

**Silke Schwaiger**

University of Southampton

E-Mail: S.Schwaiger@soton.ac.uk

***Baba Yaga, Schneewittchen und Spaltkopf:*  
Märchenhafte und fantastische Elemente als literarische  
Stilmittel in Julia Rabinowichs Roman *Spaltkopf*<sup>1</sup>**

ABSTRACT

---

***Baba Yaga, Snow White and Splithead: Magical and fantastic elements as stylistic means in Julia Rabinowichs novel Spaltkopf***

In this paper I investigate in what way the unconscious, suppressed memory of a family's Russian-Jewish identity becomes visible in Julia Rabinowich's first novel *Spaltkopf* (2008), which draws largely from her own biography. The seven-year-old girl Mischka is the narrator and main character of the book. Rabinowich portrays the difficulties Mischka faces growing up in Austria and depicts the successive alienation from her family and her Russian background. The paper highlights the importance of memory, myths and fairy tales which negotiate questions of identity and belonging in *Spaltkopf*. Rabinowich refers to fairytales from Eastern and Western mythologies but she creates as well the fictional figure of 'splithead', which is the dominant metaphor in the text. I show how Rabinowich uses these intertextual and fantastic elements to reflect Mischka's family history and argue that her writing can be linked to the genre of 'magic realism'.

**Keywords / Anahtar Sözcükler:** Transnational Literature, Family History, Intertextuality, Fiction, Magic Realism

Die Emigration ist ein langwieriger Prozess, der widersprüchlich, nämlich abrupt, beginnt, wie der Ausbruch einer Krankheit oder die Zeugung eines Kindes. Der Emigrant bricht auf, als Hans im Glück in die Welt zu ziehen, und landet in einem ganz anderen Märchen. (*Spaltkopf*: 39)

In Interviews spricht die Autorin Julia Rabinowich selten und, wenn dann nur ungern, über ihre Herkunft und ihre Wurzeln in einer russisch-jüdischen Künstlerfamilie. Es überrascht daher, wenn sie in einem Interview mit dem Literaturwissenschaftler Ernst Grabovski in der *Wiener Zeitung* dann doch bekennt: „Meine russische Vergangenheit spielt auf jeden Fall noch eine Rolle. Ich habe sie zwar verdrängt und lange ausgesperrt, habe aber herausgefunden, dass sie mich auf eine Weise prägt, die mir gar nicht mehr

---

<sup>1</sup> Der Aufsatz ist Teil eines Kapitels meiner Dissertation an der University of Southampton, die sich mit Autorinnen, Autoren und Texten um das Kulturzentrum Exil in Wien beschäftigt.

bewusst war“ (Rabinowich 21.03. 2009: 7). Die Beschäftigung mit ihrer Identität, ihrer Vergangenheit und ihren Wurzeln findet bei Rabinowich nicht in Interviews oder Gesprächen statt, sondern äußert sich vor allem im literarischen Schreiben. In ihren Büchern *Spaltkopf* (2008) und *Die Erdfresserin* (2012) ist etwa das Jüdische ihrer Identität unterschwellig, oft im Verdrängten, in Mythen und märchenhaften Erzählungen präsent.

Im Folgenden widme ich mich ihrem Debütroman *Spaltkopf*, der sehr stark von Rabinowich eigener Lebensgeschichte geprägt ist. Die Autorin wurde 1970 in Leningrad, im heutigen St. Petersburg, geboren und stammt aus einer russisch-jüdischen Großfamilie. Beide Eltern, wie auch ihre Großmutter waren künstlerisch als Maler tätig. Über ihre Auswanderung in den Westen erzählt Rabinowich in einem Interview folgendes:

Mein Vater hat dann als Erster in der Verwandtschaft beschlossen, auszuwandern. Er war ursprünglich Designer, wollte aber freischaffender Künstler und Maler sein. In diesem Sinn hat er sich einer Gruppe angeschlossen, deren Mitglieder sich Nonkonformisten genannt haben. Schon durch den Namen war klar, dass die Gruppe bald Probleme haben würde, und 1974 durfte sie keine Ausstellungen mehr machen. (Rabinowich 2003: 17)

Die Familie suchte um ein Ausreise-Visum an, das auch bewilligt wurde. So kam Rabinowich mit ihren Eltern und ihrer Großmutter 1977 nach Wien. Später studierte Rabinowich Dolmetsch und an der Akademie für Angewandte Kunst Malerei. Darüber hinaus war sie lange Zeit im Rahmen von Psychotherapie- und Psychiatriesitzungen als Dolmetscherin für Flüchtlinge tätig.

Im Zentrum ihres Debütromans steht die Familiengeschichte, das Verdrängen und Vergessen der Vergangenheit. Erzählt wird aus der Perspektive der Hauptfigur Mischka, die in den 1970er Jahren mit ihren Eltern und ihrer Großmutter aus Russland nach Wien immigrierte.

In dem Aufsatz werde ich der Frage nachgehen, wie die verdrängte Erinnerung der russisch-jüdischen Familiengeschichte der Hauptfigur Mischka im Text in Form von Märchen und fiktiven Elementen artikuliert und ausgehandelt wird. Märchenhafte und fantastische Elemente erfüllen im Roman unterschiedliche Funktionen, wie ich vor dem Hintergrund von Textbeispielen verdeutlichen werde.

Jula Rabinowichs Schreiben wird von unterschiedlichen Kultur- und Literaturtraditionen geprägt. Spricht sie über ihre Lieblingsautoren und Bücher, von denen auch ihr eigenes Schreiben inspiriert wird, so zeigen sich Lektüregewohnheiten, die weit über die deutschsprachige Literatur hinaus gehen. Jula Rabinowich bekam bereits als Kind von ihren Eltern Klassiker der Weltliteratur zu lesen. Zu Gast in der Radio FM4-Bücherei (Bereuter 25.03.2012), erzählt die Autorin von ihren drei Lieblingsbüchern: Michail Bulgakovs *Der Meister und Margarita*, Arkadi und Boris Strugazkis *Picknick am Wegesrand* und Paulus Hochgatterers *Das Matratzenhaus*. Bei den ersten beiden genannten Werken spielt vor allem das Märchenhafte und Fantastische eine große Rolle.

