

MAŁGORZATA DUBROWSKA

„...UNSCHEINBARKEIT UND VIEL ERINNERUNG“:
GEDÄCHTNISMEDIIEN IN BETTINA SPOERRIS *KONZERT
FÜR DIE UNERSCHROCKENEN* (2013)

Abstract. In dem vorliegenden Beitrag wird Bettina Spoerris *Konzert für die Unerschrockenen* im Kontext der im Roman rekonstruierten Familiengeschichte analysiert. In der narrativen Struktur des Romans werden Musik, Photographie, Literatur, Malerei und visuelle Kunst als Gedächtnismedien eingesetzt. Die Musik, die im Leben der Hauptfigur – einer berühmten Cellistin – zur absoluten Referenz wird, bildet das zentrale Erinnerungsarchiv im Roman. Dank der Strategie der ekphrastischen Beschreibungen alter Fotografien werden in der Geschichte etliche „Zeitfenster“ geöffnet (A. Overath). Im Text findet man auch die Spuren der Lektüre von R. Barthes' und S. Sontags Essays zur Fotografie. Als nächstes Gedächtnismedium gelten M. Rothkos Malerei, R. Horns Installationen und die Dramen A. Tschechows – sie werden zu einem wichtigen Bindeglied zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zumal die rekonstruierte Geschichte ein Teil der Genealogie der Autorin ist, die der dritten Post-Shoah-Generation angehört.

Schlüsselwörter: Ekphrasis; Photographie; visuelle Kunst; Tagebuch; A. Tschechow; M. Rothko, R. Horn.

In ihrem Debütroman *Konzert für die Unerschrockenen*, auf den im Jahre 2016 der autobiographische Text *Herzvirus* folgt, entwirft die 1968 in Zürich geborene Literatur-, Musik- und Filmwissenschaftlerin Bettina Spoerri das Porträt zweier Frauen: Leah und ihrer Großnichte Anna. Die Autorin lässt die Ich-Erzählerin Anna der Geschichte ihrer schweizerisch-jüdischen Familie nachspüren und den Neuanfang wagen. In der Gegenwartsebene der Romanhandlung, die in Zürich, London und Berlin spielt, werden Einschnitte im Leben der 35jährigen Ich-Erzählerin geschildert: Sie baut die familiäre Beziehung neu auf, indem sie mit ihrem Bruder und Vater ins Gespräch

Prof. Dr. habil. MAŁGORZATA DUBROWSKA – Katholische Universität Johannes Pauls II. in Lublin, Institut für Literaturwissenschaft, Lehrstuhl für deutsche und deutschsprachige Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts; Korrespondenzadresse: Aleje Raławickie 14, 20-950 Lublin; E-Mail: madub@kul.pl. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8454-8596>.

kommt, findet Liebe und die Chance auf berufliche Verwirklichung: „Der Roman endet melancholisch heiter“ (Overath), schreibt Angelika Overath in der Buchbesprechung. Dem harmonischen Ausklang geht die Spurensuche und Rekonstruktionsarbeit der Ich-Erzählerin voraus. Anna, die Letzte in der Generationenkette, verweigert sich dem familiären Habitus des Schweigens und will der Familiengeschichte nachspüren. Konfrontiert mit der extremen Diskretion ihres Vaters, sagt sie zum Schluss des Romans: „Wenn ich schon nicht aus dieser Generationsmaschine aussteigen kann, will ich wenigstens so viel wie möglich über sie wissen“ (Spoerri 454). Die Handlung des Romans umfasst – außer der Gegenwartsebene – die jüngste und ferne Vergangenheit, d.h. Annas Erinnerungen an die Kindheit und Reminiszenzen an die Besuche in London, aber auch Schilderungen von Leahs Jugend in der Schweiz der 1920er und 30er Jahre sowie ihren Aufenthalt in Shanghai, Manila, Wien und Palästina. Die Aneignung der Vergangenheit mündet in Annas Versuch, das Leben ihrer in London verstorbenen Großtante, einer berühmten Konzert-Cellistin, zu rekonstruieren.

