Anna Rutka

ORCID: 0000-0002-0872-8149

Katholische Universität Lublin, Lublin

DOI: 10.19195/0435-5865.144.9

Das vereinigte Europa und seine Widersacherin – zu Julia Rabinowichs Roman *Die Erdfresserin* im Kontext aktueller (Arbeits-) Migrationsbewegungen

Abstracts

Der vorliegende Beitrag untersucht Julia Rabinowichs Migrationsroman *Die Erdfresserin* im Hinblick auf die *Heterotopie* (Foucault) der dort dargestellten Handlungsorte. Die Autorin lässt ihre osteuropäische Protagonistin ausgerechnet an den von Foucault als *Abweichungsheterotopien* bezeichneten Orten agieren und reflektieren, was dieser Figur signifikante kritisch-rebellische Widerstandskompetenzen verleiht. Diana agiert als illegale Migrantin, Prostituierte, gelernte Schauspielerin und Erdfresserin auf einem Wiener Friedhof an den Rändern der westeuropäischen Gesellschaft und fällt aus dieser peripheren Ausschlussposition signifikante Urteile über Widersprüche und Machtasymmetrien im gegenwärtigen Europa.

Schlüsselwörter: Julia Rabinowich, aktuelle Migrationsliteratur, Heterotopie, Kritik

United Europe and its adversary – Julia Rabinowich's novel *The Earth-Eater* in the context of the contemporary (labour) migration movement

The following article examines Julia Rabinowich's migration novel *The Earth-Eater* regarding *heterotopia* (Foucault) of the presented narration places. Rabinowich's Eastern European protagonist acts and reflects in the *heterotopias of deviation* in the meaning of Foucault, which gives her a significant critical and rebellious resistance competence. Diana acts as illegal migrant, prostitute, trained actress and earth-eater at a Viennese cemetery on the fringes of Western European society and passes from this peripheral exclusion space the judgment on the inconsistencies and power asymmetry of the contemporary Europe.

Keywords: Julia Rabinowich, contemporary migration literature, heterotopia, critic

Anna Rutka, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Instytut Filologii Germańskiej, Al. Racławickie 14, 20-950 Lublin, Polen, E-Mail: anna.rutka@kul.pl

Received: 8.06.2018, accepted: 8.04.2019

Die Erdfresserin (2012) ist nach *Spaltkopf* (2008) Julia Rabinowichs zweiter Roman, in dem sie sich des Problems der Migration in Europa und der damit zusammenhängenden Aspekte der Transkulturalität und identitärer Destabilisierung annimmt. In ihrem *bis dato* letzten, 2016 veröffentlichten Jugendbuch *Dazwischen: Ich* griff die Schriftstellerin noch einmal diese Problematik auf, diesmal jedoch aus der Perspektive eines jungen Flüchtlingsmädchens. Während *Spaltkopf* autobiographisch geprägt war und zum großen Teil auf Erfahrungen der 1970 in Leningrad (heute St. Petersburg) geborenen und 1977 mit ihrer Familie nach Deutschland ausgewanderten Autorin rekurrierte, ist *Die Erdfresserin* fiktional, obwohl auch in diesem Roman Rabinowich nach eigener Aussage auf persönliche Erfahrungen als Simultandolmetscherin bei Psychotherapiesitzungen mit Flüchtlingen zurückgreift.¹ Beide Texte visieren weibliche Migrationsschicksale und -erfahrungen an, indem sie mit Nachdruck Frauen ins Zentrum rücken, die als „Wanderinnen“, „manchmal Verschollene“, „(Arbeits-) Nomadinnen“ und jedes Mal als „Vagabundinnen im Geiste“ (Ekelund 2015: 198) bezeichnet werden können.

Die Erdfresserin erzählt die Geschichte einer aus Dagestan nach Westeuropa emigrierten Frau mittleren Alters namens Diana, die in ihrer Heimat Regie- und Theaterschauspielkunst absolvierte, einen unehelichen, behinderten Sohn zur Welt brachte und nach dem Zerfall der Sowjetunion wegen der katastrophalen ökonomischen Situation ihres Landes und ihrer familiären Misere zur Auswanderung gezwungen wurde. Diana, die den risikoreichen Exodus aus dem armen Osten in den reichen Westen wagt, verdient ihr Geld mit Straßenprostitution, bis sie eines Tages nach einer Razzia von einem älteren Polizisten Leopold (genannt Leo) teils als Lebensgefährtin teils als billige Haushaltshilfe in seine Wiener Wohnung aufgenommen wird. Nach dem Tod des Mannes verschlimmert sich Dianas ökonomische, gesellschaftliche und psychische Lage drastisch. Die verzweifelte und obdachlose Frau isst in einem psychotisch anmutenden Anfall die Erde aus Leos Grab, woraufhin sie in eine psychiatrische Klinik eingewiesen und einer Zwangstherapie unterzogen wird, bis ihr nach Ablehnung ihres Asylantrags die Abschiebung droht. Diana flieht aus der Anstalt und begibt sich in den Schlussszenen des Romans als Recht- und Heimatlose sowie mehrfach Exkludierte „in verschlungenen Pfaden durch Europa“ (Rabinowich 2012: 216). In den menschenleeren Wäldern und Feldern verliert sie sich völlig, höchstwahrscheinlich stirbt sie, ohne Spuren zu hinterlassen.