So wie die Gebrüder Grimm gab's in Russland die Gebrüder Strugatzki. Die hat in Russland jeder Teenie, jeder Erwachsene gekannt. Sie haben eine Reihe sehr spannender Science Fiction-Geschichten geschrieben, die sich stark unterschieden haben von denen, die damals im Westen üblich waren. Es war weniger technisch, es war mehr fantastisch auf eine Art und es war gefühlvoller.

Jula Rabinowich, angesprochen in einem Interview mit der österreichischen Tageszeitung *Der Standard* (19.11.2008) auf ihre ersten Berührungspunkte mit der deutschen Sprache, nimmt auf Hoffmanns Märchen Bezug: „Ich habe ursprünglich nicht Deutsch in der Schule gelernt, sondern anhand von alten Büchern, die wir gehabt haben: Das war ‚Der Goldne Topf‘ von E. T. A. Hoffmann. Der schreibt natürlich furchtbar antiquarisch. Das heißt, mein erster Bezug zu Deutsch war äußerst altertümlich. Ich glaube, dass sich das durchaus in meiner Art zu schreiben widerspiegelt – auf eine ironische Art und Weise.“ Ihre ersten literarischen Gehversuche machte sie mit „phantastische[n] Geschichten, Märchen und Phantasieromane[n]“ (Rabinowich 2003: 23), die auch ihre späteren Arbeiten prägen sollen. In ihrem Debütroman *Spaltkopf* greift Rabinowich Märchen aus der deutschsprachigen und der russischen Kulturtradition auf, und verarbeitet Elemente aus diesen in ihrem Text. Heinz Rölleke führt drei Bedingungen an, die charakteristisch für das Genre des Märchens sind:

(1) Verfasser, Entstehungszeit, -ort und -zweck [sind] unbekannt [...] (2) sie [wurden] im Laufe ihrer Überlieferung variiert [...], (3) sie [erzählen wie selbstverständlich] von Wunderbaren (partielle Aufhebung der Naturgesetze) [...], aber [wollen] nicht in jeder Hinsicht glaubwürdig sein. (Rölleke 2000: 513)

Konkret unterscheidet die Forschung zwischen Volks- und Kunstmärchen. „Zum Begriff des Volksmärchens gehört, daß es längere Zeit in mündlicher Tradition gelebt hat und durch sie mitgeformt worden ist, während man das Kunstmärchen zur Individualliteratur rechnet, geschaffen von einzelnen Dichtern und genau fixiert, heute meist schriftlich, in früheren Kulturen durch Auswendiglernen überliefert“ (Lüthi 2004: 5). In der deutschen Kulturtradition werden die berühmten Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm den Volksmärchen zugerechnet, während etwa *Der Sandmann* oder *Der goldne Topf* des Romantikers E.T.A. Hoffmann zur Erzählgattung der Kunstmärchen gezählt werden. Rabinowich scheint in der Tradition der Kunstmärchen zu schreiben, da die Romanerzählung, obwohl sie Motive aus den Volksmärchen aufgreift und so intertextuelle Bezüge herstellt, eine individuelle Schöpfung der Autorin ist. Aus dem deutschsprachigen Raum finden sich in *Spaltkopf* Märchen wie etwa ‚Schneewittchen‘, ‚Hans im Glück‘ und ‚Rotkäppchen‘ der Gebrüder Grimm oder von Wilhelm Hauff die Erzählung ‚Das kalte Herz‘. Aus dem russischen Umfeld entlehnt sie Märchenfiguren und mytische Gestalten wie die Hexe Baba Yaga, die in einem Häuschen auf Hühnerbeinen lebt, das Schneemädchen Snegurotschka, die Herrin des Kupferbergs oder den unsterblichen Koschtschei.<sup>2</sup> Rabinowich bedient sich in *Spaltkopf* intertextuellen Anspielungen, die sie diesen Märchen-Texten entnimmt. Kevin Paul Smith arbeitet in *The Postmodern Fairytale. Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction* (2007), in Anlehnung an Gérard Genette<sup>3</sup>, acht unterschiedliche Kategorien heraus, wie Märchen als Intertexte eingesetzt werden.<sup>4</sup> Eine dieser ist die ‚Anspielung‘ (vgl. Smith 2007: 18-34), in Bezug auf Charaktereigenschaften und Aussehen der Figuren: „Recognising an intertextual link between one character and another is an operation that takes place on the threshold between *fabula* and *sjuzet*; although thought and description necessarily takes place on the surface of the text, recognition usually takes place by comparing the *fabula* description of

<sup>2</sup> Zum Nachlesen siehe Martin Schneider (Hg.) (2003): *Russische Zaubermärchen aus der Sammlung Alexander Afanasjews*, Stuttgart.

<sup>3</sup> Vgl. Gérard Genette verweist in *Palimpseste* (1993) auf fünf Typen von ‚Transtextualität‘: (1) Intertextualität (wie das Zitat, das Plagiat oder die Anspielung), (2) der Paratext, (3) Metatextualität, (4) Hypertextualität und (5) Architextualität.

<sup>4</sup> „Eight Elements of Intertextual Use of Fairytales“: Authorised, Writerly, Incorporation, Allusion, Re-vision, Fabulation, Metafictional, Architext/Chronotopic (vgl. Smith 2007: 9-56).

one character with another“ (ebd. 22). *Spaltkopf* erschließt sich für die Leser also vor dem Hintergrund der Märchen-Intertexte. Auffällig ist etwa das Schneewittchen-Motiv, auf das Rabinowich wiederholt zurückgreift. Zu Beginn des Romans beschreibt die Ich-Erzählerin Mischka folgende Szene:

Als meine Mutter mit mir schwanger war, saß sie oft vor ihrem Schminktischchen, sah lange in den Spiegel und stellte sich ihr Kind vor. Vor ihr lag ein Buch. Ein abgegriffener Stoff, darauf eingestanzt in goldenen Lettern ‚Russische Märchen‘. Ihre Hand, klein und elegant, ruht auf einer aufgeschlagenen Seite unterhalb der Überschrift ‚Herrin des Kupferbergs‘. Es gibt viele Geschichten von ihr, alle eröffnet mit feierlich großen Schnörkelbuchstaben. Kyrillisch. Auf der anderen Seite eine Illustration hinter einem knisternden Blatt Schonpapier. Durch den matten Schleier lassen sich die Farben nur erahnen. Das Bild zeigt eine Frau mit langem schwarzem Zopf, die sich an eine Malachitwand lehnt. Ihr Kleid, ihre Augen, die aufmerksam und streng wirken, der gemaserte Stein, das Malachitkollier um den blassen Hals: alles ist farbig. Sie versinkt in einem Meer von Grün, löst sich darin auf. Meine Mutter blickt sie an und wünscht sich ein Mädchen, mit einer Haut so weiß wie Schnee und einem Mund so rot wie Blut. (Spaltkopf: 13)

In diesem Abschnitt verbindet Rabinowich das russische Märchen ‚Herrin des Kupferbergs‘ mit jenem von ‚Schneewittchen‘. Sie nimmt Motive aus den Märchen und verarbeitet diese in ihrem Text, wobei sie die Versatzstücke oft verfremdet einsetzt. Zu Beginn des ‚Sneewittchen‘-Märchens der Gebrüder Grimm<sup>5</sup> (Rölleke 1975: 245-265) sitzt die Königin nährend an einem Fenster, dessen Rahmen aus schwarzem Ebenholz gefertigt wurde. Bei Rabinowich befindet sich die Mutter jedoch vor dem Spiegel, wie später die eitle Märchenkönigin, die sich ihre Schönheit vom sprechenden Wunderspiegel bestätigen lässt. Anstelle des Nähzeugs hält die Mutter ein Buch mit russischen Märchen in der Hand. Die Farbmotivik wird vom Originaltext übernommen („weiß wie Schnee“ und „rot wie Blut“), wobei die Farbe schwarz („wie Ebenholz“) fehlt. Die Märchen-Farbsymbolik wird in anderen Textstellen wiederholt eingesetzt: Mischkas Mutter beispielsweise trägt wie ihre Tochter einen schwarzen Pagenkopf,

---

<sup>5</sup> Ich beziehe mich dabei auf die Ausgabe von Heinz Rölleke (1975): *Die älteste Märchensammlung der Gebrüder Grimm. Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812.*

Großmutter Ada einen hellroten (vgl. Spaltkopf: 15). Rabinowich greift oft nur einzelne Motive und Charakteristika der Texte auf, die zitierten Märchenerzählungen und -figuren bleiben dennoch, da sie Teil eines kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft sind, erkennbar.

An anderen Textstellen zitiert Rabinowich Märchentitel (vgl. etwa 39, 44) oder verweist sogar auf die gesamte Erzählung des Schneemädchens Snegurotschka aus der russischen Märchentradition:

Das alte Bauernpaar, das ohne Kindersegen bleibt, löst seine Sehnsucht nach Nachkommen auf unkonventionelle Weise. Die beiden gehen auf ein verschneites Feld und formen dort ein Mädchen aus Schnee. Erschöpft kehren sie abends heim. Am Morgen erwacht das Schneemädchen zum Leben und kommt ihnen in die Bauernstube nach. Die Alten sind verrückt vor Freude. Sie hegen und pflegen ihr Eiskind, das ihnen hilfreich zur Hand geht und ihr Leben erhellt. Solange es Winter ist, geht alles gut. Das Kind wird im Dorf geschätzt und findet Freunde. Als aber der Frühling anbricht und die ersten Sonnenstrahlen wärmen, will es mit den Dorfmädchen Beeren sammeln gehen und beginnt zu schmelzen. Vernunft und Verbot der Eltern siegen. Traurig sitzt das Eiskind im verdunkelten Holzhäuschen und sieht den anderen durchs Fenster nach. Die Alten trösten es und schärfen ihm ein, den Sommer über nicht mehr hinauszugehen. Eines Abends aber gibt es ein fest, die Dorfjugend geht zum Tanz. Sie hört die Freundinnen am Fenster nach ihr rufen. Zwei Mal lehnt sie ab. Beim dritten Mal aber hält sie es in der Stube nicht mehr aus, folgt den anderen und tanzt mit ihnen. Das Fest steuert seinem Höhepunkt zu. Ein Feuer wird entzündet. Mädchen und Jungen springen über die Flammen. Das Schneemädchen will nicht kneifen, springt und löst sich in ein Dampfwölkchen auf. No risk, no fun. Manchmal sehen die alten Bauersleute ihr Eiskind noch als Regenbogen über ihrer Hütte stehen. (Spaltkopf: 123)

Der zitierte Märchen-Intertext erfüllt in *Spaltkopf* eine bestimmte Aufgabe:

The fairytale [...] acts as a supplement to the story and fulfils the paradoxical nature of the supplement highlighted by Derrida; although it may appear supplementary (or dispensable), the fairytale plot takes on greater importance, becoming a model by which the reader can understand the text. (Smith 2007: 17)

Rabinowich zitiert dieses Märchen vollständig im Kapitel ‚Baba Yaga Girl‘ und verwendet es als eine Art Vorausdeutung und Symbol für Mischkas Schicksal. Mischka rebelliert, nach dem Tod ihres Vaters, gegen die Mutter.

Sie geht von zu Hause weg und sucht in der Großstadt, in Musik, Alkohol und Drogen, Freiheit. „Verwundbarkeit und Freiheitsdrang“ (Spaltkopf: 123) kosten dem Schneemädchen das Leben und werden auch Mischka zum Verhängnis.