Die Geschichte, die wie die Autorin sagt, halb erfunden sei und halb auf Dokumentarischem beruhe (arttv.ch), ist somit auch ein Teil ihrer Genealogie. Spoerri, die der schreibenden ‚Enkel‘-Generation¹ der Shoah-Überlebenden angehört, nennt die Arbeit am Roman Erinnerungsarbeit und Neu-Interpretation der Vergangenheit (tachles. Das Jüdische Wochenmagazin). Die Schriftstellerin hebt dabei hervor, dass in ihrem Text die Kunst zum Medium wird, das Wichtigste, oft kaum Aussprechbare auszudrücken (Ebd.).

Den Titel des Romans deutet die Autorin als Konzert für die beiden weiblichen Hauptfiguren, wobei der Musik in der Erinnerung an Leah die zentrale Rolle beigemessen wird, zumal sie, wie Spoerri in einem Kommentar zum Roman sagt, nicht übersetzt werden muss und ihrer Protagonistin geholfen hat, zu überleben (Neuwirth. Literadio). Die Musik, die im Leben der Cellistin zur absoluten Referenz wird, wird in der narrativen Struktur des Romans als eine der wichtigen Erinnerungsstrategien eingesetzt. Sie wird im Buch somit zum Gedächtnismedium, bildet das Erinnerungsarchiv, wird zum Träger und Katalysator des Erinnerungsvorgangs. Der von der Ich-Erzählerin initiierte Prozess der Erinnerung und Rekonstruktion wird in der narrativen Konstruktion der Geschichte auch durch die Anwendung anderer Gedächtnismedien ergänzt. Anna, die sich in ihrer Erinnerungsarbeit vornehmlich des Materials des kol-

¹ Somit schließt sich Spoerri einer Reihe namhafter und weniger bekannter Autorinnen und Autoren der Deutschschweiz an. Vgl. hierzu den von Rafaël Newman herausgegebenen Band *Zweifache Eigenheit. Neuere jüdische Literatur in der Schweiz*. Limmat, 2001.

lektiven Gedächtnisses bedient, integriert in den Text Einschübe aus Leahs Tagebüchern, in denen sie liest, setzt Schilderungen alter Photographien in Form sprachlicher Ekphrasis (Horstkotte 33) ein und rekurriert auf Anton Tschechows Prosa, Max Rothkos Bilder und skulpturale Raum-Installationen Rebecca Horns. Zugleich ruft die Ich-Erzählerin Szenen und Erinnerungsbilder aus ihrem Gedächtnis ab, die den wenigen Gesprächen mit der Großtante sowie Erinnerungen an Konzerte und Leahs Cellospiel gelten. Im vorliegenden Beitrag wird versucht, allen diesen Strategien Rechnung zu tragen.

„Diejenigen, die überlebt hatten, gehörten zwei Gruppen an: Die einen hatten Fotos, die anderen hatten nichts“ (Grynberg 115), heißt es in Mikołaj Grynbergs 2017 erschienenem Prosaband *Rejwach [Tumult]*. Nachdem Leahs Verwandte ermordet und ihre Wiener Wohnung von den Nazis beschlagnahmt worden ist, scheint sie in ihrem späteren Leben keinen Wert auf das Mobiliar zu legen und ihr Haus in London gleicht einem Provisorium. Sie besitzt aber Fotoalben mit Familienfotos, die als dokumentarisches Material die Vergangenheit repräsentieren und von der Ich-Erzählerin als visuelle Prä-Texte betrachtet werden. In Spoerris Familienroman werden aber – anders als etwa bei G.W. Sebald, Monika Maron, Katja Petrowskaja oder Stephan Wackwitz² – keine graphisch reproduzierten fotografischen Abbildungen einmontiert, sondern es handelt sich um Fotos, die von der Ich-Erzählerin ekphrastisch beschrieben werden und dem Leser unsichtbar bleiben. Die Autorin, die sich von ihren eigenen Familienfotos hat inspirieren lassen (Stampfli)³, schlägt in der Aneignung des Materials zwei Wege ein: Zum einen lässt sie die Ich-Erzählerin das authentische Familienarchiv aufgreifen, zum anderen wendet sie in der Schilderung der Fotos fiktive oder vorgefundene Bilder (*found footage*) an. In dieser Form „verdeckter“ Intermedialität“ (Horstkotte 35) bleibt die Schrift ein dominantes Medium: Die verbal beschriebenen Fotografien werden zehn von neunzehn Kapiteln des Romans vorangestellt. Dank der Strategie der eingestreuten Beschreibungen alter Fotografien sei es möglich – so Angelika Overath –, dass im Roman etliche Zeitfenster (Overath) geöffnet werden. Andere im Text präsente Schilderungen von Fotografien werden als Elemente der Handlung innerhalb der schriftsprachlichen Erzählung eingeschoben.