¹ Rabinowich arbeitete 2006–2011 „als Simultandolmetscherin im Rahmen von Psychotherapie- und Psychiatrisitzungen mit Flüchtlingen für Diakonie und Hemayat, Zentrum für Folter- und Kriegsüberlebende“, vgl. <http://www.julya-rabinowich.com/leben.html> (Zugriff am 2.11.2017).

Rabinowichs tragische Protagonistin agiert stets als eine aus den ordnungssystemischen Räumen der Gesellschaft ausgeschlossene Person. Ihre Handlungsorte sind – ganz im Sinne von Michel Foucaults Essay *Andere Orte* (1967) – Heterotopien, d.h. Orte an den Rändern der Gesellschaft. Als Heterotopien definiert Foucault gesellschaftliche Räume, die von geltenden Normen abweichen und zählt dazu institutionelle Orte wie z.B. psychiatrische Anstalten, Gefängnisse, Friedhöfe, Theater, Bibliotheken, Gasthäuser und Bordelle. Den Sinn und die Funktion der heterotopen Orte beschreibt der französische Philosoph wie folgt:

Es gibt gleichfalls – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirkliche Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz *andere* sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die *Heterotopien*. (Foucault 1992: 39)

Es ist äußerst aufschlussreich, dass Julia Rabinowich ihre osteuropäische Protagonistin ausgerechnet an den von Foucault als „Abweichungsheterotopien“² bezeichneten Orten handeln und reflektieren lässt, was dieser Figur signifikante kritisch-rebellische Widerstandskompetenzen verleiht. Diana agiert als illegale Migrantin, Prostituierte und gelernte Schauspielerin an den Rändern der westeuropäischen Gesellschaft, um dann als „Erdfresserin“ aus Leos Grab auf dem Friedhof ein symbolisches Zeichen zu setzen, in Folge verhaftet und in eine dem panoptischen Gefängnis ähnelnde psychiatrische Krankenhausabteilung eingesperrt zu werden. Doch gerade diese, um mit Foucault zu reden, „Gegenplatzierungen“ und „Widerlager“ von Dianas Handlungsräumen befähigen sie dazu „die wirklichen Plätze“ innerhalb der Kultur samt der von ihnen repräsentierten mentalen, rechtlichen und ökonomischen Normen kritisch zu reflektieren oder gar zu bestreiten.³ Rabinowichs osteuropäische Migrantin ist somit, obwohl auf vielen gesellschaftlichen Gebieten im Westen exkludiert und entwertet, keineswegs ein stereotypes, passives, weibliches Opfer aus einer ärmeren Welt. Die „Aggression“ und „Widerborstigkeit“ Dianas hat die Autorin selbst in die Konstruktion ihrer weiblichen Figur mit Vorsatz eingeplant. In einem Gespräch über das Buch verwirft Rabinowich die Stimmen der Kritik, ihre Figur sei „kein richtiges Opfer“, „wenn sie so

² Foucault unterscheidet in seiner Abhandlung zwei Arten der Heterotopien – Krisen- und Abweichungsheterotopien, wobei er die letzteren als Orte versteht, in die „man Individuen [steckt, A.R.], deren Verhalten abweichend ist im Verhältnis zur Norm“ (Foucault 1992: 40).

³ Vgl. politische Forderungen der Autorin selbst und ihr Anliegen, mit dem Roman „Position zu beziehen“: „Die politischen und globalen Entwicklungen verschärfen sich und zwingen einen, ‚Position zu beziehen‘ [...] „Die Erdfresserin“ [...] nimmt jedes Risiko auf sich. Sie ist mutig, aber in sich zerbrochen und auf sich allein gestellt, was ihr letztlich zum Verhängnis wird. [...] Meine Empörung und meine Solidarität mit denen, die auf solchen verlorenen Posten stehen wie Diana, und das sind viele, waren sehr intensiv. Und auch mein Wunsch, Verschwiegenes sichtbar zu machen. (Pisa 2012: web.)