Märchen zeichnen sich oft durch eine Eindimensionalität der Figurencharakterisierung aus. Die Protagonisten „sind gut oder böse, schön oder häßlich und in der Regel korreliert beides – die Schönen sind die Guten, die Häßlichen die Bösen. Grautöne fehlen“ (Schneider 2003: 197). In *Spaltkopf* jedoch bekommen die Figuren, gerade durch die Verwendung von märchenhaften Elementen, eine psychologische Tiefe und Vielschichtigkeit. Vor allem die weiblichen Charaktere (Tochter Mischka, ihre Mutter und Großmutter) werden vor dem Hintergrund von Märchen charakterisiert. Motive aus ‚Schneewittchen‘ werden etwa dazu eingesetzt, um die Beziehung von Mutter und Tochter bzw. Mutter und Großmutter darzustellen. „Sie zählt die Blicke, die er dem erwachsenen Mädchen nachwirft, und wirft sie in das Schmuckkästchen vorangegangener Beleidigungen. [...] Sie wartet lange, bis sie es ausspricht. Ob er die Tochter schöner finde als sie?“ (Spaltkopf: 72f). In einem anderen Textabschnitt sprechen Mischka und ihre Freundin über ihre Mütter. Die Ich-Erzählerin sinniert:

Ihre ist kühl und schön wie meine, aber bösartiger. Während sie noch mit der bösen Königin um den Sieg ringt, habe ich mich schon lange in den Wald meines Übergewichts verdrückt und hoffe dort auf den hilfreichen Jäger. Gnadenlos zählt sie mir die Anzeichen des Alterns ihrer Mutter auf [...] Meine Mutter scheint eine sadistische Ader zu entdecken und kleidet mich in zu mädchenhafte, zu enge Kleider. (Ebd. 78)

Mischka rebelliert im Roman gegen die Mutter bzw. gegen das Erwachsenwerden. Sie ist übergewichtig und erstickt ihre Pubertät im übermäßigen Essen. „Der Duft erwachender Sexualität weht schwach in meine Gefilde. Diese zweite Immigration trete ich lieber gar nicht erst an. Ich wage den Absprung nicht, ich kralle mich am Rand der Kindheit fest [...]“ (ebd. 74).

Später dann, als Mischka selbst Mutter einer Tochter wird, kann sie ihren Platz in der Familienabfolge, die eine weibliche ist, nicht mehr zurückweisen. In den Märchen, die Rabinowich verwendet, sind die

weiblichen Charaktere, wie etwa die Königin in ‚Schneewittchen‘ oder die Hexe Baba Yaga, sehr präsent und dominant gezeichnet. Baba Yaga (vgl. Schneider 2003: 16-23) kommt aus dem slawischen Kulturraum und tritt im Text wiederholt in Erscheinung.<sup>6</sup> Mischka wird in *Spaltkopf* von ihrem Freund ‚Baba Yaga Girl‘ gerufen (Spaltkopf: 123, 133), aber auch sie selbst identifiziert sich mit der Figur. Über das Erwachsenwerden und ihren pubertierenden Körper resümiert sie:

Ich werfe alles durcheinander und in einen bodenlosen Topf: Sexualität, Trieb, Angst, alles köchelt vor sich hin, während ich als Baba Yaga in meinem Kessel rühre. Ich bin mir selbst eine Hütte auf Hühnerbeinen, die sich dreht und wendet, wenn man sie ruft. (Ebd. 118)

An anderer Stelle heißt es: „Ich wollte eine Nixe sein. Es ist sich aber nur eine Baba Yaga ausgegangen“ (ebd. 165). Baba Yaga steht in dem Zusammenhang für eine starke weibliche Figur, die jedoch auch etwas Gewalttätiges und Böses an sich hat. „Ich würde den schönen Franz [den Vater ihrer Tochter] gerne töten, so wie das Ungeborene vor einer Woche. Eine Baba Yaga darf das. Man kann es sogar von ihr erwarten“ (ebd. 165). Baba Yaga wird in den russischen Märchen entweder als böse Hexe beschrieben, die etwa plant, ihre Nichte zu verspeisen (Schneider 2003:17). In anderen Erzählungen wiederum, wie beispielsweise in *Der Meereszar und die weise Wassilissa* (vgl. Schneider 2003: 122-143), tritt sie als Helferin in Erscheinung. Sie ist nur bedingt mit Hexen aus der deutschen Tradition vergleichbar: So wohnt Baba Yaga in einem Häuschen auf Hühnerbeinen im Wald und fliegt nicht auf einem Besen, sondern in einem Mörser durch die Landschaft.

Neben den märchenhaften Elementen durchzieht die fiktive Figur des Spaltkopfs, die auch titelgebend für den Roman ist, leitmotivisch die Erzählung. Ein gespaltener Kopf steht für die Metapher des ‚Dazwischen‘, das sich auf Mischkas Emigrationsgeschichte bezieht; ein Auge des Kopfes blickt nach Russland, das andere nach Österreich. Im Kopf sitzt das Denken und die Sprache, die sowohl vom russischen als auch vom deutschen Kulturraum geprägt werden. Der Spaltkopf wird im Text selbst als eine Art Ungeheuer beschrieben, mit dem den Kindern gedroht wird, wenn sie sich weigern, abends ins Bett zu gehen:

<sup>6</sup> Auch in Vladimir Vertilbs Roman *Zwischenstationen* (Erstausgabe Deuticke Verlag, 1999) wird auf Baba Yaga Bezug genommen (vgl. Vertlib 2005: 52).

Wir sollen ins Bett, sonst, droht meine Mutter mit erhobener Stimme und Zeigefinger: ‚Sonst kommt der Spaltkopf.‘ [...] Großmutter Ada legt noch nach. Angeblich kann sie ihn bereits gangaufwärts hören. ‚Er ist schon bald da. Wenn ihr nicht unter der Decke verschwindet, dann schwebt er über euch und frisst eure Gedanken.‘ ‚Er saugt euch die Seelen aus!‘ Ada öffnet einladend die Tür. [...] ‚Er hat keinen Körper‘ [...] ‚Kann man denn nichts, gar nichts gegen ihn tun?‘, hauche ich. ‚Doch, Mischka, doch!‘, sagt meine Mutter. ‚Du musst ihn sehen. Wenn du ihn sehen kannst, hat er keine Macht mehr über dich.‘ (Ebd.18f)