² Vgl. hierzu G.W. Sebalds *Austerlitz*, Monika Marons *Pawels Briefe*, Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther* oder Stephan Wackwitz' *Ein unsichtbares Land*.

³ Vgl. die Familienfotos (Abraham und Chana Schein-Rewinzon mit Töchtern Henriette, Lore, Regina, aus der Zeit 1913-1925) im Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich. Der Donator ist Bruno Spoerri. <http://digicopy.afz.ethz.ch/?&guid=b8a0bd63edb74166b4bc04411ae9823b> 4 July 2018.

Bei der Einsetzung der ekphrastischen Beschreibung von Fotografien werden vornehmlich einzelne Stationen aus Leahs Vergangenheit zur Sprache gebracht. Die dem Leser vorenthaltenen Fotos ermöglichen Anna als souveräner Betrachterin ihren intimen Blick zu präsentieren, der ein behutsamer und tiefgründiger ist. In dem Kommentar zu den schwarz-weißen Fotografien findet man auch die nicht explizit ausgeführten Spuren der Lektüre von Roland Barthes' und Susan Sontags Essays zur Fotografie. Die Anmerkung der Ich-Erzählerin: „So war es, das sind wir“ (Spöerri 93), die sich auf die von ihr geschilderten kleinformatigen Fotos aus der Kindheit Leahs bezieht und als eine Art Bestätigung zu verstehen ist, korrespondiert mit Sontags und Barthes' Überlegungen zur Wirkung der Fotografie. Die amerikanische Intellektuelle hebt in ihrer Essay-Sammlung *Über Fotografie* hervor, dass „[e]ine Fotografie als unwiderleglicher Beweis dafür [gilt], daß ein bestimmtes Ereignis sich tatsächlich so abgespielt hat“ (Sontag 11). Barthes greift diesen Gedanken auf und stellt in dem Essay *Die helle Kammer* fest:

Die Photographie ruft nicht die Vergangenheit ins Gedächtnis zurück (nichts Proustisches ist in einem Photo). Die Wirkung, die sie auf mich ausübt, besteht nicht in der Wiederherstellung des (durch Zeit, durch Entfernung) Aufgehobenen, sondern in der Beglaubigung, daß das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist. (Barthes 92)

Diese Beglaubigung, von Barthes auf die „Es-ist-so-gewesen“ (Barthes 89)-Formel gebracht, wird von Anna sprachlich referiert. Sie ist aber keine unzuverlässige Erzählerin, sondern beansprucht – um mit Barthes zu sprechen – für sich die Subjektposition des betrachtenden Ich⁴, so dass die Fotos dem Leser aus der Perspektive der souveränen Ich-Erzählerin präsentiert werden.

Der Roman setzt mit einer der Handlung vorangestellten ekphrastischen Schilderung eines Fotos ein, auf dem Leah, die in der ägyptischen Wüste zu sehen ist, mit einem geübten Lächeln in die Kamera blickt. Dem Bild folgt eine in die Handlung integrierte Erinnerung Annas an ein anderes Foto, das in dem Londoner Haus der Großtante hängt. Das Foto, aufgenommen in Prag 1937, zeigt sie in ihrer wichtigsten Lebensrolle: Leah tritt als Solocellistin auf. In Annas Kommentar zu dem Foto, auf dem das Konzert zu einem stummen Klang erstickt, wird im Kontext der Musik als Gedächtnismedium

⁴ Barthes enthält dem Leser die wichtigste Fotografie seines Buches vor. Das Foto der Mutter im Wintergarten könne nicht abgedruckt werden, weil es ausschließlich, so Barthes, für ihn existiere und für niemanden außer ihm wichtig wäre.

auf Leahs Einstellung zur Vergangenheit verwiesen, die ins konsequente Schweigen mündet und in der Weigerung, auf Deutsch zu sprechen, kulminiert. Im Roman heißt es:

Auf einer Fotografie [...] sitzt Leah mit dem Cello allein vor einem Orchester, neben ihr der Dirigent, der gerade den Taktstock senkrecht in die Höhe hält. Ihnen gegenüber das Publikum in enger Konzertbestuhlung, Frauen in Abendkleidern, Männer in schwarzen Anzügen, ihre Augen aufmerksam auf das Geschehen auf dem Podium gerichtet. Der Moment eines Konzerts vor sieben Jahren, in einem lautlosen Bild festgehalten. Der Klang erstickt, wie hinter einer dicken Glaswand. Was Leah und das Orchester den Zuschauern vorspielten? Ich habe nie gefragt. Leah mochte solche Fragen nicht – als bedeute die Erinnerung an das Konzertprogramm von damals die Schleuse zur Vergangenheit zu öffnen. (Spoerri 12)

Im Roman gibt es – an wenigen Stellen – Erinnerungsbezüge der Ich-Erzählerin auf ihre mit Leah selten geführten Gespräche über die Vergangenheit. Sie werden in einfachen Sätzen und nüchterner Sprache wiedergegeben; Anna vermag es wohl, Leahs wortkargen Erzählstil beizubehalten. Die Erinnerung an das Gespräch über die Geschichte Rachels – Leahs Mutter und Annas Urgroßmutter – wird von der Ich-Erzählerin durch die Einführung der ekphrastischen Schilderung eines Fotos ‚beglaubigt‘, auf dem die Frau in der Waschküche arbeitet: „Die Urgroßmutter – Rachel war ihr Name, ich kenne von ihr nur ein einziges Foto, auf dem sie in die Welt blickt, als erwarte sie von ihr nicht mehr viel, mit einem enttäuschten Zug um den Mund – macht zwischendurch eine kurze Pause und wischt sich das Gesicht ab“ (Spoerri 127). Über den frühen Tod der Frau erfährt der Leser durch die Beschreibung eines Begräbnisfotos; bezeichnenderweise wird sie in der Grabinschrift als Mutter, aber nicht als Ehefrau bezeichnet. Das harte Schicksal der von ihrem Mann betrogenen Urgroßmutter lernt Anna erst nach Leahs Tod kennen, als sie von Philip, dem Sohn der Verstorbenen, zwei Tagebuchbände anvertraut bekommt. Es sind Aufzeichnungen, die Leah in den Jahren 1925-1948 auf Deutsch geführt hat. Die Ich-Erzählerin zögert mit der Lektüre, hat Angst, in Leahs Welt einzutreten. Die Einträge der jungen Frau und angehenden Künstlerin, die Anna „wie eine alte Handschrift“ (Spoerri 101) vorkommen, werden für sie zum Vermächtnis: Indem sie – als die Letzte in der Generationenkette der Frauen – das Neuland betritt und das Verschwiegene für sich entdeckt, spürt sie eine ihr innewohnende innere Nähe zu ihrer Großtante. Der intime Ton der privaten Aufzeichnungen wird durch den nüchternen Bericht über den beruflichen Werdegang abgelöst. Aus den Ein-

tragungen geht das Porträt einer souverän agierenden Frau und Künstlerin hervor, für die das Cellospiel am wichtigsten ist. Anna als Tagebuchleserin reflektiert über sie, indem sie ihr neugewonnenes Porträt von Leah metaphorisch mit Musikhören und Bilderbetrachten in Verbindung bringt. Sie sagt:

Eine Musikaufnahme ist jedes Mal anders, wenn man sie sich anhört, und auch eine Fotografie verändert sich mit dem Betrachter. Wenn ich alles gewusst hätte, was ich heute von Leahs Leben weiß, hätte ich nicht diese Scheu vor ihr gehabt, diese Angst zu fragen, wäre ich nicht so eingeschüchtert gewesen durch ihre Strenge und Härte. Ich hätte sie als eine Frau sehen können, die viel durchgemacht hat ... (Spoerri 445)

Die Notizen bestätigen Leahs Liebe zur Musik. Als sie in Shanghai wegen dürftiger Wohnverhältnisse nicht üben darf, scheint sie durch das Bewusstsein, das Instrument sei in Griffnähe, bestärkt zu sein. Sie schreibt: „Es beruhigt mich, es in der Ecke stehen zu sehen. Wie einen vertrauten Freund“ (Spoerri 177). Als sie wieder spielen kann, notiert sie: „Ich muss viel üben, ich habe lange nicht mehr Cello gespielt. Doch wenn ich spiele, geht es mir besser, dann habe ich weniger Angst“ (Spoerri 184).