aggressiv ist“ (Schwens-Harrant 2014: 72). Die Aspekte der Aggressivität und Widerborstigkeit gehören nach Aussage der Autorin zu den konstitutiven Elementen eines Opfers, zumal wenn es – so wie Diana – von ihrer Umwelt grausam behandelt wird. Die Erdfrisserin nutzt durchaus das Potenzial der Heterotopien, in die sie von der Autorin mit großer narrativer Umsicht platziert wird, setzt sich zur Wehr, protestiert und rebelliert gegen die Widersprüche und Zumutungen des vom globalen Neoliberalismus beherrschten Westeuropa; obwohl, dies muss an dieser Stelle klar vermerkt werden, all ihre subversiven Aktionen und Reaktionen zu keiner nachhaltigen Veränderung ihres prekären Status führen. Diana tritt vielmehr in die traditionsreichen Fußstapfen der weiblichen Widerspenstigkeit und Leistungsverweigerung, die aus dem Hinterhalt vollzogen wurden und als *Listen der Ohnmacht*⁴ in die Geschichte eingegangen sind. Obschon Diana in ihrem Status als Frau und Osteuropäerin eine Verliererin bleibt, stilisiert sie Rabinowich ganz offensichtlich zu einer Widerständlerin im Geiste und lässt sie gleichsam zu einem Seismographen der systemischen Widersprüche und Herrschaftsasymmetrien im gegenwärtigen Europa werden. Am Beispiel der vielschichtig interkulturell konstruierten weiblichen Figur und ihrer verzweiferten Selbstbehauptungsversuche formuliert der Roman eine gewichtige und hochaktuelle Diagnose über die Ohnmacht und Handlungsinkompetenz der vereinigten europäischen Gesellschaften angesichts der als minderwertig und ‚anders‘ abgestempelten Migranten, Migrantinnen und Flüchtlinge.

Prostitution und Schauspielkunst

Dianas Prostitution hängt eng mit den ökonomisch-sozialen Konsequenzen des Zusammenbruchs des Sowjetimperiums und dem Einzug eines ‚wilden‘, weil kaum staatlich kontrollierten Kapitalismus zusammen. Die Frau erinnert sich an die Zeit nach dem Fall des Eisernen Vorhangs und vergleicht die neuen Umstände mit einem brutalen „Schlag ins Gesicht“ (Rabinowich 2008: 117) sowie mit einer allgemeinen ökonomischen Prostitution: „[...] das ganze Land begann, sich auf mannigfaltige und höchst legale Art und Weise zu prostituieren.“ (ebd., S. 38) Die Sieger dieser Umwälzungsprozesse waren die „immer gleichen Global Players“ (ebd., S. 117), während die Mehrheit der Menschen wie Diana nach der Zäsur des Jahres 1989 zu den Verlierern des globalen Neoliberalismus gehört und unter der von ihm ausgelösten Massenarmut leidet.⁵ Der Roman führt schonungslos

⁴ Vgl. den Sammelband von Claudia Honegger (Hrsg.): *Listen der Ohnmacht: Zur Sozialgeschichte der weiblichen Widerstandsformen*. Frankfurt am Main 1981, in dem erstmals die individuellen wie kollektiven Formen des nonkonformen weiblichen Verhaltens und rebellischer wie auch stiller Widerspenstigkeiten im 19. Jahrhundert aufgezeigt wurden.

⁵ Über die ökonomischen Aspekte und die Konsequenzen der neoliberalen Globalisierungsprozesse vgl. die tiefgründigen Analysen des Romans von Maria Mayr: *Europe's Invisible Ghettos*:

vor Augen, dass die illegale osteuropäische Prostitution im Westen keine freie Entscheidung ist, sondern „in sehr hohem Maße strukturell bedingt“ (Karin Patrut 2015: 143)⁶ ist. Rabinowich verweist mit dem paradigmatischen Schicksal ihrer Heldin auf das Massenphänomen der Prostitution von osteuropäischen Frauen, dessen Ursprung auf „neuartige ökonomische Gefälle“ (ebd., S. 142) zurückzuführen ist.

In ihrem Status als illegale Arbeitsmigrantin bekommt die Frau auf ganz besonders krasse Weise die Machtasymmetrie zwischen Ost und West zu spüren und wird zudem stets als „interne Fremde“⁷ zur Projektionsfläche für den Selbstentwurf der Heimischen missbraucht. Leo und seine Eltern drängen sie permanent in dichotomische Konstellationen, in denen sie als Osteuropäerin immer wieder als differenzierende Projektionsfläche für westeuropäische Identitätsentwürfe herhalten muss. Innerlich wehrt die Frau dieses westliche „Blickregime“ (Patrut 2015: 144) ab und kritisiert es als „illustrativen Blick“ (Rabinowich 2012: 73), mit dem die Österreicher ihre Abwertung und Entindividualisierung vorantreiben:

Ich will nicht schon wieder als Spiegel herhalten müssen. Das ist etwas, das den Einheimischen scheinbar sehr wichtig ist – diese vielen drängenden Fremden erst gehörig abzuwerten, sich dann aber in einer seltsamen, fast masochistischen Regung mit Lust von ihnen beobachten und erklären zu lassen, sich in dem Blick des zuvor Erniedrigten zu sonnen und sich vermutlich besser und heiler zu fühlen, als sichere, bequeme Bewohner eines sicheren, bequemen Landes, das mit Neid belagert wird, um es irgendwann doch noch zu besetzen. Das bedeutet, dass auch dieser illustrative Blick nur kurz geduldet wird, bevor er aus besagten Sicherheitsgründen wieder abgewehrt werden muss und die Entwertung weitergehen kann. (ebd.)