Die Figur des Spaltkopfs erinnert an das Wesen ‚Odradek‘ aus Franz Kafkas Erzählung „Die Sorge des Hausvaters“ (1919). Odradek lässt sich wie der Spaltkopf nur schwer bestimmen: es ähnelt einer „flache[n] sternentartige[n] Zwirnspeule“, hat keine Herkunft, keinen Ursprung und keinen ‚festen Wohnsitz‘. Während der Spaltkopf bei den Kindern Angst hervorruft, bäugte der Hausvater Odradek mit Besorgnis. Beide sind Symbole für das ‚Unheimliche‘ und ‚Fremde‘. Freud geht in seinem Aufsatz über „Das Unheimliche“ (1919: 297-324) der Bedeutung des Wortes nach und setzt es in Opposition zum ‚Heimlichen‘. Mit Blick in den Duden lässt sich das Wort ‚heimlich‘ vom mittelhochdeutschen ‚heim(e)lich“ ableiten und meint „vertraut“, „einheimisch“ oder „nicht fremd“ (vgl. Duden 1963: 257f; Freud 1919: 299). Demnach wäre also das Unheimliche der Etymologie nach das Fremde. Ausgehend von der Wortbedeutung versucht Freud zu erörtern, mit Verweisen auf E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*, was ein Gefühl des Unheimlichen hervorrufen könne. Er entwickelt verschiedene Erklärungen für das Unheimliche; eine dieser ist die Verdrängung, aus der auch der Spaltkopf seine ‚Unheimlichkeit‘ speist.<sup>7</sup> Freud meint, ‚dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist. Die Beziehung auf die Verdrängung erhellt uns jetzt auch die

<sup>7</sup> Freud nennt als eine weitere mögliche Erklärung des Unheimlichen die Wiederkehr der Toten bzw. der Untoten (vgl. Freud 1919: 315), die bei Kafkas Odradek zum Tragen kommt. Während der Spaltkopf seine Unheimlichkeit aus der Verdrängung gewinnt, erscheint Odradek dem Hausvater ‚unheimlich‘ und fremd, da er ihn überleben wird. In Kafkas Text heißt es: „Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskinde mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche“ (Kafka 1919: 172).

Schellingsche Definition, das Unheimliche sei etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist' (Freud 1919: 314f).

In der Figur des Spaltkopfes artikuliert sich das Verdrängte und Unbewusste der Familie. An einer Stelle in Rabinowichs Text erscheint der Spaltkopf als „teilnahmsloser Vampir, aufmerksam, unsichtbar, bedrohlich, [er] hat jedoch etwas unangenehm Persönliches, ein privates Ungeheuer, auf meine Familie angesetzt, maßgeschneidert“ (Spaltkopf: 22). Spaltkopf ist nicht wie Märchen, Teil des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft; er ist ‚privat‘ und ‚maßgeschneidert‘, d.h. eine Erfindung der Autorin selbst. Präsent in Mischkas Familie ist ein Geheimnis, das von ihrer Großmutter gehütet und in Form des Spaltkopfs im Text sichtbar wird. Wirft man einen Blick auf die formale Struktur des Romans, so finden sich vereinzelt kursiv gedruckte Passagen, die zum Teil sehr lyrisch anmuten und mystische Züge tragen. Auffallend sind bestimmte Phrasen, die wiederholt eingesetzt werden; so beispielsweise: „Igor. Nicht Israel“ (ebd. 20). Beim einmaligen Lesen des Romans erschließen sich diese Textstellen nur schwer. In ihnen spricht die Stimme des Spaltkopfs, die, in zum Teil kryptischen Anspielungen, vom Familiengeheimnis erzählt, dessen Erbe Mischka zu spüren bekommt. Das Trauma der verdrängten Vergangenheit, das in die Gegenwart überführt wird, wird in diesen Abschnitten sichtbar. Teil der verdrängten Geschichte ist die jüdische Identität der Familie. Mischka wächst auf, ohne sich ihrer jüdischen Herkunft bewusst zu sein. Eher beiläufig erfährt sie von ihren jüdischen Wurzeln. Als Kind fragt Mischka ihre Mutter: „Wer sind Juden eigentlich? [...] Ich glaube, ich hab sie mal im Fernsehen gesehen. Die singen und tanzen sehr lustig und haben so geschlitzte Augen, oder?“ [...] ‚Nein, mein Schatz‘, sagte sie bestimmt. ‚Juden, das sind wir‘“ (ebd. 53f). Bezug genommen wird im Roman auch auf den grassierenden Antisemitismus und die Verfolgungen, denen Juden ausgesetzt waren (vgl. ebd. 57). Der historische Kontext wird aber nicht unmittelbar mit Mischkas Familiengeschichte in Verbindung gebracht. Baba Sara, Mischkas Großmutter väterlicherseits, sprach noch Jiddisch; der Rest der Familie schweigt über die jüdische Vergangenheit oder versucht diese, wie Großmutter Ada, gar von sich abzuschütteln:

Großmutter Ada rümpft die Nase. Nach dem Essen mit der Familie des Schwiegersohnes Lev beschließt sie, weitere Treffen höflich abzusagen. Die neue Verwandtschaft kocht viel und zu fett, isst viel, redet viel und schämt sich nicht, offen Jiddisch, eine Sprache, die kein vernünftiger Mensch, kein Literat je in den Mund nehmen würde, zu sprechen! Selbst wenn sie manche Worte verstehen sollte, sie würde es sich niemals anmerken lassen. Ada verzieht das Gesicht, als wäre etwas Übelriechendes an ihr vorbeigetragen worden. (Ebd. 86)

Gegen Ende der Erzählung schließlich kommt Mischka hinter das Familiengeheimnis, das ihre Großmutter Ada Zeit ihres Lebens mit sich trug: Nach einem antisemitischen Pogrom in ihrer Kindheit traf Ada den Entschluss, ihre jüdische Identität zu verheimlichen. Aus der jüdischen ‚Rahel‘ wurde die christliche ‚Ada‘.

