytikerin Haydée Faimberg geprägt und später von Sigrid Weigel für die Literaturwissenschaft vorgeschlagen, herangezogen. Im Folgenden werden in einem ersten Schritt konstitutive Gemeinsamkeiten der zwei Romane herausgearbeitet (2) wie auch das theoretische Umfeld abgesteckt (3). In einem zweiten Schritt werden kontrastiv folgende Themenkomplexe ausgelotet: Traumata als Deutungsmuster der Generationsnarrative (3.1.), Erinnerungsobjekte (3.2) und die Erzähldramaturgie (3.3).

2. Erste Gemeinsamkeiten

In *Die Voest-Kinder* entwirft Elisabeth Reichart im Rahmen einer Sozialisations- und Familiengeschichte ein Psychogramm des 20. Jahrhunderts. Der Roman beschreibt eine Kindheit der frühen Nachkriegszeit im Schatten der Voest-Werke (Vereinigter Oesterreichischer Eisen- und Stahlwerke). Als die Familie der jungen Protagonistin in eine neuerrichtete Voest-Siedlung

dem Graben erzählte, als er sie eines Nachts in Salzburg auf der Straße fast umstieß, betrunken, wie er war». Elisabeth Reichart: *Die Voest-Kinder*. Salzburg: Otto Müller Verlag 2011, S. 77. Zitate werden im Text durch die Chiffre (V) gekennzeichnet.

² Vgl. Julia Schafferhofer: Melitta Breznik: Ihre, unsere Geschichte. In: *Kleine Zeitung*, 17.10.2013.

umzieht, beginnt ein Leben auf einem Kahlschlag. Das neue Haus auf der noch unfertigen Baustelle soll eine von der Vergangenheit unbeschwerte Zukunft einleiten, wird aber als ein unpersönlicher Raum empfunden, der mit dem Erlös verscherbelter Erinnerungsobjekte, mit denen sich die eigene Geschichte und Identität verknüpfen, bezahlt wird. Das sensible Kind, Objekt unreflektierter Erziehungsmaßnahmen und physischer Bestrafung, flüchtet zunehmend in die Fantasie, entwickelt ein selbstschädigendes Verhalten und psychosomatische Störungen. Die psychische Entwicklung wird als eine Folge einer unkritischen und auf tradierten Wertvorstellungen und Geschlechtermuster basierten Erziehung dargestellt, aber auch als eine Folge transgenerational transmittierter Traumata: die heranwachsende Protagonistin wird ein Auffangbecken der nicht verheilten Wunden der Eltern- und Großelterngeneration.

Melitta Breznik verknüpft in *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* drei Erinnerungsnarrative zu einer komplex verschachtelten Familiengeschichte. Durch die Verknüpfung von Gegenwarts- und Vergangenheitsebenen wird in zwei Monologen rückschauende Reflexion ermöglicht. Die Gegenwartsebene besteht aus den Erinnerungsmonologen von Mutter (Margarethe) und Tochter (Lena), in die das Erinnerungsnarrativ des verstorbenen Gatten bzw. Vaters (Max) eingebettet wird sowie kurze Rückblicke auf die Generation(en) der Ur- und Großeltern eingefügt sind. Anhand der mit historischen Zäsuren gekoppelten Familiengeschichte werden die Spuren, die diese Ereignisse hinterlassen haben, sichtbar gemacht: Geheimnisse, darauffolgende Einsamkeit und seelische Narben, Spätschäden und posttraumatische Störungen. Die Auswirkungen des Verschweigens sowie auch der nicht geheilten Traumata der Elterngeneration auf die Nachfolgenerationen werden im Kontext der transgenerationalen Übertragung gezeigt.

Die Voest-Kinder und *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* umspannen drei bis vier Generationen: die (Ur-)Großelterngeneration, die die Zeit um den Ersten Weltkrieg herum einbindet, die von der späten Zwischenkriegs- und der NS-Zeit geprägte Elterngeneration und letztendlich die Generation der Nachgeborenen, in der frühen Nachkriegszeit aufgewachsen. In beiden Romanen stehen Protagonistinnen im Zentrum, wodurch eine weibliche Genealogie wie auch eine weibliche Sozialisation in den Mittelpunkt rückt. Durch die drei bis vier Generationen umfassende Zeitspanne entsteht ein geschichtliches Panorama des 20. Jahrhunderts. Den historischen Eckdaten, die bei Reichart zum Teil durch außertextuelle Referenzen rekonstruiert werden müssen, während Breznik diese deutlicher herausarbeitet, steht das massive Schweigen der (Ur-)Groß- und Elterngeneration gegenüber: eine Schweigemauer, die nur manchmal bröckelt.

Beide Romane umhandeln österreichische Geschichte ausgehend von einer regionalen und auch autobiografisch bedingten Perspektive: Elisabeth Reichart bezieht sich auf ihren Heimatort Oberösterreich³, Melitta Breznik auf ihre Geburtsstadt Kapfenberg in der Steiermark. Die Februarkämpfe in Kapfenberg und deren Folgen für die Familie B⁴. veranschaulichen die Bedeutung des österreichischen Bürgerkrieges und seine Tradierung in der Geschichtsschreibung der Republik; am Beispiel der Voest-Werke werden die österreichische Verstrickung in die NS-Vergangenheit und deren spätere Verharmlosung und Verschweigen vorgeführt.

Breznik entwirft darüber hinaus ein europäisches Panorama. Die parallelen Erinnerungsnarrative von Mutter und Tochter bewegen sich nicht nur emotional, sondern auch geografisch aufeinander zu, von Basel bzw. London nach der deutschen Kleinstadt Bergen-Enkheim, dem Geburtsort von Margarethe. Durch Max' Geschichte und die damit verbundenen Rückblenden wird retrospektiv ein geografischer Ausblick entworfen: Kapfenberg, Moskau, Wien, Griechenland und Großbritannien. Diese Ortschaften illustrieren signifikante historische Ereignisse des 20. Jahrhunderts. Sie sind in der Vergangenheit mit unfreiwilligen Reisen verbunden, wie dem Kindertransport der Schutzbundkinder nach Moskau und der Kriegsgefangenschaft in Hampshire, Wege, die Max' Leben geprägt haben. Später, nach seinem Tod, werden einige von diesen Strecken von Margarethe und Lena wiederholt. Diese Spurensuche – Margarethes Reise nach Max' Tod nach Griechenland um zu sehen, wo ihr Mann während des Krieges stationiert war, Lenas Versuche den Ort der englischen Kriegsgefangenschaft ihres Vaters zu finden, aber auch die gemeinsame Reise von Mutter und Tochter nach Bergen-Enkheim – sind späte Annäherungsversuche, emotionale Recherchen vor Ort, angeregt vom Bedürfnis, Lücken der Familienbiografie zu schließen. Im Gegensatz dazu veranschaulicht Reichart die mentale Enge der frühen Nachkriegszeit durch die beklemmende Begrenzung des Spielortes, wo Ausbruchversuche verpönt sind, sogar bestraft werden. Kontrastiert wird die provinzielle und intellektuelle Beschränktheit durch utopische Sehnsuchtsorte, wie das Schwarze Meer (vgl. V, S. 31), Myra (vgl. V, S. 57), das Dach der Welt (vgl. V, S. 162) und der Blaue Nil (vgl. V, S. 224). Der Traum von der weiten Welt wiederholt sich in jeder Generation. Aus

³ Die Historikerin Elisabeth Reichart hat sich schon in ihrer Doktorarbeit mit der Vergangenheit dieser Region auseinandergesetzt: *Heute ist morgen. Fragen an den kommunistisch organisierten Widerstand im Salzkammergut*. Universität Salzburg 1983.

