

Stimmen in Alena Mornštajnovás Roman *Hana*: Erzählverfahren und Motive entlang des *post-memory*

Tobias Eisch

Abstract: In der transgenerationalen Poetik Alena Mornštajnovás kommt der Stimme eine bedeutende Rolle zu. In dem Roman *Hana* (2017) wird die Funktionsweise des *post-memory*, wie es von Marianne Hirsch entwickelt wurde, mittels ambivalenter Erzählerinnenstimmen aufgerufen, unterstützt durch eine entsprechende Komposition und Verbalisierung. Zugleich spielt das Motiv der Stimme für transgenerationale Erinnerungen eine zentrale Rolle. Der Beitrag analysiert die komplexen Ebenen der Narration und die transgenerationalen Stimmen der Erzählung, um ein Licht auf die spezifischen Erzählverfahren des *post-memory* zu werfen. Im Vordergrund stehen dabei die Ambivalenzen in den Stimmen durch Überlagerungen, sowohl in der Erzählweise als auch als Motiv im Kontext der Mutter-Tochter-Beziehung der beiden Hauptfiguren des Romans.

Zur Person: Tobias Eisch studierte BA European Studies in Passau mit den Schwerpunkten Slavistik und Politikwissenschaften und MA Ost-West-Studien in Regensburg mit den Schwerpunkten Literatur- und Politikwissenschaft. Der vorliegende Beitrag basiert auf seiner Masterarbeit. Betreuerin: Prof. Dr. Sabine Koller

Schlagwörter: *post-memory*; transgenerationales Gedächtnis; Erinnerungskultur; Shoah; Mutter-Tochter-Beziehung

Zeitzeug:innen kommt in der Erinnerungskultur eine besondere Rolle zu, da diese als historische und moralische Instanzen im Namen der Toten anklagen (Assmann, 2012: 28). Dies steht im engen Zusammenhang mit der direkt lokalisierbaren Stimme und der scheinbar direkten und – so schwer der Begriff auch zu fassen ist – authentischen Vermittlung. Hier werden die Hörer:innen selbst zu Zeug:innen der Stimme, die sich an sie richtet. Denn

die „Anrufungsdimension der Stimme wird mit *Zeugenschaft* in Zusammenhang gebracht“ (Krämer, 2006: 285).

Mit dem Generationenwechsel verschwinden diese Stimmen, und die Erinnerungskultur wandelt sich. In diesem Zusammenhang haben transgenerationale Erzählungen einen signifikanten Anteil an der heutigen Erinnerungskultur gewonnen, gerade auch in Tschechien, wo eine Auseinandersetzung mit der Shoah erst nach der Samtenen Revolution begann.

Die literarische Erzählweise der übertragenen Erinnerung des *post-memory* prägt auch das Werk der 1963 in Valašské Meziříčí (Tschechien) geborenen tschechisch schreibenden Gegenwartsautorin Alena Mornštajnová. Ihre Romane verhandeln Erinnerung aus transgenerationalen und generationenübergreifenden Perspektiven. Spezifisch für ihr Werk ist dabei der Wechsel von Erzählstimmen und die Bedeutung diverser Stimmkonzeptionen, sowohl auf der Ebene des Erzählens als auch innerhalb der erzählten Welt. Exemplarisch lässt sich dies an dem 2017 erschienenen Roman *Hana* veranschaulichen, der von einer jüdischen Familie in der Tschechoslowakei erzählt und in der Zeit zwischen 1933 und 1963 situiert ist.

Der erste Teil handelt von dem Familienleben zwischen 1954 und 1963, in dem die Protagonistin Mira ihre gesamte Familie verliert und zu ihrer Tante Hana zieht. Der zweite springt in die Zeit von 1933 bis 1945 und zeichnet das Leben von Miras Vorfahren nach, vor allem das ihrer Mutter Rosa und ihrer Tante Hana. Erzählt wird unter anderem von der Deportation ihrer Familie und wie Rosa, auf dem Dachboden versteckt, überlebte. Der dritte und letzte Teil handelt von der Ermordung der Familie in der Shoah, der Zeit Hanas in Theresienstadt und Auschwitz sowie ihrer Rückkehr und ihrem Leben mit Rosa und anschließend mit Mira.

Mit Hilfe einer systematischen Anwendung von Wolf Schmidts *Elemente[n] der Narratologie* (2014) sollen die Stimmen des Romans in ihren erzählerischen Kontext eingeordnet und auf mehreren Ebenen in Bezug zum *post-memory* gesetzt werden. Im Anschluss an die Analyse der spezifisch transgenerationalen Erzählstruktur kann schließlich die Stimme auch als Motiv transgenerationaler Mutter-Tochter-Beziehungen herausgearbeitet werden.

***Post-memory* und transgenerationale Stimmen der Erinnerung**

Mit dem allmählichen Ende der Zeitzeug:innenschaft nimmt inzwischen das nacherinnernde Neuerzählen von familiären und kollektiven Traumata eine Schlüsselrolle in der Literatur ein (Hausbacher, 2020: 220). Diese Form der transgenerationalen Erinnerung wurde von Marianne Hirsch unter dem Begriff des *post-memory* eingehend analysiert und definiert:

Post-memory describes the relationship that the *generation after* bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they *remember* only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. (Hirsch, 2012: 5)

Es handelt sich bei *post-memory* folglich um eine Erinnerung der Nachfolgenerationen der Überlebenden, deren Traumata sich als fragmentarische Erinnerung durch Geschichten, Bilder, Verhaltensweisen oder Objekte, mit denen sie aufwuchsen, fortschreiben und ein transgenerationales Gedächtnis herausbilden. Damit handelt es sich um ein eigenes Gedächtnis der Nachfolgeneration, welche die Erfahrungen der Vorgängergenerationen auf individuelle Weise verarbeitet und vermittelt.