*Sie ändert den Namen ihres Vaters, der sie verraten hätte, von Israil in Igor. Sie nennt sich Ada. Nicht Rahel.  
Sie hängt sich ein Kreuz um.  
Sie ist blauäugig und blond, sie ist unauffällig.  
Ada Igorowna. Die zukünftige Professorin (Ebd. 156)*

Die Textpassage, die das Geheimnis der Großmutter lüftet, ist wieder kursiv gesetzt; es ist Spaltkopf, der das Verschwiegene in Worte fasst. Im Roman spricht er meist aus einer personalen bzw. auktorialen Erzählperspektive. Gegen Ende des Romans jedoch tritt er das erste Mal in ‚Ich‘-Form in Erscheinung.

*Ich, ihr Spaltkopf, werde ihr folgen, werde ihr ihren Schmerz nehmen, ihre Freude und ihr Begehren, werde aufmerksam größer und größer wachsen. Mein Hunger wächst mit.  
Sie wird mir ihre Kinder überlassen.  
Ich bin treu. Ich kann alles nehmen. (Ebd. 156)*

Das Possessivpronomen ‚ihr‘ verdeutlicht nochmals, dass Spaltkopf ein ‚privates‘ Ungeheuer ist. Spaltkopf ist das Symbol für das Trauma der Familie, das Großmutter Ada an ihre Enkelin Mischka weiterreicht. Das Trauma, da es von Ada nicht aufgearbeitet werden konnte, wurde ins Unbewusste verdrängt, taucht jedoch – auf formaler Ebene im Text in Form der kursiv gesetzten Passagen, bei Ada selbst in Form von Albträumen („Nachts besucht sie der Schatten des Schreckens [...] Dann

wirft sie die doppelte Menge ihres gewohnten Schlafmittels, nach dem sie längst süchtig ist, ein“ (Spaltkopf: 128) – immer wieder zutage. Mit der Aufdeckung des Familiengeheimnisses durch Mischka wird das Erbe an die nächste Generation, d.h. die Weitergabe des Traumas („Sie wird mir ihre Kinder überlassen“), unterbunden. Aleida Assmann meint, mit Verweis auf Gadamer, dass der „[...] intergenerationelle Nexus des Traumas [...] nur unterbrochen werden [kann], wenn es gelingt, die unbewussten und abgespaltenen Anteile des Traumas in bewusste Formen von Erinnerungen zu überführen“ (Assmann 2006: 94). Und mit dieser Bewusstmachung des Verdrängten endet auch Rabinowichs Roman. Mischka reist nach Russland, besucht das Grab ihres verstorbenen Vaters und trifft ihre russischen Verwandten, denen sie sich mittlerweile entfremdet fühlt. Mischkas Mutter meinte einmal zu ihrer Tochter, wenn sie den Spaltkopf sehen könnte, dann hätte dieser keine Macht mehr über sie (vgl. Spaltkopf: 18f). Zum Schluss gelingt es Mischka, sich aus seinem Einflussbereich zu befreien:

Aus dem spiegelnden Fensterglas blickt mich ein seltsames Gesicht an. Halslos, gasförmig, flächig und viel größer als mein eigenes, das ich durch es hindurchscheinen sehe. Ich erkenne ihn sofort. Der Spaltkopf. Die Strudel, die in seiner gallertartigen Hülle träge auf und niedersteigen, haben die Farbe des Weißenachthimmels. Er besitzt keine klar erkennbaren Züge. Sein Inneres ist in ständiger Umschichtung begriffen. Ein Wabern, das um meinen Kopf herum pulsiert und mich überlagert. Seine Augen, schwarze, bodenlose Löcher ohne Augenweiß und Pupille, starren mich an. Riesig sind sie. Sie verleihen dem furchterregenden Kopf etwas Kleinkindhaftes, Niedliches.

Ich nähere mich ihm vorsichtig, bis Nase und Stirn die kühle Scheibe berühren und ich durch ihn in die St. Petersburger Hinterhöfe tauche und nur noch die Häuser ringsum zu sehen sind. (Ebd. 185)

Die literarische Beschreibung des Spaltkopfes zum Schluss des Romans ist sehr bildlich. Das Malerische und das Schriftstellerische sind bei Rabinowich eng miteinander verbunden (vgl. Rabinowich 2003: 27) bzw. die bildliche Darstellung geht bei Spaltkopf sogar der schriftlichen voraus.

Bilder tauchen im Gedächtnis vor allem dort auf, wohin keine sprachliche Verarbeitung reicht. Das gilt besonders für traumatische und vorbewusste Erfahrungen. [...] Wurde die Schrift als unmittelbare Emanation des Geistes interpretiert, so wird das Bild als unmittelbarer Niederschlag eines Affekts bzw. des Unbewußten gedeutet. (Assmann 1999: 220)

Das Ungeheuer als Metapher für das Unbewusste und Verdrängte hat seinen Ursprung unter anderem in künstlerischen Arbeiten ihres Vaters Boris Rabinovich. Die Autorin organisierte im Frühjahr 2013 eine Ausstellung mit dem Titel ‚meeting jedermann. rabinovich revised‘ im Jüdischen Museum Wien mit Zeichnungen und Werken ihres verstorbenen Vaters. Der Titel erinnert an Hugo von Hofmannsthals Stück *Jedermann*, das jährlich im Rahmen der Salzburger Festspiele aufgeführt wird. Bei Rabinowich kann der gewählte Titel durchaus als politische Persiflage verstanden werden. Der ‚Jedermann‘ im bürgerlichen Salzburg wird jedes Jahr massenwirksam inszeniert, während ihr ‚Jedermann‘ im jüdischen Museum in Wien mit der Ausstellung erstmals nach langer Zeit wieder im Licht der Öffentlichkeit steht. Es ist nicht der reiche Mann, der vor seinem Tod zum christlichen Glauben findet, sondern der jüdische Boris Rabinovich, der von seiner Tochter in einer besonderen Ausstellung geehrt wird. Es fällt auf, dass sich der Nachname des Vaters von jenem seiner Tochter und seiner Frau, der Künstlerin Nina Werzhbinskaja-Rabinowich,<sup>8</sup> unterscheidet. Aus dem ‚w‘ wurde ein ‚v‘. ‚Wie viele Kunstschaffende wollte auch Boris Rabinovich sich von der nichtkunstschaffenden Person, die er als Jugendlicher, als Student, als Industriedesigner gewesen war, zumindest ein Stück weit entfernen. Wie auch für andere war die Änderung des Namens ein mittel zum Zweck, denn diese Namensänderung bewirkt nicht nur in Märchen, nicht nur in Golemgeschichten die Verwandlung der Person, eine Erweckung einer anderen Identität, sondern durchaus auch im realen Leben‘ (Rabinowich 2013: 10). Programmatisch für Boris Rabinowichs Arbeiten ist das Verborgene. Im Ausstellungskatalog umschreibt die Autorin das Werk ihres Vaters folgendermaßen: „Dieses Verborgene, Verhüllte, nur von Finsternis versteckte, variiert zwischen Tuchfalten, starren Papiermasken, weißen an Malewitsch gemahnenden Quadraten, die mitten in das Gesicht des Portraitierten gesetzt werden, in ausdruckslos glatten Metallschichten. Das wahre Gesicht ist weder vor noch hinter der Maske zu finden“ (Rabinowich 2013: 4). Beeinflusst unter anderen von den Arbeiten ihres Vaters entstand Rabinowichs literarische Figur Spaltkopf.