⁴ Vgl. Melitta Breznik: *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen*. München: Luchterhand 2013, S. 125. Zitate werden im Text durch die Chiffre (S) gekennzeichnet.

den Sehnsuchtsorten werden jedoch im besten Fall entzauberte, im schlimmsten Fall schwer traumatisierende Reisen. Als junger Mann träumt der Großvater von Moskau und St. Petersburg (vgl. V, S. 70); stattdessen gerät er in Kriegsgefangenschaft im Ural. Der Vater will als Jugendlicher nach Afrika. Statt am Afrikafeldzug (vgl. V, S. 234) teilzunehmen, geht er später als Baustellenleiter der Voest nach Afrika, auf seinen Dias ist der Blaue Nil gar nicht zu sehen (vgl. V, S. 289-290). Der Hauptperson, deren utopische Sehnsuchtsorte durch ausgedehnte Wasserreisen zu erreichen wären, bleibt letztendlich die vom Zaun abgegrenzte Eislaufbahn im Garten (vgl. V, S. 287-288). Elisabeth Reichart entwirft eine äußerst symbolträchtige Topografie, angesiedelt im Grenzbereich zwischen der sozialen und politischen Realität der frühen Nachkriegszeit und einem Reich der Fantasie, der utopischen Ausbruchversuche und mentaler Flucht(t)räume⁵.

3. Teleskopung

Die Psychoanalytikerin Haydée Faimberg verwendete ursprünglich den Begriff Teleskopung um das Phänomen der «Transmission einer Geschichte [...], die noch nicht einmal partiell zum Leben des Patienten gehörte und sich [trotzdem] [...] als Teil seiner Psyche [anzusehen ist]»⁶ zu beschreiben. Während Faimberg in späteren Arbeiten Teleskopung im Rahmen einer transgenerationalen Weitergabe narzisstischer Bindungen untersucht, benutzte sie die Bezeichnung zunächst als Metapher für das «Ineinandergleiten dreier Generationen»⁷. In einem Addendum zur deutschen Übersetzung erläutert sie ihre Wortwahl: «damals [...] war mir nicht bewusst, dass das Wort “telescoping” im Spanischen ebenso wenig wie in der deutschen Umgangssprache verwendet wird. Im Englischen und Französischen hingegen ist es geläufig. Wenn zum Beispiel zwei Züge kollidieren, sagt man: “They have telescoped”»⁸. Der Begriff der Teleskopung impliziert, wie Faimberg betont, «kein psychoanalytisches Konzept»⁹, sondern lässt sich als Metapher auch auf literatur- und kulturwissenschaftliche Diskurse applizieren. Sigrid

⁵ Vgl. Elin Nesje Vestli: Topografie der Verdrängung. Elisabeth Reicharts Roman *Die Voest-Kinder*. In: *Literatur für Leser* 2013 (H. 2), im Druck.

⁶ Faimberg benutzt das englische Wort «telescoping». Im Folgenden wird die deutsche Entsprechung «Teleskopung» im Anschluss an die deutsche Übersetzung von *The Telescoping of Generations* (2005) verwendet. Haydée Faimberg: «Teleskopung». *Die intergenerationelle Weitergabe narzisstischer Bindungen*. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel 2009, S. 25. Aus dem Englischen übersetzt von Elisabeth Vorspohl.

⁷ Ebda., S. 25 und S. 26.

⁸ Ebda., S. 41.

⁹ Ebda.

Weigel verwies schon 1999 auf Faimbergs Konzept der Teleskopung und beschreibt das Phänomen als ein «Störfall in der Genealogie [...] [, eine] inter-personale Überschreibung der individuellen Symptome und die Übertragung der psychischen Umarbeiten verkapselter Erinnerungsspuren im Konzept der “transgenerationellen Traumatisierung”»¹⁰. Durch Teleskopung wird die «Zeitmarke eines Lebens»¹¹ übersprungen, Geschichte wird «im Muster von Generationen»¹² geordnet: ein herausgehobenes Ereignis – ein Trauma – erhält Ursprungscharakter und wird an eine familiale, genealogische Zeitvorstellung rückgebunden¹³. Als Auslöser eines Traumas gilt eine schwere Gewalterfahrung bzw. eine psychische Erschütterung: «Trauma wird definiert als extrem belastende, überwältigende Erfahrung, die in der Regel mit Todesangst und Vernichtungsgefühl einhergeht»¹⁴. Ein Trauma, insbesondere wenn das auslösende Ereignis mit einem tief vergrabenen, mit Schuld oder Scham verbundenen Geheimnis zusammenhängt¹⁵, beeinträchtigt nicht nur das unmittelbar betroffene Individuum, sondern auch die Nachfolgenerationen¹⁶.

¹⁰ Sigrid Weigel: *Télescopage im Umbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur*. In: Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle, Sigrid Weigel (Hrsg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau (*Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte*. In Verbindung mit Jost Hermand, Gert Mattenklott, Klaus R. Scherpe und Lutz Winkler hrsg. von Inge Stephan und Sigrid Weigel. *Kleine Reihe*. Bd. 14) 1999, S. 51-76, hier S. 65. Vgl. auch Sigrid Weigel: «Generation» as a Symbolic Form: On the Genealogical Discourse of Memory since 1945. In: *The Germanic Review*, Volume 77, Issue 4, 2002, S. 264-277, hier S. 271, und Sigrid Weigel: Families, Phantoms and the Discourse of “Generations” as a Politics of the Past: Problems of Provenance – Rejecting and Longing for Origins. In: Stefan Berger, Linas Eriksonas, Andrew Mycock (Hrsg.): *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*. New York, Oxford: Berghahn Books 2011, S. 133-150, hier S. 147-148.

¹¹ Sigrid Weigel: *Télescopage im Umbewußten*, a.a.O., S. 65-66. Weigel betont dabei den Unterschied zu den sogenannten Spätschäden, die ebenfalls auch in beiden Romanen zum Ausdruck kommen.

¹² Ebda., S. 66.

¹³ Vgl. ebda., S. 67.

¹⁴ Die Psychoanalytikerin Ursula Gast beschreibt den Konflikt zwischen dem Wunsch, schreckliche Ereignisse zu verleugnen und dem Wunsch, sie laut auszusprechen als Ausgangspunkt eines Traumas, das – wenn es unbearbeitet bleibt – transgenerational weitergegeben werden kann. Ursula Gast: *Trauma und Dissoziation*. In: Karolina Jętic, Jean-Baptiste Joly (Hrsg.): *Erinnern und Vergessen. Zur Darstellbarkeit von Traumata*. Stuttgart: Akademie Schloss Solitude 2005 (*Reihe Reflexiv*), S. 77-89, hier S. 80.