Dabei sind bereits die Vermittlungen von Erinnertem selbst, die sogenannten *acts of transfer*, Gegenstand einer Auseinandersetzung mit verschiedenen komplexen Dynamiken wie beispielsweise Macht, Vergessen, Trauma oder Nostalgie (Hirsch / Smith, 2002: 5 ff.). Hirsch (2012: 25) vergleicht diese Funktionsweise mit einem mehrfach belichteten Foto, das veranschauliche, wie Erinnerung kulturell vermittelt und in geisterhafter Form Teil der Gegenwart werde und sich in die Landschaft der Post-Generation einschreibe und diese überlagere. Der Begriff der Überlagerung gewinnt auch für eine Analyse von Stimmen an Bedeutung und beschreibt einen Mechanismus in der Erzählstrategie in *Hana*.

Die Post-Generation versuche nun laut Hirsch, selbst über die an sie vermittelten, fragmentierten und traumatischen Erinnerungen der Überlebenden Zeugnis abzulegen, wobei das *Post* nicht für ein bloßes *danach* stehe, sondern auch kritische Distanz und eigene Ergänzungen mitbedeute (ebd.: 5 u. 48). Das reflektierende Arbeiten am eigenen familiären Gedächtnis im *post-memory* stellt zudem den Versuch dar, Verluste und Brüche zu erforschen, zu überliefern und sich selbst damit zu verorten (Ekelund, 2021: 12 f.).

Texte schaffen eben jenen Raum, in den diese transgenerationale Auseinandersetzung mit dem *post-memory* stattfinden kann:

Allein der Text bleibt als mögliche Welt, in der zumindest der Enkelgeneration das Schreiben als Strategie erscheint, um Erinnerung(en) zu fassen, ihre *haunting postmemories* auszusprechen und aufzuschreiben und sich damit eine Existenz zu erschreiben. (Bauer, 2020: 500)

Hirsch verweist in diesem Zusammenhang zwar auf die Dominanz männlicher Diskurse in der Repräsentation der Shoah und zeigt, wie sich diese in den Vater-Sohn-Konstellationen des *post-memory* fortsetzen, macht aber auch auf das Aufkommen von Mutter-Tochter-Konstellationen aufmerksam, die in

ihrer eigenen Studie in den Fokus rücken und eng mit dem Begriff der Stimme korrelieren: „The story of female development, both in fiction and theory, needs to be written in the voice of mothers as well as in that of daughters“ (Hirsch, 1989: 161).

Mutter-Stimme und *Tochter-Stimme* existieren jedoch nicht getrennt voneinander, sondern überschneiden sich mehrfach, wenn etwa die Mutter, die ihre Geschichte mit der Tochter teilt, zum Teil auch in der Stimme ihrer eigenen Mutter spricht (ebd.: 159). Laut Hirsch (2012: 87) ermöglicht diese transgenerationale Beziehung zwischen Mutter und Tochter, dass die familiären Erinnerungen, in Verbindung mit feministischer Intersubjektivität und Solidarität, Identifikationsräume für Menschen außerhalb der Familie öffnen.

Ausgehend von Hirsch, widmete sich auch Lena Ekelund der Mutter-Tochter-Poetik und prägte die Metapher des Implantats fremder Erfahrungen in der nächsten Generation und weist auf die Folgen hin:

Dies führt unter anderem zu Parentifizierung (Rollentausch von Elternteil und Kind), Identifikation der Nachkommen mit der Elterngeneration sowie extremer Einfühlung und Versuchen, das elterliche Trauma zu symbolisieren. (Ekelund, 2021: 21 f.)

Dies führt zu komplexen Eltern-Kind-Beziehungen, welche die üblichen Beziehungskonstruktionen verändern und somit auch eine Auswirkung auf die Vermittlung innerhalb einer Erzählung haben können.

Transgenerationale Erzählstruktur in *Hana*

In dem Roman *Hana* finden sich trotz seiner fiktionalen und weniger biografischen Ausrichtung als in anderen *post-memory*-Romanen typische Elemente der transgenerationalen Literatur. Dazu gehören die reflektierenden Elemente über Erinnerungskultur, die in den Zusammenhang mit eigenen Erfahrungen der Erzählerin gebracht werden:

An bedeutsamen Tagen erinnerte man zwar an die Namen der gefallenen Widerstandskämpfer, der Partisanenkommandeure und derer, die ihnen geholfen hatten, enthüllte Denkmäler für die sowjetischen Befreier, aber darüber, wohin Oma Elsa verschwunden war und was Tante Hana durchgemacht hatte, sprach niemand. (94 f.)¹

¹ Zahlen in runden Klammern hinter Zitaten beziehen sich auf Seitenzahlen in Mornštajnová, 2017 (Original) und Mornštajnová, 2022 (Deutsche Übersetzung). „Ve významné dny se sice připomínala jména padlých odbojářů, partyzánských velitelů i těch, co jim pomáhali, odhalovaly se pomníky sovětským osvoboditelům, ale o tom, kam se ztratila babička Elsa a čím prošla teta Hana, nemluvil nikdo.“ (86 f.)

Funktionsweise und Beschaffenheit des *post-memory* bestimmen maßgeblich die Erzählstruktur des Romans und imitieren und reflektieren die Entstehung und Erkundung der transgenerationalen Erinnerungen. Um diese transgenerationale Erzählstruktur zu entschlüsseln, stellt sich die Frage nach der Erzählstimme: Wer spricht, wer erzählt? Titel und Binnentitel des Romans bieten erste Anhaltspunkte zur Identifikation der Erzählstimme. Der Titel *Hana* stellt die Romanfigur Hana in den Mittelpunkt und liefert einen ersten Hinweis auf die Erzählerin oder die Erzählerinnen.