Mein Spaltkopf, das Wesen, das mein Erstlingswerk prägte, hatte zwei Geburtshelfer: als erstes Vaters Jedermann-Gestalten. Als zweites meine

<sup>8</sup> Homepage von Nina Werzhbinskaja-Rabinowich: <http://www.ninawr.com/> [13.07.2013].

Erfahrungen im Psychotherapiebereich während der Dolmetschsitzungen mit Patienten. Das Verdrängte, das zu stiller und geradezu verstörend großer Macht über das Bewusstsein erlangte, veränderte in beunruhigender Art und Weise. Fast wie eine fremde Wesenheit, die Kontrolle über den Patienten ergriff, sobald er im Therapieverlauf zu verdrängen begann: alles änderte sich, die Tonlage wurde tiefer und dumpf, der Gesichtsausdruck froh zu einer Art Maske. War dieser Prozess durchschritten, das Schmerzhaftes erfolgreich tief in den unbewussten Schichten verborgen, geriet die Mimik wieder in Bewegung, kehrte die Stimme zu ihrer Ausgangslage zurück, der Patient wusste nicht mehr, worüber wir gerade gesprochen hatten, war aber weniger angreifbar als zuvor. Doch so bewusst ich diesen Prozess erlebte und mit verfolgte, so tief verborgen waren meine eigenen kindlichen Ängste und Inspirationsquellen, die ich erst lange nach Erscheinen des Buches identifizieren konnte als ebenjene. (Rabinowich 2013: 12)

Vor dem literarischen Spaltkopf schaffte Rabinowich im Rahmen ihrer Abschlussarbeit an der Universität für angewandte Kunst in Wien 2006 Ölbilder mit dem Titel ‚Spaltkopf‘ (vgl. Kospach 09.02.2011). Sie sind im dominanten Rotton gehalten, teilweise mit Textstücken versetzt und auch auf Rabinowichs Autorenhompage abgebildet.<sup>9</sup>

Durch die Vermischung von realen und fiktiven Elementen in *Spaltkopf* bilden sich ‚Zwischenräume‘ heraus, in denen sich die literarischen Figuren bewegen.<sup>10</sup> Rabinowichs Schreiben erinnert an die Erzähltechnik des ‚magischen Realismus‘ (vgl. Aldea 2011, Hegerfeldt 2005, Scheffel 1999).<sup>11</sup> In Anlehnung an Brenda Cooper<sup>12</sup> werden Merkmale wie „deformation of time and space, a Bakhtinian use of carnivalesque and polyvocality, and narrative irony“ (Aldea 2011: 5) angeführt, die charakteristisch für das Genre sind. Hegerfeldt argumentiert, dass nicht nur lateinamerikanische und postkoloniale Autoren (wie Gabriel García Márquez oder Salman Rushdie) im Sinne eines ‚magischen Realismus‘ schreiben, sondern auch ‚westliche‘

<sup>9</sup> Autorenhompage von Julya Rabinowich: <http://www.julya-rabinowich.com/> [1.10.2013].

<sup>10</sup> Kevin Paul Smith etwa verweist auf den Zusammenhang der Verwendung von Märchen in literarischen Texten und dem Genre des ‚magischen Realismus‘ (2007: 57-86).

<sup>11</sup> Dem Begriff ‚magischer Realismus‘ werden zwei ‚Gründungsväter‘ zugeschrieben (Scheffel 1990). Der deutsche Kunsthistoriker Franz Roh wendete ihn erstmals in den 1920er Jahren und machte damit auf die bildnerischen Arbeiten des Malers Franz Haider aufmerksam. ‚Magischer Realismus‘ zeigte sich für ihn in der Malerei des Nachexpressionismus. Unabhängig von Roh, ungefähr jedoch zur gleichen Zeit, tauchte der Terminus zudem beim italienischen Schriftsteller und Publizisten Massimo Bontempelli auf.

<sup>12</sup> Vgl. Brenda Cooper (1998): *Magic Realism in West African Fiction*. New York: Routledge.