¹⁵ Vgl. ebda., S. 78.

¹⁶ Das Forschungsfeld der transgenerationalen transmittierten Traumata ist umfassend. Vgl. dazu z.B. Natan P. F. Kellermann: “Geerbtes Trauma” – Die Konzeptualisierung der transgenerationellen Weitergabe von Traumata. In: José Brunner, Nathalie Zajde (Hrsg.):

Elisabeth Reichart und Melitta Breznik veranschaulichen in ihrem Werk die Folgen transgenerational transmittierter Traumata. Sie zeigen, wie das Trauma und das damit verbundene (Ver)Schweigen ein familiales und gesellschaftliches Defizit umreißt, eine konstruktive Neuorientierung erschwert¹⁷ und eine positive Identitätsbildung kontaminiert¹⁸, aber auch wie der Körper und das Unbewusste ein Sammelbecken unausgesprochener Geheimnisse werden. Obwohl beide Autorinnen Traumatisierung und deren Symptome neuerer Traumaforschung entsprechend darstellen¹⁹, sind die in ihren Texten zur Sprache gebrachten Schicksale natürlich keine klinischen Studien, sondern symbolisch aufgeladene kulturelle Deutungsmuster. Denn Traumaforschung ist längst nicht nur ein psychoanalytischer und medizinischer, sondern ebenfalls ein kulturwissenschaftlicher Diskurs²⁰, der Traumabegriff ein Paradigma kultureller und gesellschaftlicher Vorgänge. Im Folgenden geht es demnach darum das Trauma als Paradigma, als Muster, zu erkennen, das den Spuren nachzeichnet, die traumatische Ereignisse, die nicht in das subjektive oder historische Wissen integriert werden können, hinterlassen²¹.

Durch das dem Trauma zugrundeliegende und verschwiegene Ereignis entsteht eine Leerstelle, die nicht nur das unmittelbar betroffene Individuum angeht, sondern gleich eine Lücke in «der kollektiven und familialen Wahrheit»²² ausmacht. Diese Lücke, besonders wenn sie ihren Ursprung in einem mit Scham- und Schuldgefühlen verbundenen Ereignis hat, stellt ein

Holocaust und Trauma. Kritische Perspektiven zur Entstehung und Wirkung eines Paradigmas. Göttingen: Wallstein 2011 (*Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte* 39, 2011), S. 137-160. Vgl. ebenfalls Wulf Kantsteiner: Menschheitstrauma, Holocausttrauma, kulturelles Trauma: Eine kritische Genealogie der philosophischen, psychologischen und kulturwissenschaftlichen Traumaforschung seit 1945. In: Friedrich Jaeger, Jörn Rüsen (Hrsg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Themen und Tendenzen.* Bd. 3. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler 2004, S. 109-138, bes. S. 123-129.

¹⁷ Vgl. Mario Erdheim: Das Unbewusste in der Kultur. Erinnern und Verdrängen als Themen der Kulturwissenschaft. In: Friedrich Jaeger, Jörn Rüsen (Hrsg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*, a.a.O., S. 92-108, hier S. 101.

¹⁸ Vgl. ebda., S. 102.

¹⁹ Die Ärztin und Psychoanalytikerin Melitta Breznik kennt dies ebenfalls aus ihrer Berufspraxis.

²⁰ Die literatur- und kulturwissenschaftliche Traumaforschung ist seit den 1990er Jahren zu einem umfangreichen Forschungsgebiet gewachsen. Vgl. z.B. Wulf Kantsteiner: Menschheitstrauma, Holocausttrauma, kulturelles Trauma, a.a.O., S. 109-138.

²¹ Vgl. Sigrid Weigel: *Télescope im Umbewußten*, a.a.O., S. 51.

²² Ebda., S. 69-70.

Geheimnis dar, eine Kategorie, die im Generationsnarrativ²³ eine zentrale Rolle spielt. Gerade das Geheimnis bzw. das «Phantom»²⁴, d.h. die Leerstelle der familialen Überlieferung, bildet das initiatorische Moment vieler der in den letzten Jahrzehnten entstandenen (und häufig autobiografisch angelegten) Generationsnarrative. Das konstitutive Geheimnis kann mit einem (vorerst) nicht entschlüsselbaren Erinnerungsobjekt verknüpft sein: etwa einem verschwommenen Foto, einem zerkratzten Fernglas oder einer Leerstelle im Familienalbum. Diese Gegenstände, deren Geschichte niemand mehr so richtig kennt bzw. kennen will, werden als blinde Flecke der Familiengeschichte von Generation zu Generation übertragen; sie bewirken «eine Verdichtung»²⁵ mehrerer Generationen, in deren Mitte etwas Ungeklärtes steckt. Solche Geheimnisse, Leerstellen und Ungereimtheiten dienen in den literarischen Generationsnarrativen häufig als Ausgangspunkt für Recherchen, deren Verlauf ebenfalls in den Text hineingeschrieben wird und einen selbst- bzw. autorreferenziellen Rahmen, eine poetologische Metaebene, bildet. In Brezniks Roman wird eine Recherche und eine Annäherung durch kreative Tätigkeit (das Nähen) in den Text hineingeschrieben; in Reicharts Roman wird eine spätere Auseinandersetzung durch die schriftstellerischen Ambitionen der jungen Protagonistin angedeutet (vgl. V, S. 284)²⁶.

Das Konzept der Teleskopung erweist sich angesichts *Die Voest-Kinder* und *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* auf sowohl thematischer, motivischer als auch auf narrativer Ebene ergiebig. Transgenerational übertragene Traumata, aber auch überlieferte und rätselhafte, sogar verlorengegan-

²³ Die Forschungsliteratur zur Generationsfrage und zu Generationsnarrativen ist umfassend. Zur Generationsfrage vgl. z.B. Ulrike Jureit, Michael Wildt (Hrsg.): *Generationen*. Hamburg: Hamburger Edition 2005, Ulrike Jureit: *Generationenforschung*. Göttingen: UTB 2006, Sigrid Weigel, Ohad Parnes, Ulrike Vedder, Stefan Willer (Hrsg.): *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*. München: Fink 2005. Zu literarischen Generationsnarrativen vgl. u.a. Ariane Eichenberg: *Familie – Ich – Nation*. Göttingen: V&R unipress 2009, Inge Stephan, Alexandra Tacke (Hrsg.): *Nachbilder des Holocaust*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007.

²⁴ Sigrid Weigel: Families, Phantoms and the Discourse of “Generations” as a Politics of the Past, a.a.O., S. 137-138.

²⁵ Haydée Faimberg: «Teleskopung», a.a.O., S. 41-42.