Die Binnentitel nehmen in dem Roman eine prominente Stelle ein, wobei es zwei unterschiedliche Niveaus der Unterteilung gibt, indem sich der Roman in drei Teile und 27 fortlaufende Kapitel gliedert. Die Kapitel geben in den häufigsten Fällen die Zeit, später noch den Ort des Geschehens an. Für die Erzählstimme von Bedeutung sind die Binnentitel der drei Teile:

„ERSTER TEIL / Ich, Mira / 1954 – 1963“ (5)²

„ZWEITER TEIL / Die vor mir / 1933 – 1945“ (115)³

„DRITTER TEIL / Ich, Hana / 1942 – 1963“ (263)⁴

Die zweite Zeile ist für die Stimmbestimmung von Bedeutung, genügt allein allerdings nicht, um die Erzählinstanz zu lokalisieren, weshalb im Folgenden die drei Teile des Romans einzeln analysiert werden.

Der Binnentitel des ersten Teils schlägt mit „Ich, Mira“, die Figur Mira als Erzählinstanz vor. Diese nimmt in der Erzählung die Rolle der diegetischen Erzählerin ein, wobei es sich bei ihr um eine der Hauptfiguren handelt. Sie nimmt hierbei eine größtenteils narratoriale Perspektive ein, da sie als Erzählerin, nicht als Figur, unter anderem für die Auswahl der Geschehensmomente verantwortlich ist (Schmid, 2014: 250).

Die Erzählung überschreitet allerdings teilweise den Erfahrungshorizont dieser Figur, da sie beispielsweise im fünften Kapitel die Erkrankung der nicht-erzählenden Figur Hana samt deren psychischen Innenlebens darstellt (51 ff.⁵): „[E]in einziger Gedanke jagte durch ihren Kopf: Nein, nicht dorthin, dorthin gehe ich nie mehr zurück“ (57).⁶ Es handelt sich somit um eine distributive Erzählperspektive. Das bedeutet, dass die Perspektive in ihren

2 „PRVNÍ ČÁST / Já, Mira / 1954 – 1963“ (9).

3 „DRUHÁ ČÁST / Ti přede mnou / 1933 – 1945“ (109).

Im tschechischen Original steht „Die vor mir“ (115) nicht im Singular, sondern entspricht einem Demonstrativpronomen maskulin belebt Plural. Gemeint ist folglich keine einzelne Frau, sondern eine im Geschlecht unbestimmte Gruppe.

4 „TŘETÍ ČÁST / Já, Hana / 1942 – 1963“ (235).

5 Bei indirekten Zitaten bezieht sich die Seitenzahl immer auf das Original (Mornštajnová, 2017), da dieses die Grundlage der Analyse bildet.

6 „[H]lavou se jí honila jediná myšlenka: Ne, tam ne, tam už se nikdy nevrátím“ (549).

Parametern Perzeption, Ideologie, Raum, Zeit und Sprache nicht einheitlich narratorial oder figural ist (Schmid, 2014: 140). Die Stimmen von Mira und Hana überschneiden sich damit ein erstes Mal, und Hanas Erinnerung bricht in Miras Stimme durch. Diese Überlagerung ist Ausdruck der transgenerationalen Poetik des Romans und verbindet beide Figuren miteinander. Die Erzählerin Mira greift hier auf das *post-memory* der späteren Figur Mira zurück, das von den Erinnerungen der Figur Hana geprägt wurde. Diese veränderte Erzählperspektive unterstreicht in der Erzählstimme die Funktionsweise des transgenerationalen Gedächtnisses.

Für den zweiten Teil schlägt der Binnentitel mit *Die vor mir* keine eindeutigen Erzählinstanzen vor. Er suggeriert allerdings durch Pronomen und Präposition, dass die Erzählinstanz eine narratoriale Perspektive einnehmen könnte, die Perspektiven anderer Figuren aus einer Zeit vor der erzählenden Stimme aufgreift. Die Präsenz der Erzählerin Mira zu Beginn des zweiten Teils entspricht diesem Eindruck. Dort reflektiert sie ihr Verhältnis zur Familiengeschichte, betont deren Bedeutung und die Schwierigkeit, auf die Erinnerung von Verstorbenen und Ermordeten zurückzugreifen (111). Auf Grund der Abwesenheit der *Figur* Mira innerhalb des zweiten Teils kann diese allerdings als nicht-diegetische *Erzählerin* dieses Abschnittes angesehen werden. Im Zusammenspiel mit dem ersten Teil ist Mira jedoch bereits als Teil der Diegesis etabliert. Die Betrachtung von Mira als diegetische oder nicht-diegetische Erzählerin ist folglich ambivalenter Natur, auch wenn sie an dieser Stelle eine nicht-diegetische Position einnimmt.

Die Erzählperspektive innerhalb dieses Teils wechselt zwischen jenen Figuren, die von der Erzählerin jeweils in den Mittelpunkt gestellt werden. Dazu gehören Familienmitglieder Miras, aber auch andere handlungsrelevante Figuren. Letztere bieten Perspektivwechsel auf Erfahrungen außerhalb des familiären transgenerationalen Gedächtnisses, wodurch dieses reflektiert und kontextualisiert wird. Dadurch wird erneut eine transgenerationale Poetik erschaffen, welche die Funktionsweise des *post-memory* hervorhebt und reflektiert. Die Erzählerin, welche die Perspektiven auswählt, war zu der beschriebenen Zeit noch nicht geboren. Durch diese Auswahl reflektiert und interpretiert sie die Familiengeschichte und die ihrer Ansicht nach dahinterliegenden Zusammenhänge, ohne an reflektierender Distanz zu verlieren.

In zweiten Teil wird also hauptsächlich auf das kollektive Familiengedächtnis aus der Position des *post-memory* zurückgegriffen. Die Stimmüberlagerungen thematisieren durch ihren distributiven Charakter den *act of transfer*, transformieren das Familiengedächtnis und reflektieren deren subjektstiftenden Charakter.