Dianas heterotoper Ort der Straßenprostitution bekommt an mehreren Stellen die semantische Codierung eines „Versteckspiel[s]“ (ebd., S. 25), da die Frau ihre Promiskuität mehrmals in die Nähe der von ihr gelernten Schauspielkunst rückt. Somit entwirft der Roman einen engen Konnex zwischen der Heterotopie der Prostitution und des Theaters, dem signifikante Züge einer strategischen Maßnahme im ökonomischen Überlebenskampf eigen sind: Das zweckorientierte „Sichzur-schaustellen“ (ebd., S. 92), das kunstvolle Auflegen des Make-ups als „täglich[e] Maske“ (ebd., S. 24), die „Bühne [...] im Dunkeln“ (ebd., S. 25) und das schmerzhaft Erblonden der Haare, um Ähnlichkeit zu den Einheimischen vorzutäuschen (ebd., S. 29) – sind Requisite und Verhaltensmodi aus dem Fundus der Theaterkunst. Die Funktion der Heterotopie des Theaters besteht nach Foucault darin,

Transnationalism and Neoliberal Capitalism in Julia Rabinowich's Die Erdfresserin. In: Herrmann, Elisabeth / Smith-Prei, Carrie / Taberner, Stuart (Hrsg.): *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature.* Rochester 2015. S. 144–162.

⁶ Dazu vgl. auch die Aussage der Autorin, zitiert von Eva Pfister in: *Die Irrfahrt einer Prostituierten ins Nirgendwo.* In: *Deutschlandfunk.* http://www.deutschlandfunk.de/dieirrfahrt-einer-prostituierten-ins-nirgendwo.700.de.html?dram:article_id=245474 (Zugriff am 8.11.2017).

⁷ Vgl. sternförmige Korridore, die an ein klassisches Panoptikum denken lassen, die durchsichtige Drehtür, die jeglichen Ausgang unmöglich macht oder christliche Strafsymbole wie das riesengroße Kreuz am Eingang oder den Portier, der mit St. Petrus verglichen wird.

„den Realraum“ als „noch illusorischer [zu, A.R.] denunzieren“ (Foucault 1992: 45). Im Sinne der denunziatorischen Enthüllung stellt Dianas Straßenprostitutionstheater das Machtgefälle im vereinigten Europa des 21. Jahrhunderts bloß. Als sich prostituierende Frau aus Osteuropa muss sie eine schmerzliche Wahrheit konstatieren, dass ihre schauspielhafte, „multipel wechselnde Identität [...] völlig austauschbar“ und „irrelevant“ ist, und dass ihr „Spiegelbild“ ebenso wie ihr Schicksal und Gesicht bei den Kunden „nicht haften bleiben“ (Rabinowich 2012: 30) werden. Der theatralische Raum der Straßenprostitution entblößt die Vorstellung von personaler Integrität und dem Subjektstatus aller Europäer als völlig illusorisch.

Als Maßnahme gegen diese subjektive Entwertung ergreift Diana erneut ein probates Muster der Schauspielsituation. Sie legt die kritisch-aufmerksame Haltung einer Zuschauerin an den Tag und verknüpft diese mit ihrer Kompetenz als gelernte Regisseurin und Schauspielerin. Um die eigene personale Integrität zu bewahren und sich vor hegemonialer Ausgrenzung seitens der österreichischen Umgebung zu schützen, nutzt sie ihre scharfe schauspielhafte Beobachtungsgabe als Regisseurin, die durchaus imstande ist, mit den „Mitteln der Erzählung“ (Ekelund 2015: 204) die sie bedrohende Wirklichkeit zu bannen und zu kontrollieren: „Den unwillkommensten Besucher meines Körpers habe ich noch genau inspiziert [...]. Inspiziert und genau bewertet und abgelegt zu meinem Theaterfundus. Was davon noch brauchbar ist, werde ich zu gegebener Zeit wieder hervorholen, beleuchten, inszenieren und den Vorhang raffen.“ (Rabinowich 2012: 93) Diese Stelle zeigt Diana als eine schlaue Rebellin und Widerständlerin, die durchaus fähig ist, sich der ihr im Westen aufgezwungenen Unterlegenheit und Wertlosigkeit entgegenzustellen. Ihre Waffe ist die urteilsfähige Beobachtungsgabe und Versprachlichung, die sie mit Verben „hervorholen“ und „beleuchten“ präzisiert. Das Raffen des Vorhangs erscheint in diesem Zusammenhang als expliziter Verweis auf die einer jeden Inszenierungskunst inhärente Strategie der Demaskierung, oder um mit Foucault zu sprechen, der Desillusionierung des westlichen Blickregimes auf den Osten.