²⁶ Zur Bedeutung des Schreibens als Möglichkeit die Schweigemauer zu brechen vgl. Petra Nagenkögel: Die Leerstelle schreiben. Zu Elisabeth Reicharts Roman *Nachtmär*. In: Christa Gürtler (Hrsg.): *Porträt Elisabeth Reichart. Die Rampe* 2013 (H. 3), S. 89-91, und Nicole Streitler-Kastberger: Archäologie der Kindheit. Zu Elisabeth Reicharts Roman *Die Voest-Kinder* mit einigen Randbemerkungen zu *Februarschatten*. In: Ebda., S. 106-112.

gene, jedoch nicht vergessene Erinnerungsobjekte zeigen das Ineinandergleiten der schmerzlichen Erfahrungen mehrerer Generationen; sie zeugen von einer Übertragung von Geschichten und Ereignissen, die zum Teil lange vor der Geburt eines Menschen passiert sind, aber dennoch die Entwicklung seiner Psyche prägen und Bestandteil seines Lebens werden: ein lange zurückliegendes Erlebnis der Groß- und/oder Eltern kann das Leben der Nachgeborenen sozusagen aus der Spur werfen. In *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* ist sogar der konkrete Vorgang einer Teleskopung, von dem Faimberg ursprünglich ausging, nämlich das heftige Ineinandergleiten von Eisenbahnwaggons, real vorhanden: im Roman, in dem Bahnfahrten leitmotivisch eingesetzt sind, muss der ICE, in dem Margarethe sitzt, scharf bremsen (vgl. S, S. 208). Familienfotos und alte Dokumente, von Generation zu Generation weitergereicht, allerdings nicht immer für die Nachfolgenerationen entzifferbar, illustrieren Teleskopung auf motivischer Ebene. Ein altes Fernglas (vgl. S, S. 149), ein rätselhaftes Erinnerungsobjekt, das Breznik schon in *Nachtdienst* und *Nordlicht* eingesetzt hat, veranschaulicht sogar plastisch das Prinzip der Teleskopung. Die verschachtelte Struktur, bei Breznik durch ineinander gebettete Erinnerungsnarrative und Rückblenden, bei Reichart durch das Ineinandergleiten von generationsübergreifenden Träumen und Ängsten, legt es nahe den Begriff Teleskopung auch in Verbindung mit der narrativen Umsetzung zu verwenden.

3.1. Traumata als Deutungsmuster der Generationsnarrative

Beide Romane unhandeln drei bis vier Generationen: Ur- bzw. Großeltern-, Eltern- und Enkelgeneration. Ihre historischen Bedingungen wie auch ihre Lebensgeschichten sind vergleichbar und zeittypisch: bei den Männern Soldatentum und Kriegsgefangenschaft, bei den Frauen Angst vor Bomben und vor Übergriffen. Ihre traumatisierenden Erlebnisse vermitteln sie ihren Töchtern und Söhnen bzw. Enkelkindern vor allem durch Schweigen, durch tief verborgene Geheimnisse und davon herrührende emotionale Distanz. Wenn die Schweigemauer letztendlich ansatzweise gebrochen wird, sind es in erster Linie die Großeltern, die es wagen, einige Geheimnisse preiszugeben und ihren Enkeln damit einen Zugang zu ihrer Geschichte zu geben.

In *Die Voest-Kinder* manifestieren sich die generationsübergreifenden Traumata in der Form von übertragenen Träumen und weitergegebenen körperlich kodierten Traumata. Diese verbinden sich wiederum mit den persönlichen Erlebnissen der heranwachsenden Hauptperson und bilden eine verdichtete Erfahrung, in deren Mitte ein nur ansatzweise geahntes Geheimnis nistet.

Der Großvater war im Ersten Weltkrieg Soldat der k. und k. Armee und anschließend in sowjetischer Kriegsgefangenschaft im Ural. Über seine Erlebnisse schweigt er; das Erlebte im Gefangenlager, «in dem wir Männer wie die Fliegen starben» (V, S. 70-71), lastet schwer auf ihn. Oft zieht er sich in sich zurück, verbarrikadiert sich hinter Schweigen. Großvater verschwindet «in seinem Geheimnis» (V, S. 33), so sieht es die Enkelin. Seine physischen Symptome übertragen sich auf sie: kalter Schweiß, verkrampter Magen (vgl. V, S. 34). Auch wenn er zunächst nichts erzählt, scheint die Enkeltochter Einzelheiten der Kriegs- und Haftzeit zu erahnen; Bilder aus seiner Gefangenschaft vermischen sich mit Eindrücken aus der unmittelbaren Gegenwart. So hat sie bei einem gemeinsamen Spaziergang Mitleid mit ihm, weil er zu krank sei um über den Boden zu robben (vgl. V, S. 40), sie spürt den Eiswind aus Sibirien, die auch die Heimkehrer nach dem Zweiten Weltkrieg mitnehmen, über deren Erlebnisse ebenfalls im Ort geschwiegen wird und worüber Fragen verpönt sind (vgl. V, S. 26). Als der Großvater sein Schweigen andeutungsweise bricht, sieht sie grauenhafte Bilder: «Sie sah tote Menschen im Schnee liegen, sah ihren Großvater, der noch viel dünner war als jetzt, und andere Männer über einen Toten gebeugt, sah, wie sie ihn aufaßen» (V, S. 71). Die Bilder gehen weit darüber hinaus, was er tatsächlich erzählt: «Er weint um die aufgegessenen Männer, ahnte sie, ahnte gleichzeitig, dass sie ihm dieses Geheimnis lassen musste» (V, S. 71). Nach diesem Tag hat das Mädchen einen sich wiederholenden Albtraum: «Sie war in einem dunklen Wald, in dem sie kaum die Bäume unterscheiden konnte. Kein Weg war erkennbar, kein Lichtstrahl drang durch das dichte Blattwerk. Sie will laufen, doch sie kann sich nicht bewegen. Sie will schreien, doch sie kann nicht schreien» (V, S. 72). Dieser Traum, erkennt der Großvater, ist sein Traum aus der Gefangenschaft (vgl. V, S. 72)²⁷. Als der Traum sich Jahre später – der Großvater ist längst verstorben – wiederholt, ist der Albtraum Teil ihrer Psyche geworden: «Es war jetzt ihr Traum, den sie niemandem mehr erzählen konnte» (V, S. 190). Die Traumata ihres Großvaters sind inzwischen ihre, eingekapselt von einem tradierten Schweigeverbot.

Während Melitta Breznik die Biografien von Max und Margarethe bis

²⁷ Zur transgenerationalen Weitergabe von Träumen vgl. Natan P. F. Kellermann: “Geerbtes Trauma” – Die Konzeptualisierung der transgenerationellen Weitergabe von Traumata, a.a.O., S. 137-160. Es gibt auch andere Beispiele, wo die Hauptperson entweder Träume anderer träumt, etwa ihrer Mutter (vgl. V, S. 150), oder auch im Traum Ereignisse aus einer ihr unbekanntem Vergangenheit sieht, u.a. die verstorbene Tochter ihrer Lehrerin (vgl. V, S. 179).