Der Binnentitel des dritten Teils gibt mit *Ich, Hana*, wieder einen scheinbar eindeutigen Hinweis auf die Erzählinstanz. Wie im ersten Teil wird klar ein Ich definiert, nur dass es dieses Mal Hana zugeschrieben wird. Es wird also

eine narratoriale diegetische Perspektive Hanas nahegelegt und die Stimme gewechselt. Dieser Wechsel gestaltet sich allerdings komplexer als suggeriert. So finden sich in diesem Teil auch einige Anhaltspunkte, die für eine andere Perspektive sprechen.

Der erste Interpretationsansatz deutet die Erzählinstanz des dritten Teils als die beschriebene narratoriale diegetische Perspektive Hanas. Diese wird scheinbar bereits auf der ersten Seite von der Perspektive Miras abgegrenzt. „In meinem Kopf ist nur Nebel“ (263)⁷ lautet der einleitende erste Satz, eine Beschreibung, die zuvor ausschließlich in Bezug zu Hanas Wahrnehmung vorgenommen wurde. Inhaltlich beschreibt die Erzählerin ihr Trauma, ihre daraus resultierende Wahrnehmung der Welt und ihren Todeswunsch. Dem entsprechen Sprache und Stimme, ein klares Zeichen dafür, dass Hana erzählt. Unterstrichen wird dies durch den Wechsel der Erzählzeit, weil erstmals das Präsens verwendet wird. Dadurch entsteht für einen kurzen Moment sogar der Eindruck einer figuralen anstelle einer narratorialen Erzählerin. Dies ändert sich allerdings wieder, denn die Erzählerin wird narratorial, die Perspektive oftmals distributiv figural, das Tempus meist Präteritum (237 ff.).

Hana nimmt scheinbar auch die Auswahl der Geschehensmomente (Schmid, 2014: 255 f.) vor, die von nun an durch Zeitsprünge geprägt ist. Zudem nennen die Binnentitel innerhalb dieses Teils auch Orte wie beispielsweise Theresienstadt. Die Komposition, auf die später noch eingegangen wird, spricht ebenfalls für eine andere Erzählinstanz als zuvor. Gleiches trifft auf die Erzählsprache zu, kann der Erzähler das Geschehen doch „sowohl in seiner eigenen Sprache als auch in der Sprache einer der erzählten Figuren wiedergeben“, die sich evtl. in Lexik, Syntax und Sprachfunktion unterscheiden (Schmid, 2014: 138). Der letzte Absatz des Romans ist aus der Perspektive Hanas formuliert: „Noch immer besuchen mich die Erinnerungen“ (343).⁸ Doch gerade dieser Satz, interpretiert man ihn als Anspielung auf *haunting post-memories*, könnte auch für eine andere Erzählinstanz sprechen.

Dieser zweite Interpretationsansatz ist um einiges komplexer, denn er geht davon aus, dass zwar weiterhin Mira erzählt, diese allerdings vollkommen in der Perspektive Hanas aufgegangen ist. Wie das? Mira wird von den Erinnerungen Hanas heimgesucht und übernimmt dabei sogar deren traumatisierte Erzählweise. Mira erlebte mit dem Verlust ihrer Eltern selbst ein Trauma, in der Folge wird Hana für Mira eine Art Ersatzmutter. Dies könnte einen Ich-Verlust von Mira, wie Hirsch ihn beschreibt, begünstigt haben. Hirsch (2012: 43) erläutert diesbezüglich, dass ein eigenes Trauma der Post-Generation die vollkommene Transposition in das Trauma der Eltern zur Folge haben könne. Die Nähe von Mutter und Tochter birgt das Potential einer Überidentifikation und damit einer Aneignung der Erinnerung, so dass aus dem *post-memory*

7 „Hlavu mám plnou mlhy“ (237).

8 „Pořád mě navštěvují vzpomínky“ (306).

ein *rememory* werde (ebd.: 87): „Within the intimate familial space of mother/daughter transmission, however, *post-memory* always risks sliding into *rememory*, traumatic re-enactment, and repetition” (ebd.: 83).

Die fragmentierte Erzählweise widerspricht dem nicht, da die Fragmentierung der Erinnerung Teil der Beschaffenheit des *post-memory* ist. Es könnte sich also um eine Erzählung entlang von Miras *post-memory* handeln. Nach diesem Ansatz würde sich Miras Stimme so sehr mit derjenigen Hanas überlagern, dass am Ende lediglich Hanas Stimme hörbar bleibt. Tatsächlich wechseln Stimmen innerhalb des Romans ihre Körper, so spricht zum Beispiel die Stimme von Miras Mutter Rosa bereits aus Hanas Mund (67). In den beiden Teilen Miras wird nicht von Auschwitz erzählt, was verdeutlicht, dass Mira die Sprache fehlt, um von der Shoah zu erzählen. Die Fähigkeit hierzu liegt allein in der Sprache Hanas, weshalb lediglich in Hanas Stimme davon erzählt wird, selbst wenn diese von Mira käme. Dies wird auch konkret im Roman angedeutet, da die Erzählerin Hanas Stimme sagen lässt: „Aber darüber zu sprechen, wäre mir unmöglich“ (227).⁹

Die Erzählperspektive würde damit im Verlauf des Romans die Entwicklung der Erinnerung in der Erzählung nachzeichnen. Die Stimme wandert von Mira, die aus ihrer Perspektive erzählt, zu einer Mira, die andere Perspektiven einnimmt, bis diese wiederum in einer anderen Perspektive aufgeht. Am Anfang steht demnach die eigene Erinnerung, die anschließend vom *post-memory* ergänzt wird, bis ein *rememory* von Hanas Erinnerungen und in deren Stimme erfolgt, was die Wirkmächtigkeit des *post-memory* unterstreicht.

Der dritte Teil hat damit direkte Auswirkungen auf die ersten beiden Teile, wodurch sich der gesamte Leseakt verändert. Es eröffnen sich damit mehrere Möglichkeiten für die Erzählinstanz des Romans in seiner Gesamtheit, die ausgehend vom dritten Teil analysiert werden müssen.