Friedhof – Krankenhaus – Kaufhaus

Nach Leos Tod verliert Diana endgültig den sicheren Boden unter den Füßen. Sobald seine Eltern die Wohnung des verstorbenen Sohnes versperren und das Schloss austauschen lassen, wird der Ausschluss der Frau in Österreich definitiv besiegelt. Bezeichnenderweise sucht sie in dieser prekären Lage Zuflucht in der Heterotopie des Friedhofs, d.h. just an jenem Ort, der ein „Widerlager“ der Welt der Lebenden vertritt und somit *per definitionem* den endgültigen, weil eschatologischen Ausschluss symbolisiert. Sie besucht Leos Grab, wühlt in der feuchten Graberde und

verschlingt schließlich „große Stücke“ aus dem „Erdteig“ (ebd., S. 149). Der Akt des ‚Erdfressens‘ wird von wirren Emotionen begleitet, die vom „Gefühl, mich hineinzuschmiegen“ über das Bedürfnis, sich mit der Graberde zu „vermischen, vermengen und neu zu formen“ (ebd.) bis hin zur nekrophil anmutenden Geste der kannibalischen Verzehrung des Toten reichen: „[...] ich wühle in Leo, ich dringe in ihn ein, verdaue ihn, untrennbar diesmal, bleibend [...]“. (ebd., S. 159) In dieser titelgebenden Szene treffen verschiedene semantische Ebenen aufeinander.⁸ Die mehrfach ausgeschlossene, nutz- und schutzlos gewordene Frau, die das lebendige Beispiel des „verworfenen Lebens“ (Bauman 2005) repräsentiert, flüchtet sich nun zum Grab ihres ehemaligen Beschützers, um im symbolischen Akt der ‚Erdfresserei‘ ihre Verbundenheit mit dem ebenfalls Exkludierten, weil Toten zu bestätigen und eine in ihrer Situation einzig mögliche Schicksalsgemeinschaft zu konstituieren. In diesem Sinne folgt die Grabszene dem Muster einer performativen Wiederholung der Ausschlussmechanismen der modernen Gesellschaft und zielt in demselben Zug auf kritische Beleuchtung und Bloßstellung der Prozesse der Prekarisierung in Europa ab. Diana macht sich im Kontext des Friedhofs symbolisch zu dem, was sie im sozialen Sinne bereits ist, d.h. zu einer lebendigen Toten und versinnbildlicht auf diesem Wege die verheerenden Konsequenzen des neoliberalen Kapitalismus, der überall überflüssige, verworfene Menschenexistenzen schafft. Der im Akt des ‚Erdfressens‘ symbolisch bestätigte Status der Frau als eine Art Gespenst oder Zombi weist weitgehende Parallelen zu der neueren soziologischen Kritik der neoliberalen Leistungsgesellschaft und Wirtschaft auf, die von Zygmunt Bauman formuliert wurde. Bauman, der seit Jahren über die Kondition des Menschen in der sog. „flüchtigen Moderne“ forscht, arbeitet mit dem von Agamben übernommenen Begriff „*homo sacer*“ als Bezeichnung für die aus der Sicht der profitorientierten Marktwirtschaft Überflüssigen, Ausgeschlossenen und Weggeworfenen (Bauman 2005: 20 f.): „Das Gespenst schwebt über den Bewohnern der flüchtigen modernen Welt: Das Gespenst des Überflüssigseins.“ (ebd., S. 136) Baumans Kritik entzündet sich an der Tatsache, dass in der modernen, den Gesetzen des Kapitals unterworfenen Wirtschaft der Wert der realen Arbeit an Bedeutung verliert. Infolge der nur scheinbaren Produktion der Finanzökonomie werden die arbeitenden Menschen überflüssige „Wegwerfartikel“ (ebd., S. 21). Rabinowichs Roman weitet diese binneneuropäische Diagnose auf Millionen illegale (Arbeits)Migranten, Migrantinnen und Flüchtlinge aus, die durchaus von diesem Absturz in den Zustand des Überflüssigseins, in die Armut und sozial-ökonomische Nicht-Existenz betroffen sind.

Darüber hinaus tritt hier sehr deutlich die am Anfang des Romans erwähnte Golem-Geschichte zum Vorschein, die Diana aus der Bibliothek ihres Vaters be-

⁸ Eine ausführliche Interpretation des Aktes der Erdfresserei bietet u.a. Iulia Karin Patrut, indem sie auf den Gaia-Mythos, den Brauch des Erdessens bei den „Völkern Lateinamerikas und Indonesiens“, der in den Berichten von Alexander von Humboldt beschrieben wird sowie auf die Golem-Legende verweist. (Patrut 2015: 144)