ins Detail ausarbeitet, bleiben die konkreten Kriegserlebnisse der Elterngeneration in *Die Voest-Kinder* weitgehend im Dunkeln. Was die Mutter als Kind bzw. als junge Frau erlebt hat, bleibt ein Geheimnis. Eine noch anhaltende Angst vor Bomben wird angedeutet (vgl. V, S. 82), aber es gibt auch Hinweise auf andere Erlebnisse, die einer Traumatisierung zugrunde liegen könnten. Bei einem der seltenen Besuchen bei den Großeltern mütterlicherseits hört das Mädchen wiederholt «eine Frau schreien, Kinder wimmern» (V, S. 65), ein Echo der Vergangenheit, nur für seine Ohren hörbar. Die Vermutung, dass die Mutter entweder Zeugin oder gar Opfer eines Übergriffes gewesen ist, wird u.a. durch einen späteren Traum angedeutet, in dem die Mutter von erlittener Prügelstrafe erzählt (vgl. V, S. 150). Für eine schwere Traumatisierung sprechen ihre Angstattacken, Fluchtimpulse und rätselhafte Abwesenheiten, manchmal über Nacht. Das Mädchen leidet unter den Gemütsschwankungen seiner Mutter, u.a. ihrem Schweigen und ihren Wutausbrüchen, projiziert das rätselhafte Verhalten auf das eigene Benehmen, reagiert mit Rückzug in die Krankheit, aber auch indem es die Ängste der Mutter widerspiegelt. Besonders ausdrucksvoll bündeln sich die Emotionen, als die Tochter die Angst ihrer Mutter angesichts des Messerschleifers erlebt, eines alten «Zigeuners» (vgl. V, S. 104), der öfters in die Siedlung kommt und gegen ein Kleingeld Messer schleift. Als die Tochter dem Messerschleifer die Messer und das Geld geben soll, erstarrt die Mutter vor Angst. Das Kind registriert jede physische Regung: wie die Atmung der Mutter schneller wird, ihr Körper zusammensuckt, ihre Stimme zittert, ihre Augen sich erweitern. Die Panikattacke, ausgelöst aus verdrängten Erlebnissen und körperlich kodierten Erinnerungen, überträgt sich auf die Tochter: «inzwischen selbst außer Atem wusste das Mädchen, es ist der Geruch der Angst, der plötzlich von ihrer Mutter ausging, den sie einatmete, in sich aufnahm und der sich mit ihrer eigenen Angst zu einer riesigen Angst vermischte» (V, S. 104-105). Wie beim Großvater nimmt das Mädchen an den körperlichen Reaktionen seiner Mutter teil. Parallel zu den transmittierten physischen Reflexen erkennt es, dass ein vermauertes Geheimnis diese Angst auslöst: «Dieses Geheimnis war von einer dichten Mauer aus Angst umgeben. Die ganze Küche war erfüllt von Angst, verband sich mit dem quietschenden Geräusch der Schleifmaschine, das durch die Angst bis in die Knochen drang» (V, S. 106). Wie im alten Großelternhaus mütterlicherseits das Echo früherer Generationen für seine sensiblen Ohren hörbar ist, ist auch im neuen Haus der Wiederhall der Vergangenheit spürbar, wie ineinander übergehende Schallwellen, in denen Einst und Jetzt sich verkrallen.

Durch transgenerationale Träume und physisch kodierte Erinnerungen

erlangt das Mädchen Einblicke in die Angst, zum Teil auch in die Erfahrungen, seiner Mutter und seines Großvaters. Dabei werden alle Sinne in Anspruch genommen: Geruch- und Geräuschempfindungen, auch schmerzhaft Körperempfindungen, vermischen sich mit Bildern, die über das, was ihm erzählt wird, weit hinausgehen. In der Mitte dieser sich teleskopisch vermischenden Wahrnehmungen steckt ein Geheimnis, das es nur ansatzweise versteht, ihm aber trotzdem etwas über die Angst, auch über die dahinter steckende Schuld, vermittelt, wie etwa im Bild der toten Männer, die von ihren ausgehungerten Mitgefangenen aufgegessen werden. Das Mädchen wird «zu einem Sammelbecken für die unerwünschten, verstörenden Aspekte der älteren Generation»²⁸. Durch Selbstschuldzuweisungen und selbstschädigendes Verhalten übernimmt es «die Pflicht der Trauerarbeit und der Rückgängigmachung des Erniedrigungs- und Hilflosigkeitsgefühl [sic], das mit dem Trauma der Vorgeneration verbunden ist»²⁹. Verunsichert durch die immer latente Aggressivität der Eltern projiziert die Tochter die unterdrückten Schuldgefühle auf sich, sie verliert ihre Engelsflügel (vgl. V, S. 42), es wächst in ihr die Vorstellung, sie sei eine «Sünderin» (V, S. 63): sie wird von einer Erbsünde in Haft genommen. Für das Gefangensein in diesem ineinandergeschobenen Gewebe aus Geheimnissen, Angst und Schuld findet Reichart eine Vielzahl aussagekräftige Bilder, nicht zuletzt das Bild der gefangenen Chinchillas. Im Keller des neuen Hauses befinden sich Käfige mit Chinchillas, die der Vater züchtet und abschließend abschlachtet. Das Bild des Käfigs, wo die Tiere in Gefangenschaft auf den Tod warten, wird durch das Kinderzimmer zitiert, wo die Jalousien zugenagelt werden, als das Mädchen sich aus dem Fenster stürzt, nachdem sie versucht hat sich auf gleiche Art wie die Chinchillas umzubringen (vgl. V, S. 122-123). Das neue Haus wird kein Neuanfang, sondern ein Sarg, ein Kerker, in dem die Menschen in historischer Verstrickung und Schuld verhaftet sind. Bei der Hauptperson führt diese transgenerationale Verdichtung zu psychosomatischen Krankheiten und selbstschädigendem Verhalten; erst durch ihren zaghaft zum Vorschein kommenden Wunsch zu schreiben (vgl. V, S. 284), zu erzählen, wird eine spätere Überwindung angedeutet.

In *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* werden transgenerationale traumatische Erfahrungen teleskopisch gebündelt, zitiert und variiert, nicht nur im Rahmen einer Familiengenealogie, sondern auch motivisch veranschaulicht, u.a. durch das scharfe Bremsen des ICE-Zugs sowie das im Fernsehen in

²⁸ Ebda., S. 146.

²⁹ Ebda.

Endlosschleife gezeigte Zusammenstürzen der Zwillingtürme in New York am 11. September 2001, zwei Ereignisse, die bei Margarethe alte Ängste wach werden lassen. Im Roman wird aber auch angedeutet, wie es möglich sein kann diese verdichtete Endlosschleife zu unterbinden, nämlich durch Annäherung, indem das Schweigen gebrochen und Nähe zugelassen wird.