Die Weigerung Leahs, nach dem Kriegsende in die Schweiz zurückzukehren und auf Deutsch zu reden, geht aber nicht mit der Abneigung gegen die klassische Musik deutscher Meister einher: Sie bleibt ihren deutschen Lieblingskomponisten, wie Johann Sebastian Bach oder Georg Friedrich Händel, treu. Der auf dem Foto aus Prag erstickte Klang, der sich nicht mehr rekonstruieren lässt, wird an anderen Stellen des Romans doch wiederherstellbar. Dies betrifft sowohl Leahs Repertoire als auch musikalische Faszinationen der Ich-Erzählerin. Den Rahmen im Text bildet die Erwähnung einer Schallplatte mit Bach-Konzerten. Während diese zu Beginn des Textes präsentierte Erinnerung der Ich-Erzählerin ihr bereits in der Pubertät einsetzendes Interesse an der klassischen Musik beglaubigt, kommt einer der Schlusszenen des Romans, in der die Bach-Aufnahme zum zweiten Mal erwähnt wird, eine andere Bedeutung zu: Bei der Neuentdeckung ihrer Lieblingsschallplatte steht ihr die Erinnerung an Leah und ihre Leistung Pate.

Ich höre mir die Violinkonzerte an diesem Abend unzählige Male an, immer wieder von Neuem, als wollte ich mir jedes Stück unvergesslich in mein Gedächtnis einritzen, die verblassten Erinnerungen mit kräftigen Strichen nachzeichnen. Was Leah zu der Aufnahmen gesagt hätte? Ich werde es nie erfahren. Doch jetzt kommt es mir vor, als säße sie mit mir im Orchester und spielte mit, als führe sie die Celli an. (Spoerri 444)

In Annas Erinnerung an Leah bildet die Cellistin eine nahezu animalische Unität mit dem Instrument:

Ich beobachtete verstohlen, wie Leahs Körper mit dem Cello zwischen ihren Beinen zu verwachsen schien. Ihre von dicken Adern überzogene Hand bewegte sich traumwandlerisch sicher über die Saiten, spreizte sich und zog sich wieder zusammen. Wie Froschfüße saugten sich ihre Fingerspitzen an den richtigen Punkten am Instrumentenhals fest und begannen immer schneller hin und her zu schwingen, um den angespielten Ton im Vibrato zu entfalten. [...] Bei den Pianissimo-Stellen wagte ich kaum zu atmen. (Spoerri 66)

Als Gegenstück zu jener Erinnerung, in der Leah in Musik aufzugehen scheint, wird im Roman Annas Erinnerung an Rebecca Horns Installationen *Concert for Anarchy* und *Cello* präsentiert. In der Konzeption der Künstlerin wird ein schwarzer Konzertflügel, einem Insekt ähnlich, an der Decke bers-tend, zu einem Objekt, das des Humanen nicht mehr bedarf. Bei dem zweiten Objekt, das im Roman angesprochen wird, kreierte Horn ein Cello, das sich selbst bespielt. In der Erinnerung an diese Skulpturen drückt sich metaphorisch der Schmerz der Ich-Erzählerin nach dem Tod Leahs aus. Die Installationen, deren anthropomorphisch anmutende Elemente als Ungetüme mit Angriffsflächen konzipiert werden, stehen im Kontrast zu Annas Erinnerung an Leahs Wohnzimmer. Das Wissen der Ich-Erzählerin darüber, dass die Instrumente der Großtante verkauft werden und das Bild der spielenden Freunde in Leahs Haus sich in der Erinnerung auflösen wird, korrespondiert mit den Projekten der zeitgenössischen Aktionskünstlerin. Im Roman heißt es dazu:

Das Brachiale und zugleich Verletzliche von Rebecca Horns Kunstinstallationen wühlte mich auf. Die Brutalität des mechanischen, zweiarmigen Cellos, [...] der Gegensatz zwischen der weich gerundeten Form des Holzkörpers des Musikinstruments und der eckigen dünnen Metallvorrichtungen. Ein malträtiertes, vergewaltigtes Cello. Als gebe es keine Menschen mehr, die den Bogen mit Gefühl führen und geformte Klänge erzeugen könnten. Als sei die Musik Vergangenheit, und nur letzte, gerettete Gegenstände erinnerten daran, dass es einmal so etwas gab. (Spoerri 105)

Der Gedanke liest sich als Hommage an die Welt, die immer mehr der Vergangenheit angehört. Er wird im Roman zur Hommage an die Protagonistin, ihre Vorfahren und verstorbene Altersgenossen. Zugleich ist Anna nicht imstande, sich die Aufnahme von Leahs letztem öffentlichen Auftritt, „diese konservierten Klänge“ (Spoerri 236) nach deren Tod anzuhören, weil es, wie sie sagt, Geschichte geworden ist.