Wird Hana gemäß der ersten Lesart als Erzählerin des dritten Teils angesehen, könnte sich folgende Erzählerinnenstruktur ergeben: einmal primär-diegetisch Mira, einmal primär-nicht-diegetisch Mira, einmal primär-diegetisch Hana. Die drei Instanzen stünden wie die drei unterschiedlichen Arten der Erinnerung gleichberechtigt nebeneinander.

Allerdings könnten sich auch andere Schlussfolgerungen für die gesamte Erzählung ergeben. Dadurch, dass Mira Teil eins und zwei erzählen würde, wenn auch aus unterschiedlichen Perspektiven, könnte diese zur primären Erzählerin einer *post-memory*-Narration werden, und in Teil drei nähme Hana die Rolle einer sekundären Erzählerin einer Binnengeschichte ein. Damit würde Miras Erinnerung in Form des *post-memory* hervorgehoben.

Diese Interpretation ließe sich allerdings auch umkehren. Dadurch, dass Hana titelgebend für den Roman ist und ihre Erzählung den Text abschließt, könnte diese für die Gesamtheit des Romans als primäre Erzählerin wahrge-

9 „Mluvit o nich bych ale nedokázala“ (299).

nommen werden. Die Erzählungen Miras würden zum Vorspiel, zur transgenerationalen Einordnung dessen, was die tatsächliche Hauptgeschichte wäre. Die Zeitzeugin und ihre Erinnerung gerieten somit in den Fokus.

Anders gestaltet sich dies, wenn gemäß der zweiten Lesart der dritte Teil von Mira mit Hanas Stimme erzählt würde. Die diegetische Mira erschiene dann als primäre Erzählerin. Die nicht-diegetische Mira von Teil zwei wiederum würde zu einer sekundären Erzählerin, umrahmt von einer primären diegetischen Erzählerin Mira mit zwei Stimmen. Miras Trauma und Hanas Trauma würden in den Fokus treten, Teil zwei wäre eine transgenerationale Reflektion und Einordnung der rahmenden Erzählungen und des *post-memory*.

Letztendlich besteht auch die Möglichkeit, dass Mira in dem gesamten Roman zur primären Erzählerin wird. Für alle drei Teile würde die Erzählinstanz in diesem Fall gleich bleiben. Damit würde eine gewisse Prozesshaftigkeit der transgenerationalen Erinnerung in der Erzählform zum Ausdruck gebracht werden und diese unterstreichen.

Abschließend kann zwar auf die Frage nach der Erzählinstanz also keine eindeutige Antwort gegeben werden, aber gerade deren Ambivalenz wird zu einem prägenden Merkmal der transgenerationalen Poetik und verweist auf die Bedeutung, Funktionsweisen und diversen Facetten des *post-memory*.

Der Blick auf die Komposition bestätigt diese Analyse. Schmid (2014: 71) versteht darunter die „Zusammenstellung und Anordnung der ausgewählten Momente in einer bestimmten Ordnung“. In Teil eins und Teil zwei wird die Erzählung jeweils linear dargestellt. Zueinander stehen die Teile allerdings nicht in einer chronologischen Reihenfolge, Teil eins erzählt Miras Geschichte und Teil zwei die ihrer Vorfahren. Die Komposition ist damit transgenerational, Ausgangspunkt ist die Erinnerung der Post-Generation.

Anders in Teil drei, der von scheinbar unzusammenhängenden Sprüngen zwischen den Ereignissen und Orten geprägt ist, und zwar zwischen einer zeitlich nicht näher definierten Nachkriegszeit, der Shoah, Theresienstadt, Krankheit, Auschwitz und dem Leben mit Mira. Die Erzählung hat somit keine die chronologische Stringenz und gehorcht dem Prinzip der Permutation.

Die Komposition orientiert sich an den Traumata durch parallele Zuspitzungen, die mit Hana zusammenhängende Erinnerung setzt also andere kompositorische Schwerpunkte. Sie folgt nicht der chronologischen Reihenfolge, in der das Geschehene erlebt wurde. Sie springt zwischen der Entwicklung bis Auschwitz und der Entwicklung bis zum Tod ihrer Schwester, Miras Mutter, durch eine schwere Krankheit hin und her, so dass der / die Leser:in beiden Handlungssträngen parallel bis zur Katastrophe, Auschwitz und Typhus, folgt. Dies spricht für die Perspektive Hanas, da bei Überlebenden der Shoah die Zeitstruktur erodiert und sich eine gewisse Gleichzeitigkeit etabliert (Clausen, 2005: 42f), hier die Gleichzeitigkeit zweier Traumata. Die Komposition ist hier also entweder die der Überlebenden Hana oder diejenige Miras,

die dadurch, wie oben beschrieben, die Übertragung ihres Traumas in das der Vorgängergeneration vollzieht (Hirsch, 2012: 43).

Diese spezifische transgenerationale Poetik wird auch durch die Analyse der Verbalisierung sichtbar. Ein genauer Blick auf Teil drei offenbart stilistische Unterschiede zu den beiden vorausgehenden. Die Sprache ist näher an der Erzählerin und deren Gefühlswelt, etwa durch die wiederholte Verwendung des Präsens (237). Zudem bedient sich Mira in Teil eins vereinzelt kindlich wirkender Sprachelemente, die in Teil drei nicht vorzufinden sind. Die Sprache in Teil drei nähert sich der Figur Hana an. Der von ihr beschriebene Nebel in ihrem Kopf (ebd.) findet sich auch in der Sprache wieder. Somit drängt sich die Vermutung auf, dass es sich dabei um die Sprache einer Figur, die vergisst und verdrängt, d. h. um eine traumatisierte Stimme handelt. Trotz der ambivalenten Erzählinstanz in Teil drei lässt sich also erkennen, dass diese sich Hanas Stimme bedient. Damit finden die unterschiedlichen Gedächtnisse auch in der Verbalisierung ihre spezifische Form und sind Teil der transgenerationalen Erzählstruktur und Poetik des Romans.