Max' Großvater war im Ersten Weltkrieg Soldat, kurz nach Kriegsende 1918 war er in einem Lazarett für Verwundete in Wien tätig. Er lässt dem Enkel an seinen Erinnerungen an den Krieg teilhaben; auch in diesem Roman wird bei der mündlichen Familienüberlieferung eine Generation übersprungen. «Großvater hatte vom Krieg erzählt, dem Großen Krieg» (S, S. 54), erinnert sich Max, etwa vom Absturz seines Lieblingsmulis in den Dolomiten (vgl. S, S. 55), als die Maultiere, mit Geschütz schwer bepackt, hochgesilt werden, wobei das Tier des Großvaters in die Tiefe hinstürzt und zerschmettert wird, und von der Zeit als Sanitäter in einem Kriegsversehrtenheim kurz nach Kriegsende (vgl. S, S. 36-37). Die durch die Geschichten des Großvaters erzeugten Bilder der im Netz hochgehievten Maultiere mit ihren hilflos zappelnden Beinen (vgl. S, S. 55), der beinamputierten Männern und der «in Leder- und Stoffkonstruktionen an der Decke hängenden Rumpfmenschen» (S, S. 36-37) im Lazarett bleiben im Max' Gedächtnis haften. Als ihm 1966 als Folge eines Verkehrsunfalls – auch dies ein teleskopischer Vorgang – beide Beine amputiert werden, wird sein Kriegstrauma reaktiviert. In seinem Inneren verknüpfen sich die durch die Erzählungen seines Großvaters tief geprägten Bilder mit seinen eigenen Kriegserlebnissen zwischen den schroffen Felsen im griechischen Meteora und den verschwiegenen Erinnerungen an das menschliche Leid, das er durch seine Taten verursacht hat. Der Kommentar seines aus der gleichen Generation stammenden Arztes, dass seine Beine nicht zu retten sind, «Sie wären doch beide im Krieg gewesen und wüssten, worum es ging» (S, S. 35), fügt auf schicksalsschwere Weise die ineinandergeschobenen Bilder zusammen. Max' Kriegstraumata werden reaktiviert, lösen wiederholte Albträume aus, führen zu seinem Rückzug ins Schweigen, auch dies eine in der Familie tradierte Verhaltensweise, und letztendlich zu seinem Freitod.

In beiden Romanen rücken eine weibliche Genealogie wie auch eine traditionelle weibliche Sozialisation in den Mittelpunkt, es wird dargestellt, wie die verschwiegene Vergangenheit die verwandtschaftlichen Beziehungen belastet, besonders das Mutter-Tochter-Verhältnis. In *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* spielen gleich mehrere Mutter-Tochter-Beziehungen³⁰

³⁰ Mutter-Tochter-Beziehungen sind in Reicharts Werk eine häufig verwendete Kon-

eine wesentliche Rolle. Sowohl Verluste als auch Berührungspunkte, aber auch – obwohl selten vorkommende – Momente der Zärtlichkeit und Geborgenheit, werden transgenerational weitergegeben, teleskopisch gebündelt und verhelfen letztendlich Margarethe und Lena zu einer späten Annäherung. Margarethe, früh verwaist von Tante und Onkel erzogen, hat den Verlust ihrer Eltern, vor allem ihrer Mutter, nie verschmerzt und unter der Gefühlskälte ihrer Tante gelitten. Um der frostigen Atmosphäre im streng geregelten Haushalt ihrer Tante zu entkommen, beginnt sie zu laufen und sich zu verstecken: «Wenn niemand wusste, was ich gerade tat und an welchem Ort ich mich aufhielt, fühlte ich mich unbeschwert» (S, S. 13). Später, durch die Angst vor Bomben und nach einer kurz nach Kriegsende erlittenen Vergewaltigung entstehen Fluchtimpulse, die den Krieg überdauern – «Überall lauert mir dieses Bedürfnis, rechtzeitig zu fliehen, auf. Wo kann ich mich bei Fliegeralarm hinretten, wo untertauchen, wenn feindliche Soldaten kommen, auf wen kann ich mich verlassen?» (S, S. 99) – und die bei konkreten Anlässen, wie bei 9/11, sie regelrecht in Panik versetzen. Während Margarethes Traumata ganz konkrete Ereignisse zugrunde liegen, leidet Lena, die nie am eigenen Körper Gewalt erlebt hat (vgl. S, S. 197), ebenfalls unter Fluchtimpulsen: «Ich wollte immer fliehen können, für jede Situation gerüstet sein, auch trug ich, wie heute noch, immer den Reisepass in der Tasche [...]. Ich wollte vorbereitet sein für lange Märsche» (S, S. 197). Ihre Ängste spiegeln die ihrer Mutter: Angst vor bewaffneten Männern und davor, im Keller verschüttet zu sein (vgl. S, S. 196), ihre Angstszenerien sind die eines Krieges mit «brennenden Häusern, rollenden Panzern, marschierenden Truppen» (S, S. 198). Sie sucht den Auslöser in den ersten Kinderjahren: «ich werde Mutter an diesem Wochenende darum bitten, mir mehr aus meiner Kindheit im Nachkriegswien zu erzählen» (S, S. 199). Nur durch den transgenerationalen Austausch kann das familiäre Verschweigen, das die Endlosschleife ankurbelt, aufgehoben werden und ein Neuanfang ermöglicht werden.

Ausgelöst durch den Wunsch, nach Kriegsende neu anzufangen, verschweigt Margarethe ihrem Mann die Vergewaltigung. Max, der in der Kriegsgefangenschaft gerade davor Angst hatte (vgl. S, S. 166), fragt nicht nach. Die Vergewaltigung führt zur Entfremdung des eigenen Körpers: «Zu Ende des Krieges habe ich mich nur gefüttert, gewaschen, als ob es sich um

stellation; Breznik hat sich diesem Thema besonders in *Das Umstellformat* gewidmet. Darüber hinaus thematisieren *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* und *Die Voest-Kinder* die konforme und traditionelle Mädchenerziehung der 50er Jahre sowie die vorsichtige Auflehnung dagegen.

den Körper einer Fremden handelte» (S, S. 172). Retrospektiv erkennt Margarethe, dass der Übergriff ihr Eheleben belastet: «Selten kam es vor, dass wir noch die körperliche Nähe des anderen suchten, und wenn, war es immer schwierig gewesen, weil mein Unterleib, den ich nicht als zu mir gehörig empfand, einfach erstarrte» (S, S. 250), sie weiß, woher ihre Angst vor Berührung stammt, und dass ihr Körper das Erlittene nicht vergisst: «ich weiß, all das liegt in meinem Körper begraben» (S, S. 43). Durch ihre Bemühungen um «Haltung» (S, S. 70) hält sie die eigene Verletzung unter Kontrolle, versperrt aber gleichzeitig den Zugang zu ihrer Tochter, die unter den Schweigeperioden und der emotionalen Distanz leidet, die sie nicht als Schutzwall um ein tiefverborgenes Geheimnis erkennt, sondern wie eine Missbilligung ihrer selbst interpretiert: «In Mutters Augen war nie etwas wirklich gut, was ich getan habe» (S, S. 105). Erst beim Wiedersehen in Bergen-Enkheim lässt Margarethe Blöße und Nähe zu, «ich hatte den Verdacht, sie wollte sich mir unverhüllt, ungeschminkt zeigen» (S, S. 238-239), Lena geht darauf ein: «Dort half ich Mutter, sich für die Nacht umzukleiden, etwas das für uns beide ebenfalls ungewohnt war und doch in großer Selbstverständlichkeit ablief» (S, S. 238-239). Die unerwartete Nähe löst bei Lena eine schöne Kindheits Erinnerung aus: wie ihre Mutter sie einmal auf dem Badesteg sanft abtrocknete und sie an den eigenen Körper drückte um sie zu wärmen (vgl. S, S. 239). Eine lang verschüttete Erinnerung der Geborgenheit darf zur Oberfläche kommen und wird durch die alltägliche, aber sehr liebevolle Mutter-Kind-Szene, die Margarethe am Ende des Romans aus ihrem Hotelfenster beobachtet, als ein Bild der Hoffnung und der späten Versöhnung gespiegelt. In dem Sinne lässt sich auch der Titel des Romans, *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen*, auslegen.