kannt war.⁹ Der Versuch, aus der Erde einen weiblichen Golem zu formen, durchzieht leitmotivisch den Text und verweist auf den weiblichen Anspruch der Protagonistin auf Schöpfungspotenz und Machtausübung: „Die Vorstellung, dass ein Mann sich ein eigenes Wesen schaffen konnte, eines das ihm aufs Wort gehorchte, gespeist durch die Magie, ein mächtiger, ergebener Verbündeter, war bezaubernd.“ (Rabinowich 2012: 49) Das Ritual des Erdfressens und Sich-in der Erde-Wühlens wiederholt die Frau noch mehrmals auf ihrer Wanderschaft durch Südwesteuropa. Sie halluziniert erotische Vereinigungen mit der Erdoberfläche (ebd., S. 202) und die Erschaffung ihres eigenen Golems, der sie erretten und nach Hause führen sollte. Der illusorische Golem, mit dem sie „den Beerdigungsritus“ (ebd., S. 203) umzudrehen glaubt, soll die Erniedrigte und Heimatlose aus dem Ghetto ihrer europäischen Exklusion herausführen: „Führe mich heim“, sage ich, „ich habe den Weg verloren“ (ebd., S. 205) Kurzfristig verleiht der Golem der Frau das ersehnte Gefühl der Stärke: „Jeder Schritt, den ich als seine Gefolgschaft auf die Erde setzte, macht mich stärker, gelenkiger und schneller. Unbesiegbar. Achillesfersenlos.“ (ebd.) Rabinowich bezeichnet den Golem als „eine klassische Halluzination“ mit der Aufgabe, bestimmte Bedürfnisse zu befriedigen: „Das ist ein Versuch des Bewusstseins, eine unerträgliche Situation teilweise noch erträglich zu gestalten“. (Rabinowich 2014: 74) Diese kompensatorische Funktion der Golem-Gestalt weist deutliche Parallelen zu Foucaults Auffassung von der Heterotopie des Theaters auf. Diana erschafft ihren eigenen Golem gleichsam als Regie-Akt, um die eigene Schutzlosigkeit und Verzweiflung temporär unter Kontrolle zu bringen. So gesehen ist der Golem eine aufschlussreiche Chiffre für die ephemere Ermächtigung der Frau. Der Golem-Traum endet jedoch in der Desillusionierung. Der Homunkulus verliert zusehends seine Form und die Protagonistin bleibt sich selbst überlassen mit dem peinigenden Gefühl, wie ein „wildes Tier“, „in verschlungenen Pfaden durch Europa“ (Rabinowich 2012: 216) herumgetrieben zu werden.

Als Konsequenz ihres Ausbruchs in die Heterotopie des Friedhofs wird Diana in einen anderen heterotopen Ort verwiesen, d.h. in die psychiatrische Abteilung, wo man sie einer Therapie unterzieht, die ihre Normabweichung korrigieren soll. Die Beschreibung der Krankenhausräumlichkeiten evoziert die Poetik der Isolierung und totaler Überwachung.¹⁰ Die psychiatrische Klinik des Romans ist ganz offensichtlich nicht auf Heilung und Hilfe, sondern eher auf Bestrafung und Zurechtweisung des normwidrigen Verhaltens ausgerichtet. Auf die Situation Dianas bezogen, bedeutet die Heterotopie des Wiener Krankenhauses die Bestätigung und Intensivierung ihres peripheren Unterlegenheitsstatus. Den sie behandelnden Arzt vergleicht die Frau mit Gott und die Sozialarbeiterin erscheint ihr als Machtha-

⁹ Gemeint ist der Roman Gustav Meyrinks *Der Golem*, in dem Diana eine Liebeswidmung des Vaters für die leseabstinente Mutter findet.

¹⁰ Vgl. sternförmige Korridore, die an ein klassisches Panoptikum denken lassen, die durchsichtige Drehtür, die jeglichen Ausgang unmöglich macht oder christliche Strafsymbole wie das riesengroße Kreuz am Eingang oder den Portier, der mit St. Petrus verglichen wird.

bende. (ebd., S. 165) Die klischeehaften Therapiegespräche führen schonungslos die unüberbrückbaren Abgründe zwischen der abzuschiebenden Osteuropäerin und den Gesetzen der Asylbehörden¹¹ wie auch die völlige Impotenz der Psychoanalyse angesichts aktueller Arbeitsmigration (Mayr 2015: 151) vor Augen. Rabinowichs Heldin reagiert abermals mit leisem Widerspruch, sei es als sie im Protest gegen die ihr lästigen Befragungen des Arztes auf den hygienischen Bodenbelag der Klinik uriniert (Rabinowich 2012: 162), oder als sie von der Ausichtslosigkeit der Therapie überzeugt, ihre Pillen wegwirft, den Rucksack packt und aus der Anstalt flieht. Auf ihren zum Teil realen und zum Teil traumwandlerischen Irrwegen „irgendwo zwischen Österreich, Italien oder der Schweiz“ (ebd., S. 201) ähnelt Diana in ihrer existenziellen und psychischen Lage einer von den Nationalsozialisten verfolgten Jüdin: Als Einzelwanderin versucht sie, um jeden Preis zu „überleben“ (ebd., S. 207), schleicht sich in bäuerliche Hinterhöfe ein, stiehlt Essen, wühlt heimlich in Mistkübeln (ebd., S. 208), scheut die „Helligkeit“ (ebd., S. 223) der Städte, versteckt sich in schäbigen Schrebergärten (ebd., S. 225) und in den Wäldern (ebd., S. 233), hat permanent Angst vor Abschiebung und wird sogar einmal beim Essenklauen von einer Bäuerin erwischt und angeschossen (ebd.). Auch ihre „schmerzhaft“ erblondeten Haare erscheinen in diesem Kontext als ein memorialer Verweis auf die Praktiken der Tarnung vor NS-Verfolgung. Der motivische Rückgriff auf die Shoah-Geschichte scheint das wohl ausdrucksstärkste Kritik- und Anklagepotenzial der Entrechtung und Machtlosigkeit der Menschen im Zuge aktueller Migrationsbewegungen zu enthalten. Diana bezeichnet sich und ihresgleichen als „wilde“, „heimatlose Tiere“ Europas: „[...] und Tiere sind Objekte und haben keine Bürgerrechte wie jene, die dem großen europäischen Haus zugehörig sind und dem großen Haus des Wohlstands.“ (ebd., S. 216) Das stolze Konzept des modernen vereinigten Europa, in dem jedem Staat und jedem Individuum scheinbar selbstverständlich eine Subjektposition zugesprochen wird, stößt in dieser literarischen Reflexion an seine Grenzen und wird mit einem schmerzlichen Verweis auf die Vergangenheit Lügen gestraft.