Literaten. In der deutschen Literatur beispielsweise ordnet man vereinzelt Texte und Autoren wie Ernst Jünger, Friedo Lampe, Ernst Kreuder oder Hermann Kasack, die zwischen den 1920er und 1950er Jahren publizierten, dem ‚magischen Realismus‘ zu (Scheffel 2000: 526). Scheffel führt fünf Hauptmerkmale an, die charakteristisch für den Erzählstil sind. Diese treffen auch auf Schreibweisen zeitgenössischer Autoren, wie Julia Rabinowichs *Spaltkopf* oder auch Dimitré Dinevs *Engelszungen* (2003), zu:

- (1) im Ansatz realistisch, d.h. direkter Bezug auf die zeitgenössische Lebenswelt; (2) geschlossene Erzählform im Unterschied zu Texten des Surrealismus; (3) homogener Bau der erzählten Welt, d.h. kein Konflikt zwischen zwei unterschiedlich begründeten Ordnungen der Wirklichkeit wie in der Phantastik; (4) Stabilität der erzählten Welt [...] (5) im Unterschied zum Realismus des 19. Jhs. Einbindung eines Geheimnisses in die erzählte Welt und Brechung des realistischen Systems durch eine Verbindung spezifischer formaler oder auch inhaltlicher Mittel [...]. (Scheffel 2000: 526)

Der magische Realismus interpretiert die Wirklichkeit bzw. in ihm wird die Welt, die Wirklichkeit in der wir leben, ausgedrückt. „[M]agic realist fiction is very much a literature of the real insofar as it scrutinizes and recreates the experience of living in a complex and frequently confusing world“ (Hegerfeldt 2005: 7). Im Vergleich zu anderen Schreibweisen ist der ‚magische Realismus‘ vielleicht sogar eher dazu imstande, die Komplexität und Vielschichtigkeit der Welt widerzuspiegeln. Das zeigt sich sehr gut in *Spaltkopf*, denn die fiktiven und märchenhaften Elemente geben den Figuren erst eine psychologische Tiefe und machen das Verschwiegene und Verdrängte der Familiengesichte sichtbar. Das Unbewusste, das sich in märchenhaften und fiktiven Gestalten zeigt, bzw. Rabinowichs Erfahrungen, die sie bei Dolmetschsitzungen mit Asylwerbern machte, spielen vor allem in ihrem Debütroman eine Rolle, sie haben jedoch auch ihre weiteren literarischen Arbeiten (*Herznovelle* 2011 und *Die Erdfresserin* 2012) stark geprägt. In ihrem zuletzt erschienen Roman *Die Erdfresserin* ist etwa die mythisch jüdische Legende des Golems leitmotivisch vertreten.

## Literaturverzeichnis

- Aldea, Eva** (2011): *Magical Realism and Deleuze: the Indiscernibility of Difference in Postcolonial Literature*, New York.
- Assmann Aleida** (1999): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München.
- Dies.** (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München.
- Bereuter, Zita** (2012): 'Julya Rabinowich in der FM4 Bücherei', 25.03.2012, verfügbar unter: <http://fm4.orf.at/stories/1696376/> [01.10.2013].
- Dinev, Dimitré** (2006): *Engelszungen*, Wien.
- Duden** (1963): *Das Herkunftswörterbuch*. Bd. 7, Mannheim / Wien / Zürich.
- Freud, Sigmund** (1919): „Das Unheimliche“, in: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, Heft 5/6, S. 297-324.
- Genette, Gérard** (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig), Frankfurt am Main.
- Hegerfeldt, Anne C.** (2005): *Lies that tell the truth. Magic Realism seen through Contemporary Fiction from Britain*, Amsterdam / New York.
- Kafka, Franz** (1919): „Die Sorge des Hausvaters“, in: Brod, Max (Hg.) (1965): *Franz Kafka: Gesammelte Werke. Erzählungen*, Frankfurt am Main, S. 170-172.
- Kospach, Julia** (2011): „Julya Rabinowich ist auf dem Weg zur fixen Größe in Österreichs Literaturszene“, in: *Format* 09.02.2011.
- Lüthi, Max** (2004): *Märchen* (10. aktualisierte Auflage, bearbeitet von Heinz Rölleke), Stuttgart.
- Rabinowich, Julya** (2003): „Die Schriftstellerin in mir wird nun wohl in dieser Wohnung nach Schätzen graben“, in: Stippinger, Christa (Hg.): *wortbrücken*, Wien, S. 15-29.
- Dies.** (2007): „abgebissen nicht abgerissen“, in: Stippinger, Christa (Hg.): *best of 10*, Wien, S. 165-169.
- Dies.** (2008): „Dann hätten wir bald viele Würstelstand-Literaten“, in: *der Standard* 19.11.2008
- Dies.** (2008): *Spaltkopf*, Wien.
- Dies.** (2009): „„Abründe haben mich immer angezogen“ Julya Rabinowich im Gespräch mit Ernst Grabovszki“, in: *Wiener Zeitung* 21.3.2009, S. 6-7.
- Dies.** (2011): *Herznovelle*, Wien.
- Dies.** (2012): *Die Erdfresserin*, Wien.

- Dies.** (2013): „Formwandlungen. Spiegelgeflechte. Shape Shifting. Mirror Encounters“, in: Spera, Danielle (Hg.): *meeting jedermann: rabinovich revised. Katalog zur Ausstellung*, Wien, S. 10-11.
- Dies.** (2013): „Spaltkopf großer Bruder. Von einem, der auszog, um zurück zu blicken / Splithead’s Big Brother. From someone who left to look back“, in: Spera, Danielle (Hg.): *meeting jedermann: rabinovich revised. Katalog zur Ausstellung*, Wien, S. 4-8.
- Dies.** (2013): „meeting jedermann: introducing splithead“, in: Spera, Danielle (Hg.): *meeting jedermann: rabinovich revised. Katalog zur Ausstellung*, Wien, S. 12-13.
- Rölleke, Heinz** (1975) (Hg.): *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdruck von 1812*, Cologne-Genève.
- Ders.** (2000): „Märchen“, in: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. II, Berlin / New York, S. 513-517.
- Scheffel, Michael** (1990): *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*, Tübingen.
- Scheffel, Michael** (2000): „Magischer Realismus“. In: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band II, Berlin / New York, S. 526-527.
- Schneider, Martin** (Hg.) (2003): *Russische Zaubermärchen aus der Sammlung Alexander Afanasjews*, Stuttgart.
- Smith, Kevin Paul** (2007): *The Postmodern Fairytale. Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*, New York.
- Vladimir Vertlib** (2005): *Zwischenstationen*, Wien.
- Homepage von Julya Rabinowich, verfügbar unter: <http://www.julya-rabinowich.com/> [letztes Zugriffsdatum: 01.10.2013].
- Homepage von Nina Werzhbinskaja-Rabinowich, verfügbar unter: <http://www.ninawr.com/> [letztes Zugriffsdatum: 13.07.2013].