In Melitta Brezniks Roman spielen Reaktivierung und transgenerational transmittierte Traumata eine konstitutive Rolle. Bilder aus verschiedenen Generationen werden in Endlosschleifen teleskopisch gebündelt und tragen sowohl zu Reaktivierung traumatischer Verletzungen als auch zu psychosomatischen Reaktionen der Nachfolgenerationen bei. Anhand der Mutter-Tochter-Genealogie zeigt die Autorin aber auch, wie die teleskopisch weiterlaufende Spirale des Verschweigens und die damit verbundenen Berührungssängste, wenigstens ansatzweise, überwunden werden kann, wenn Nähe zugelassen wird.

3.2. Erinnerungsobjekte

Lenas Bedürfnis mehr über die eigene Familiengeschichte zu erfahren lösen Recherchen aus, etwa in englischen Archiven um mehr über die Kriegsgefangenschaft ihres Vaters in Erfahrung zu bringen. Aber sie geht

auch neue Wege um sich der Vergangenheit ihres Vaters zu nähern: Sie, die professionelle Näherin und Designerin, die gern mit recycelten Materialien arbeitet, hat ausgehend von alten Familienfotos Knickerbocker für die Reise angefertigt (vgl. S, S. 183); die Knickerbocker ihres Vaters entstehen in neuer Ausfertigung. Die – bei Melitta Breznik sogar werkübergreifende³¹ – transgenerationale Weitergabe von Erinnerungsobjekten ist an sich ein teleskopischer Vorgang. Durch subtil verknüpfte leitmotivische Dingsymbole zeigt die Autorin, wie sich Erinnerungsobjekte bündeln, weitergegeben werden, wie sie, wie durch ein Prisma gebrochen, neue Formen annehmen und im Leben der Nachfolgegenerationen einen Platz einnehmen. Darüber hinaus werden in Brezniks Roman die Betrachtung und Enträtselung der zahlreichen Gegenstände und Unterlagen durch das Motiv des Nähens³² und des Stickens noch verdichtet. Sowohl Mutter als auch Tochter nähen: Altes und Neues werden kombiniert, Geerbtes neu gestaltet und individuell verarbeitet, Stoffe ausgesucht, Muster entworfen, durch die Anprobe noch geändert. Exemplarisch ist dieser Vorgang anhand des von Margarethes Mutter angefangenen gestickten Wandbildes, das Margarethe jetzt ihrer Tochter geben möchte. Lena möge dann die Stickerei ihrer nie gekannten Großmutter nach ihren Vorstellungen fertigstellen (vgl. S, S. 237-238). Durch das Angebot Margarethes, Lena an der Erinnerung an ihrer Mutter teilzuhaben, bröckelt die mühsam errichtete Schweigemauer. So wird die brüchige Beziehung zwischen Mutter und Tochter durch sorgfältig eingesetzte Erinnerungsobjekte – im Wortsinne – gekittet: vor einigen Jahren konnte ein Paket mit hilflos gebastelten Christbaumketten (auch hier ein Bild des Ineinandergreifens) eine mehrjährige Schweigepause überbrücken, jetzt durch das gestickte Wandbild, wo die schon gemachten und die noch zu ergänzenden Stiche zusammen ein transgenerationales Muster ausmachen werden. Langsam, mit Hilfe von Erinnerungsobjekten, mit denen sie die Sprachlosigkeit zu überbrücken versuchen und die gleichzeitig als Puzzleteile einer brüchigen Familiengeschichte anzusehen sind, finden

³¹ Rätselhafte Erinnerungsobjekte werden von Breznik textübergreifend eingesetzt. In *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* sind einige Erinnerungsobjekte aus z.B. *Nachtdienst* und *Nordlicht* eingebaut: etwa das alte Fernglas des Vaters (vgl. S, S. 149), Landkarten (vgl. S, S. 242) und die Knickerbocker (vgl. S, S. 119, 183). Vgl. Elin Nesje Vestli: Schemenhafte Abbildung. Eine Annäherung an das literarische Werk von Melitta Breznik. In: *Text & Kontext* 2012 (H. 34), S. 97-119.

³² In beiden Romanen entstehen durch die weibliche Tätigkeit des Nähens gemeinsame Momente der Nähe und der Berührung zwischen Mutter und Tochter (vgl. V, u.a. S. 18, S. 146 und S, u.a. S. 142). Kleider zu nähen widerspiegelt die soziale Realität der 50er und 60er Jahre, ist aber auch eine Möglichkeit der zaghaften Annäherung und Berührung.

Mutter und Tochter zueinander zurück. Das Prinzip der Teleskopung veranschaulicht damit nicht nur die Weitergabe von Traumata, sondern erweist sich auch als eine Möglichkeit.

Im Gegensatz zu den vielen Dokumenten, Fotos und Erinnerungsobjekten in Brezniks Roman ist das neue Haus in *Die Voest-Kinder* gerade durch fehlende, genauer gesagt verscherbelte und verlorengegangene, Erinnerungsobjekte gekennzeichnet. Im Haus der Großeltern gibt es noch Gegenstände mit denen Reminiszenzen verknüpft sind, etwa die Puppe (vgl. V, S. 8), die Ziehharmonika der Mutter (vgl. V, S. 8), die Geige des Vaters (vgl. V, S. 95) und das Atlas aus der Geheimlade des Großvaters (vgl. V, S. 68). Um das neue Haus zu bezahlen, werden nach und nach alle Erinnerungsobjekte, sogar die Puppe, die von der Mutter genähten Puppenkleider sowie die vom Großvater gebastelte Puppenstube im Pfandhaus verkauft (vgl. V, S. 95). Dadurch kann das Haus zwar bezahlt werden, aber die Leere erinnert an das, was nicht mehr da ist: die eigene Geschichte, verkauft um den Preis des erhofften Neuanfangs, die Geheimnisse, die verdrängt werden um neu anzufangen.

Einen besonderen Stellenwert hat die leitmotivisch eingesetzte Puppe. Die Puppe ist eine ständige Begleiterin und Identitätsfigur («ein Kleid für die Tochter und eines für die Puppe» (V, S. 18)). Nachdem die Protagonistin gezwungen wird sie in der «Chance» (V, S. 95) herzugeben, findet sie Ersatzpuppen: eine in der verlassenen Barackensiedlung der Roma zurückgelassene und schmutzige Stoffpuppe mit Strohaaren und Knopfaugen (vgl. V, S. 202), später auch die ihrem schwarzen Bruder geschenkte Plastikpuppe «mit einem bunten Bastrock, schwarz gekräuseltem Haar und schwarzen Augen» (V, S. 240). Die einfachen, karikierten Fundpuppen werden ihre einzigen Vertrauten und Wegbegleiter: «Nachts drückte sie ihre Plastikpuppe und ihre Stoffpuppe an sich und erzählte ihnen von einem Land, in dem es nur freundliche Menschen gab» (V, S. 250). Als Ersatz für die verlorene Puppe der Kindheit nimmt sie zwei Puppen an sich: eine von Vertriebenen zurückgelassene und eine stereotype, aller Individualität beraubte Abbildung eines schwarzen Kindes. Sie stellt sich in eine Genealogie der Verfolgten und Unterdrückten.