Mamas Stimme aus dem Mund der Tante – transgenerationale Mutter-Tochter-Beziehungen

Elemente transgenerationalen Erzählens finden sich auch in den Motiven des Romans. Ein wiederkehrendes Leitmotiv ist hierbei die Stimme, die auch in der Darstellung der Mutter-Tochter-Beziehungen von Bedeutung ist. Die familiären Beziehungen entlang der Generationenfolge der Frauenfiguren nehmen im Roman eine tragende Rolle ein. Für die Analyse wird der Fokus auf die beiden Protagonistinnen Mira und Hana eingegrenzt, mit einem besonderen Blick auf die Stimme und die transgenerationalen Momente.

Die von Ekelund (2021: 17) beobachtete Dominanz einer weiblichen Generationenfolge in der *post-memory*-Literatur gilt auch für den Roman *Hana*, der Familie als eine Folge von Frau, Mutter, Tochter, Enkelin beschreibt (115). Männer bleiben im Roman eher im Hintergrund, es sei denn, sie werden als Personifikation für eine bestimmte Funktion in der Erzählung benötigt. Motiviert wird die Abwesenheit von Männern und Vätern zum Beispiel durch deren frühen Tod oder langes Fernbleiben (92 f.).

Den Mutter-Tochter-Beziehungen spricht Ekelund (2021: 17) eine eigene Poetik in der *post-memory* Literatur zu. Durch die transgenerationale Erinnerung von Mutter und Tochter werden zudem in den Erzählungen Grenzen des Ichs durchbrochen und diese durchlässig für andere Stimmen (Ekelund, 2021: 202). Dies kann auch zum Rollentausch von Mutter und Tochter, zu Parentifizierung führen (ebd.: 21 f.), wie in Teil drei durch die Erzählstimme. Die Intimität der Mutter-Tochter Beziehung bietet der *post-memory* Literatur einen Bezugspunkt, der die Post-Generation traumatische Erlebnisse nach-

leben lassen kann (Hirsch, 2012: 83). Dies gilt auch für den Roman *Hana*. Eine Besonderheit stellt allerdings der Mutter-Verlust und die (Mutterersatz-) Rolle der Tante Hana für Mira dar, die trotz ihrer Abweichung weiterhin die Merkmale transgenerationaler Mutter-Tochter-Beziehungen aufweist, vielleicht sogar verstärkt.

Hirsch stellt in Bezug auf Mutter-Tochter-Beziehungen die Frage, was es bedeute, wenn die Stimmen von Mutter und Tochter denselben Körper bewohnen (Hirsch, 1989: 199). Dies ist eine Frage, die sich auch für den Roman *Hana* stellt. So hört Mira Hana mit der Stimme ihrer Mutter sprechen, als diese sie abholt (49), und schreien, als sie Miras Pflegeeltern für die Deportation ihrer Familie mitverantwortlich machte: „schrie Mamas Stimme aus dem Mund der Tante“ (72).¹⁰

Diese Stellen lassen zwei Interpretationen von Mutter-Tochter-Stimmübertragungen zu, die beide für die Beziehung zwischen Mira und Hana relevant werden. Aus der Perspektive Hanas bedeutet dies, dass ihre Schwester Rosa für sie eine Mutterrolle einnahm. Aus der Perspektive Miras hingegen hieße dies, dass Hana nun nach dem Tod Rosas die Mutterrolle für Mira einnehmen wird. Die zweite Variante ist plausibler, da Mira die Erzählerin ist und aus ihrer Perspektive erzählt. Dennoch findet sich auch die erste Variante in der Erzählung wieder.

Zu Beginn der Beziehung zwischen Hana und Mira steht der Mutterverlust. Miras Alter ist zu diesem Zeitpunkt nicht näher bestimmt, anhand der Erzählung kann es bei sechs bis zwölf Jahren verortet werden, eine für ein solches Erlebnis kritische Lebensphase:

Einige Therapeuten vertreten die Auffassung, daß es Kinder, die in dieser Entwicklungsphase einen Elternteil des eigenen Geschlechts verlieren, besonders schwer haben. Ihre kognitive und emotionale Entwicklung ermöglicht es ihnen, den Verlust zutiefst zu empfinden, doch ihre Fähigkeit, ihn zu verarbeiten, ist noch nicht entwickelt. (Edelman, 1995: 70)

Diese tiefe emotionale Belastung wird in dem Roman über Miras Stimme dargestellt. „Verstorben“, sagte die Stimme und mehr hörte ich nicht, denn ich fing schrecklich zu heulen an. Ich schluchzte laut und kreischte: „Nein, Mama, nein!“ (39).¹¹ In diesem Fall stellen die Lautdimensionen der Stimme, nämlich Heulen, lautes Schluchzen und Kreischen Miras Verzweiflung und tiefe Erschütterung dar. Daraus lässt sich auch der traumatisierende Gehalt dieser Erfahrung ableiten.

¹⁰ „křičel maminčin hlas z Haniných úst“. (67).

¹¹ „Zemřela,“ řekl hlas a víc už jsem neslyšela, protože jsem se hrozně rozbřečela. Vzlykala jsem nahlas a ječela jsem: „Ne, maminko, ne!“ (38).

Häufig suchen sich Kinder bei Verlust Erfahrungen einen Ersatz in einer erwachsenen Bezugsperson, deren aktive Beteiligung es einem Kind ermöglicht, unter widrigen Familienverhältnissen oder schlechten sozialen Bedingungen heranzuwachsen. Bei etwa einem Drittel aller Mädchen handelt es sich dabei um eine Tante (Edelmann, 1995: 252 u. 153).