In einer der letzten Szenen des Romans nutzt Rabinowichs Migrantin ihre ‚Listen der Ohnmacht‘ und arrangiert eine subversive Aktion „aus dem Hinterhalt“ (ebd., S. 216), in der die satte Selbstgenügsamkeit der westeuropäischen Wohlstandsbürger kurzfristig aus den Angeln gehoben wird. Den Handlungsort der letzten Widerstandsaktion Dianas bildet das ultramoderne dreistöckige Kaufhaus, in dem sie sich zu einer Schlafzimmerabteilung begibt und die ausgestellten Luxusbetten in allen möglichen Ausführungen betrachtet. Von der Weichheit, Wärme und Sauberkeit verlockt, wirft sich die Frau in eines der ausgestellten Betten und genießt den verbotenen Wohlstand des Westens, bis sie von „[z]wei Männern in grauen Uniformen“ (ebd., S. 222) „mit eisernem Griff“ (ebd., S. 221)

¹¹ Vgl. die erschreckende Naivität des Arztes, der in einem Therapiegespräch Diana dazu rät, in ihrem Land einer regelten Arbeit nachzugehen. (Rabinowich 2012: 183).

herausgezerrt und im Hinterraum brutal zusammengeschlagen wird: „[...] sie werfen mich mit voller Wucht auf den Boden und reißen mich wieder hoch [...] und einer schlägt mich mit der Faust auf den Hinterkopf und macht eine abschneidende Bewegung am Hals entlang [...]“ (ebd., S. 222) Die Kaufhausszene markiert symbolisch den ökonomischen und mentalen Exklusionsbereich des modernen Europa. Vordergründig sucht die von der langen Wanderschaft erschöpfte Diana nach Wärme und Rast. Den eigentlichen Kern dieser Szene macht jedoch die Subvertierung der Regeln der überflüssigen Konsumwelt aus, die auf Fake und Simulacrum aufgebaut ist. Der öffentliche Raum des Kaufhauses ist ein augenfälliges Beispiel der modernen Derealisierungserscheinung, die sich im Vortäuschen einer Intimität und Privatheit realisiert und einer theatralischen Inszenierung ähnelt.¹² Nach außen hin suggeriert die Schlafzimmerabteilung einen freien Zugang und Komfort, ist aber in Wirklichkeit eine camouflierte Sperrzone, die nur für Reiche und sozial Geschützte zugänglich ist. Diese Machtdichotomie bringt die Protagonistin zum Vorschein, indem sie in die Rolle einer scheinbar Naiven bzw. eines weiblichen Simplicissimus schlüpft, das Fake der Bettenabteilung wörtlich nimmt, gleichsam einen Streich spielt und dabei die pervertierte Konsum- und Wohlstandsgesellschaft samt ihren ‚Lustgärten‘ denunziert. Dianas Frevel reisst den Schleier des fingierten Überflusses herunter und stellt die dahinter versteckte ökonomische Gewalt bloß, die alles Andere, Fremde und Prekäre brutal verdrängt:

Ich wandere zwischen ihnen [den Betten, A.R.] wie in einem von der Außenwelt verborgenen Lustgarten, der keineswegs geheim ist: Die Betten tragen alle verschiedene Namen, im Unterschied zu uns, die wir störend eindringen, sie warten auf diejenigen, die das Recht haben, sich dort niederzulassen. Ich sehe genauer hin: Sie tragen Kärtchen, mit Vor- und Nachnamen versehen, Kärtchen wie jene, die an Fluggepäck befestigt werden. Giorgio Armani. Tommy Hilfiger. Ich sehe mich um, kein Herr Armani zu sehen, der sich in sein angestammtes Bett legen möchte. Kein Hilfiger weit und breit. Ob in dieser Oase auch irgendwo mein Name festgehalten steht? Mein Platz, vielleicht mir gnädig zugewiesen, mir allein? Wie im Spital? (Rabinowich 2012: 219 f.)