Während bei Elisabeth Reichart eben die Abwesenheit der Erinnerungsobjekte an das Verschwiegene erinnert und auf die schmerzhaften Leerstellen zeigt, gestalten bei Melitta Breznik die Erinnerungsobjekte eine Brücke zwischen den Generationen und bilden eine, wenn auch fragmentarische, familiäre Genealogie, vor deren Hintergrund sich eine Annäherung abzeichnet. Das Fehlen der transgenerationalen Erinnerungsobjekte in *Die Voest-Kinder* unterstreicht den Roman als Zeitkapsel, in dem die Menschen in Schuld

und Schweigen verhaftet sind. Die Erinnerungen sind aber im Körper und im Unterbewusstsein eingegraben; denn auch der Körper ist ein Erinnerungsgegenstand, in dem die Zeit und die Erlebnisse ihre Spuren hinterlassen haben: «all das liegt in meinem Körper begraben» (S, S. 43).

3.3. Teleskopische Erzähldramaturgie

Melitta Breznik entwickelt eine verschachtelte Erzähldramaturgie, die die Teleskopie der Generationen und deren Erinnerungen narrativisch widerspiegelt; dafür gestaltet Elisabeth Reichart, die ein weitgehend lineares Handlungsgerüst verwendet, eine Zeitkapsel, in der im Schweigen verschweißte Erinnerungsspuren immer wieder neu gebündelt und weitergegeben werden.

Der Sommer hat lange auf sich warten lassen besteht aus drei ineinander verschachtelten Erinnerungsnarrativen. Zwei dieser Narrative spielen in der Gegenwart (2011), jedoch mit integrierten Rückblicken; diese sind in der 1. Person geschrieben und Margarethe bzw. Lena zuzuordnen³³. Das dritte Erinnerungsnarrativ, in der 3. Person verfasst, umhandelt wichtige Lebensstationen von Max. Dieses Narrativ erstreckt sich von Februar 1934 bis zu seinem Freitod im November 1966. Der Roman beginnt und schließt mit der Stimme von Margarethe. Die Stimme ihrer Tochter läuft parallel, spiegelt die gleichen Stationen der Familiengeschichte, aber aus einem anderen Blickwinkel. Es handelt sich demnach um zwei sich ergänzende, zum Teil widersprechende Erinnerungsnarrative, die aufeinander zulaufen, bis sie in Bergen-Enkheim zusammentreffen. Die zwei letzten Kapitel, wo die beiden Frauen in der deutschen Kleinstadt angekommen sind, sind parallel, der erste gemeinsame Tag und die zaghafte Annäherung wird zuerst aus der Sicht Lenas, dann aus der Sicht ihrer Mutter erzählt. Auf diese Weise schiebt Breznik mehrere Zeitebenen ineinander. Die Familiengeschichte wird als Gewebe dargestellt: das Vergangene ist nicht abgeschlossen, das Verschwiegene ist nicht vergessen, sondern belastet eben durch die geheimnisvollen Leerstellen des Familiengedächtnisses Vergangenheit und Gegenwart.

Während Elisabeth Reichart in früheren Werken mit Ausgangspunkt in einer Gegenwartsebene, für die das beharrliche (Nach)Fragen³⁴ konstitutiv

³³ Zwei Kapitel unterscheiden sich: Das 2. Kapitel, Wien im September 1965, wird zwar aus der Perspektive Lenas erzählt, aber in der 3. Person (vgl. S, S. 17-22); auch im 24. Kapitel, Wien im November 1966, als Margarethe und Lena vom Tod von Max erfahren, wird auf die Ich-Perspektive verzichtet (vgl. S, S. 229-234).

³⁴ Vgl. Christa Gürtler: Die Faszination des Vergessenen. Zu Elisabeth Reicharts Poe-

ist, durch mühsames Recherchieren «das Unsägliche»³⁵ aufzudecken sucht, wird diese archäologische Arbeit, wie Christa Wolf Reicharts Poetik umschreibt³⁶, in *Die Voest-Kinder* subtiler gestaltet. In der Zeitkapsel werden Scham und Schuld früherer Generationen wie Schallwellen kaleidoskopartig verdichtet. Sowohl das Unterbewusstsein als auch der Körper wird eine Gedächtnislandschaft der transgenerationalen Schuld und Geheimnisse, gekennzeichnet durch eine komplexe Verschränktheit von Wirklichkeit und Traum, in der die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart verwischt werden³⁷. Dieses Gewebe wird durch eine symbolisch aufgeladene und assoziative Raumgestaltung unterstrichen, der ein Matroschka-Prinzip zugrunde liegt: der Waldfriedhof und der Bunker liegen unter dem Kahl-schlag, auf dem die Siedlung errichtet wird; unter dem Werks-gelände der Voest befinden sich die Reste des ehemaligen KZ-Lagers, an den Rand-gebieten der Voest-Siedlung befinden sich die Barracken, in denen Roma, vor kurzer Zeit noch KZ-Insassen, hausen und aus denen sie schließlich verdrängt werden. Zurück bleiben Leerstellen. Die verschwiegene Vergangen-heit ist in Krypten eingeschlossen, wie jene «im Unbewußten vergrabenen Zeichen, die auf die unbetrauerten Tode verweisen, die aus dem etablierten Diskurs ausgeschlossen bzw. in ihm ver- und eingeschlossen sind»³⁸. Das Echo der Vergangenheit, noch vorhanden als Schallwellen, verkapselte Er-innerungsspuren, die miteinander ein verdichtetes Gewebe aus Schuld, Scham und Geheimnissen ausmachen, hallt umso lauter von den leeren Wänden zurück.

tik. In: Hildegard Kernmayer, Petra Ganglbauer (Hrsg.): *Schreibweisen. Poetologien. Die Post-moderne in der österreichischen Literatur von Frauen*. Wien: Milena-Verlag 2003 (*Feministische Theorie*. Bd. 45), S. 123-130, hier S. 125.

³⁵ Gerhard Rühm, Konstanze Fliedl: Elisabeth Reichart. In: Michael Cerha (Hrsg.): *Literaturlandschaft Österreich. Wie sie einander sehen, wie die Kritik sie sieht: 39 prominente Autoren*. Wien: Brandstätter 1995, S. 82-83, hier S. 82.

³⁶ Vgl. Christa Wolf: Struktur von Erinnerung. In: Christa Gürtler (Hrsg.): *Porträt Elisabeth Reichart*, a.a.O., S. 51-52, hier S. 51.

³⁷ So sind etwa die Freundschaft mit Milo und die Zirkus-Begegnung mit dem «Königspaar», dem alten Ehepaar, das in der NS-Zeit nach Sobibor deportiert wurde (vgl. V, S. 203-213), im Grenzbereich zwischen Realität und Traum angesiedelt.

³⁸ Sigrid Weigel: *Télescope im Umbewußten*, a.a.O., S. 62.