Die Ausgangssituation für Mira und Hana wird so dargestellt, als sei der Beziehungsaufbau eine große Herausforderung. Hana ist für Mira ein fremder Mensch (41), sie hat Angst vor ihrer Tante, und ihr Auftreten in schwarzer Kleidung, ihre geistige Abwesenheit und ihr Schweigen verstören sie (20). Auch Hanas Beziehung zur Mira wird über die Stimme Hanas als belastet beschrieben. Ob es sich dabei um Hanas Sichtweise oder aber um jene handelt, die Mira von Hana erwartet, bleibt auf Grund der ambivalenten Erzählinstanz offen. Die Nachricht, dass Rosa ein Kind hat, trifft Hana schwer und macht sie eifersüchtig auf Mira (270).

Nach dem Mutterverlust Miras ändert sich die Beziehung zwischen Hana und Mira allerdings nach und nach. Denn Mira spürt nach einer Zeit der Abwesenheit die Sorge Hanas, erkennt deren Zuwendung und begreift, dass jemand sie liebhat. Hana übernimmt an dieser Stelle eine emotionale Mutterrolle für Mira (89). Diese Beziehung wird wechselseitig. Hana freut sich auf Mira, wenn sie von der Schule kommt und ihre Geschichten erzählt (304), sie findet sich in die Rolle einer Ersatzmutter ein.

Zugleich gibt es auch Widersprüche, denn die Beziehung zueinander erscheint komplexer als eine Mutter-Tochter-Beziehung. Mira selbst umsorgt auch Hana, diese wiederum sieht sich eher als weiteres Kind Rosas (280) und wäre damit eine Art Schwester. Mira als Ersatzmutter für Hana wird ebenfalls in einem Motiv angedeutet: Mira zieht nach dem Tod ihrer Eltern und Geschwister in das Zimmer von Hanas Mutter, als Hana von Erinnerungen laut, also in stimmlicher Form, bedrängt wird (302). Jetzt kommt von dort nur noch Miras Stimme (302). Miras Stimme nimmt für sie also den Raum einer akusmatischen Stimme von Hanas Mutter ein, also einer Stimme, deren Herkunft nicht sichtbar ist (Dolar, 2007: 82). Dieser Eindruck bestätigt sich auch am Ende des Romans. Als Mira auszieht, sucht Hana die Erinnerung an den Verlust ihrer Mutter in Theresienstadt heim (305). Mira und Hana nehmen in gewisser Weise also wechselseitig füreinander eine Art Mutterrolle ein (305).

Der Bruch durch die Shoah wird unter anderem in der Mutter-Tochter-Beziehung ausgedrückt. Hanas Mutter-Tochter-Beziehung war in Teil zwei des Romans, bevor Nationalsozialismus und Shoah die Familie erreichten, noch von Autonomiebestreben gegenüber ihrer Mutter geprägt, was einen zentralen Aspekt solcher Beziehungen überhaupt darstellt: „Die gesamte Beziehung von Mutter und Tochter durchläuft [sic!] das Wechselspiel zwischen Abhängigkeits- und Autonomiebestrebungen beider“ (Schütter, 1999: 100).

Während nach und durch die Shoah Hanas Autonomiebestrebungen zerstört wurden, klammert sie sich an den kleinen Teil der Familie, der ihr noch geblieben ist. Dieser zentrale Konflikt der Ich-Werdung eines Menschen wird somit durch die Grauen der Shoah nebensächlich und narrativ in der Bedeutungslosigkeit aufgelöst.

Die Vernichtung und ihre traumatische Erfahrung veränderten zudem ganz grundlegend Hanas Bild von Mutter und Tochter. „Mütter mit kleinen Kindern gingen von der Rampe geradewegs ins Gas“ (314).¹² Auch in Mira zeigt sich eine andere Mutter-Tochter-Beziehung als gewöhnlich. Diese wird wesentlich durch die Katastrophe des Verlustes ihrer Mutter und das Mutter-Tochter-Bild von Hana beeinflusst. Mira und Rosa stehen durch Parentifizierung in gewisser Weise also in einer gegenseitigen Mutter-Tochter-Beziehung, die durch die traumatische Erfahrung des Mutterverlustes beider und die Zäsur der Shoah kaum Autonomie-, sondern vor allem Abhängigkeitsbestrebungen aufweist. Seinen Ausdruck findet dies in Motiven der Stimme, die sich transgenerational überschneiden.

Die Stimme als Motiv und stilistisches Element

Mittels der Stimme werden auch andere zentrale Fragen des Romans eingespielt, wie etwa die gesellschaftliche Verhandlung des Judentums: „Was heißt das, Jude sein?“ (87),¹³ will die Figur Mira von Hana wissen, nachdem sie das erste Mal als Jüdin bezeichnet wurde. Als Antwort auf ihre Frage zeigt Hana – anstatt zu sprechen – Mira die Nummer auf ihrem Unterarm (80). Die kindliche Figur Mira kann die Nummer durch Hanas Schweigen nicht einordnen und will ihrer Freundin, die sie zuvor als Jüdin bezeichnete, anschließend erzählen, dass sie nicht jüdisch sei, weil sie keine solche Nummer habe (80).

In Teil zwei verhandeln unter anderem antisemitische Stimmen jüdische Identitätskonstruktionen (183). Durch die ergänzende Komposition mit intimen familiären Einblicken in die Diversität und Realität jüdischen Lebens in der erzählten Welt bleibt allerdings immer klar, dass die antisemitischen Aussagen Projektionen und Lügen sind. Somit entlarvt der multiperspektivische Blick die antisemitischen Narrative, ohne sie zu verharmlosen oder zu ignorieren.

In Teil drei wird nicht mehr verhandelt, was jüdisch ist, denn die Nationalsozialisten haben dies nun festgeschrieben und beginnen mit der Vernichtung. Auffallend ist hier der Einsatz der Sprache: Die figurale direkte Rede eines Aufsehers in Auschwitz beginnt mit „Du – ty“ (293), das als deutsch ausgewiesen, während die restliche Rede in der Erzählung auf Tschechisch verfasst

¹² „Matky s malými dětmi šly z rampy rovnou do plynu“ (279).