Die blitzschnelle, effiziente und drastisch brutale Reaktion der Security-Kräfte auf die ‚Abweichung‘ der Migrantin bestätigt zum Schluss den endgültigen Ausschluss der Protagonistin aus den Strukturen der (west)europäischen Gemeinschaft und kontrastiert darüber hinaus aufs Deutlichste mit der Indolenz und Impotenz des Personals der psychiatrischen Anstalt sowie mit der bürokratischen Ohnmacht der Sozialarbeiter.

¹² Die österreichische Autorin Kathrin Röggla analysiert in ihrem *Essayband disaster awareness fair: zum katastrophischen in stadt, land und film*. Wien 2006 den „zusammenhang von ausschluss-systemen“, die für die modernen Metropolen charakteristisch sind. Neben den „no go areas“ nennt die Autorin auch „fake und camouflage“ als Derealisierungserscheinungen. Vgl. S. 12, 11, 17.

Fazit

Das Netz heterotoper Orte, an denen die Protagonistin handelt, leitet im Roman signifikante Umwertungen und Umdeutungen des eigentlich Vorhandenen ein. Die einsame Wanderung Dianas an den Rändern der westeuropäischen Gesellschaft bedeutet nicht ausschließlich ihren „physischen und psychischen Ruin“ (Predoiu 2017: web) und die Beschränkung ihrer Perzeptionsmöglichkeiten. Im Gegenteil erweisen sich die Randräume wie etwa periphere Straßen der illegalen Prostitution, Friedhof, Psychiatrie oder Fake-Räume eines modernen Kaufhauses als Orte der Widerspenstigkeit, deren eigentliches Wesen darin besteht, die ‚zentralen Plätze‘ der europäischen modernen Gesellschaften in ihrer Fadenscheinigkeit zu denunzieren. Rabinowichs osteuropäische Migrantin sieht aus der Perspektive ihrer Randständigkeit und Ausgeschlossenheit wesentlich mehr als die sicheren, wohlhabenden Europabürger, die sich in rechtlicher Sicherheit und im Wohlstand wähen.

Literatur

Quellen

Rabinowich, Julia (2012): *Die Erdfresserin*. Wien.

Sekundärliteratur

- Bauman, Zygmunt (2005): *Verworfenes Leben. Die Ausgegrenzten der Moderne*. Hamburg.
- Ekelund, Lena (2015): *Nomadinnen in Österreich. Transnationale Heldinnen in Julia Rabinowichs Romanen „Spaltkopf“ und :Die Erdfresserin“*. In: Korte, Hermann (Hrsg.): *Österreichische Gegenwartsliteratur. Text + Kritik. Sonderband*. München. S. 198–208.
- Foucault, Michel (1992): *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais*. Leipzig. S. 34–456.
- Honegger, Claudia (Hrsg.) (1981): *Listen der Ohnmacht: Zur Sozialgeschichte der weiblichen Widerstandsformen*. Frankfurt am Main.
- Mayr, Maria (2015): *Europe's Invisible Ghettos: Transnationalism and Neoliberal Capitalism in Julia Rabinowich's Die Erdfresserin*. In: Herrmann, Elisabeth / Smith-Prei, Carrie / Taberner, Stuart (Hrsg.): *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*. Rochester. S. 144–162.
- Patrut, Iulia Karin (2014): *Binneneuropäischer Kolonialismus als deutscher Selbstentwurf im 18. und 19. Jahrhundert*. In: Dürbeck, Gabriele / Dunker, Axel (Hrsg.): *Postkoloniale Germanistik Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren*. Bielefeld. S. 223–270.
- Patrut, Iulia Karin (2015): *Ukrainisch-österreichische Literatur: Julia Rabinowich Die Erdfresserin (2012)*. In: Hofmann, Michael / Patrut, Iulia-Karin (Hrsg.): *Einführung in die interkulturelle Literatur*. Darmstadt. S. 141–145.

- Pfister, Eva (2013): *Die Irrfahrt einer Prostituierten ins Nirgendwo*. In: Deutschlandfunk, http://www.deutschlandfunk.de/dieirrfahrt-einer-prostituierten-ins-nirgendwo.700.de.html?dram:article_id=245474 (Zugriff am 2.08.2018).
- Pisa, Peter (2012): *Julya Rabinowich über „Die Erdfresserin“*. In: Kurier 4.08.2012, <https://kurier.at/kultur/julya-rabinowich-ueber-die-erdfresserin/806.937> (Zugriff am 2.08.2018).
- Predoiu, Graziella: *Einzelwander[in]“ auf Schleichpfaden: Zum interkulturellen Roman Die Erdfresserin von Julya Rabinowich*, <http://uniblog.eu/wp-content/uploads/2017/10/41.1.1.pdf> (Zugriff am 2.08.2018).
- Rabinowich, Julya (2014): „*Es muss verändert werden*“. In: Schwens-Harrant, Brigitte (Hrsg.): *Ankommen. Gespräche mit Dimitre Dinev, Anna Kim, Radek Knapp, Michael Stavaric*. Wien. S. 53–87.
- Röggla, Kathrin (2006): *Disaster awareness fair: Zum katastrophischen in stadt, land und film*. Wien.