¹³ „Co to znamená být Žid?“ (80).

ist. Die deutsche Sprache wird in ihren Stimmen, ob technisch reproduziert oder figural präsent, zum Zeichen des Antisemitismus und der Vernichtung.

Stimmen sind in dem Roman ein allgemeines stilistisches Element und (sprachliches Leit-) Motiv, die präzise eingesetzt werden. Dies zeigt etwa die Erzählerin Mira in Teil eins anhand ihrer Darstellung von drohendem Unheil und jener Krankheit, die zum Tod ihrer Familie führt:

So laut, dass ich das Böse nicht hörte, das unter der Stadt auf die Welt gekommen und an diesem Tag in unser Haus gedrungen war. [...] Ich ahnte nicht, dass es ungesehen und ungehört unten am Tisch lauerte und sich seine Opfer aussuchte. (21)¹⁴

An dieser Stelle wird das Böse, womit hier die tödliche Krankheit Typhus bezeichnet wird, der Miras Familie zum Opfer fällt, gleich zweimal mit Lauten in Verbindung gebracht. An einer anderen Stelle wird bewusst der ästhetische Gehalt einer Stimme in den Hintergrund gestellt, um die affektive Dimension der reagierenden trauernden Stimme hervorzuheben. Einmal hält sich Hana die Ohren zu, nachdem ihr eine schlechte Nachricht überbracht wurde (191). Durch diese Darstellung wird die Stimme klar mit dem Unheil in Verbindung gebracht, dem sich Hana zu verweigern versucht. Auch der drohende Schrecken der Shoah wird über eine spezifische Stimme dargestellt, und zwar durch eine technisch wiedergegebene akusmatische Stimme: „Es war erschreckend, welche Leidenschaft jede von Hitlers im deutschen Rundfunk übertragenen Hassreden hervorrief“ (182).¹⁵

Eindrücklich zeigt sich die Relevanz der Stimme (auch als Verstummen) für die Erzählung in einem weiteren zentralen Element des Romans, in der Darstellung von Auschwitz. Hana kann Auschwitz nicht vergessen, darüber zu sprechen ist ihr allerdings unmöglich (299). Sie wird von Beginn an über ihre Stimme bzw. ihr Schweigen dargestellt. Allein das Schweigen bringt die nicht-erzählbare Vernichtung, die Zäsur der Shoah und deren Auswirkungen auf Hana zum Ausdruck und erweist sich damit als Kernelement der Darstellung des Nicht-Darstellbaren.

Es finden sich in der Erzählung neben den Stimmen der Vernichtung aber auch Stimmen des Lebens, der Hoffnung und der Zukünftigkeit. Die Stimme Miras wird zum Motiv des Lebens, mit dem Hana und ihr Schweigen konfrontiert werden. Miras Stimme ist allerdings nicht nur durch ihre Existenz ein Motiv der Zukünftigkeit, sie wird auch ganz konkret für Hana zur Stimme ihrer eigenen Rettung, ohne die Fortdauer der Vernichtung zu negieren.

14 „Tak nahlas, že jsem neslyšela zlo, které se narodilo pod městem a toho dne se vetřelo i do našeho domu. [...] Netušila jsem, že neviděno a neslyšeno číhá dole a vyhlíží si své oběti.“ (22).

15 „Bylo děsivé, jaké vášně dokázal vyvolat každý Hitlerův nenávistný projev přenášený německým rozhlasem“ (165).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Mornštajnová, Alena (2017): *Hana*, Brno: Host.
Mornštajnová, Alena (2022): *Hana*, üb. von Raija Hauck, Zürich: Unionsverlag.

Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida (2012): „Pathos und Passion. Über Gewalt, Trauma und den Begriff der Zeugenschaft“, in: Hartmann, Geoffrey / Assmann, Aleida (Hrsg.): *Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust*, Konstanz: Konstanz University Press, S. 9–40.
- Bauer, Iris Tabea (2020): „Zur Unmöglichkeit der Erinnerung oder wie die polnische Gegenwartsliteratur trotzdem gegen das Vergessen schreibt“, in: Drosihn, Yvonne et al. (Hrsg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zu ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*, Berlin: Frank & Timme, S. 485–500.
- Dolar, Mladen (2007): *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ekelund, Lena (2021): *Töchterstimmen. Transgenerationale Traumatisierung und literarische Überlieferung in Texten von Barbara Honigmann, Viola Roggenkamp, Julya Rabinowich, Olga Grjasnowa und Katja Petrowskaja*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Genette, Gérard (2010): *Die Erzählung*, 3., durchgesehene und korrigierte Auflage, Paderborn: Fink.
- Genette, Gérard (2016): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, 6. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hausbacher, Eva (2020): „Untermieter der Geschichte: Formen und Funktionen transgenerationaler Erinnerungsnarrative“, in: Drosihn, Yvonne et al. (Hrsg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zu ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*, Berlin: Frank & Timme, S. 203–222.
- Hirsch, Marianne (1989): *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Hirsch, Marianne (2012): *The Generation of postmemory. writing and visual culture after the Holocaust*, New York: Columbia University Press.
- Hirsch, Marianne / Smith, Valerie (2002): „Feminism and Cultural Memory: An Introduction“, in: Hirsch, Marianne / Smith, Valerie (Hrsg.): *Signs. Gender and Cultural Memory*, 28, 1, Special Issue, Chicago: The University of Chicago Press, S. 1–19.
- Krämer, Sybille (2006): „Die ‚Rehabilitierung der Stimme‘. Über die Oralität hinaus“, in: Kolesch, Doris / Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 269–295.
- Schmid, Wolf (2014): *Elemente der Narratologie*, 3., erweiterte und überarbeitete Auflage, Berlin / Boston: De Gruyter.
- Schütter, Birgit (1999): *Weibliche Perspektiven in der Gegenwartsliteratur*, Frankfurt am Main: Lang.