Wie bereits erwähnt, werden im Roman andere intermediale und intertextuelle Bezüge hergestellt, denen eine erinnerungsstiftende Rolle zuteilwird: Der Kontakt Annas mit der abstrakten Malerei Mark Rothkos wird für sie zu einem Initiationserlebnis. Der ästhetische Genuss der Bilder bedeutet für die Ich-Erzählerin den Einstieg in die Welt der bildenden Kunst. Sie sagt dazu: „Ein Fenster hatte sich mir aufgetan“ (Spoerri 106). Als Heranwachsende fasst sie den Entschluss, Kunst- und Kulturtheorie zu studieren. Die ekphrastisch geschilderten Gemälde Mark Rothkos werden im Roman ebenfalls zu einem wichtigen Medium des Gedächtnisses. Annas Reaktionen auf Rothkos Schaffen bezeugen zum einen ihre Nähe zu dessen abstrakten Bildern, lösen zum anderen den Erinnerungsstrom aus. Sie evozieren Erinnerungen an die Kindheit und die langen „Maltage“, an denen sie mit ihrer Mutter und dem Bruder „stundenlang gemalt hatte“ (Spoerri 107). Die Faszination der Ich-Erzählerin für die Malerei Mark Rothkos, der im Text durch die Schilderung der Besuche in den Londoner Gemäldegalerien Rechnung getragen wird, illustriert Annas behutsamen Umgang mit der Kunst. Sie meint, dass das Bekunden des Interesses an einem bestimmten Künstler einem Bekenntnis gleicht. Im Kommentar zur eigenen Wohnungseinrichtung sagt sie: „Im Gang hängt ein Rothko-Plakat, sonst gibt es in meiner Wohnung keine Bilder an den Wänden. Denn jedes Bild, das man aufhängt, ist ein Statement, das muss man sich genau überlegen“ (Spoerri 337). Die im Text nicht explizit genannte Biographie des jüdisch-lettischen Malers, der als kleines Kind von Erzählungen über die in seiner Heimatstadt Dvinsk von Kosaken angestifteten Pogrome traumatisiert wurde, entspricht seinem künstlerischen Prinzip: Der Maler brachte diese lebensprägende indirekte Erfahrung von Gewalt vornehmlich in seinen Bildern zum Ausdruck; sie manifestierte sich in dessen Kunst, wobei das schwarze Rechteck auf den Gemälden die Erinnerung an ein ihm überliefertes Ereignis symbolisierte. Es wurde ihm erzählt, wie die Dvinsker Juden von Kosaken gezwungen wurden, im Wald ein Grab auszuheben. Christiane Esche-Ramshorn schreibt dazu: „Die Vorstellung dieses schwarzen Rechtecks sollte Rothko sein ganzes Leben verfolgen“ (Esche-Ramshorn 26). Sie fügt hinzu: „Das tiefe Gefühl von Verlust drückt sich in der Leere vieler von Rothkos Bildern aus. Rothko stellte seine Wunden nicht zur Schau, er transzendierte und sublimierte sie in seinen abstrakten Gemälden. Sein Spätwerk wurde immer dunkler, schwerer und voller Tragik“ (Esche-Ramshorn 28).

Der intertextuelle Verweis auf den Lieblingsschriftsteller der Cousine dient ebenfalls der Herausstellung eines das Erinnern stiftenden Bezugs.

Dem Roman wird als Motto ein Auszug aus Anton Tschechows *Drei Schwestern* vorangestellt. Für die Ich-Erzählerin ist Leahs Faszination für seine Dramen ein wichtiges Gedächtnismedium. Tschechows Helden, die einer untergegangenen Welt angehörten, stellen für die Großtante einen wichtigen Bezugspunkt dar: „Und sie wiederholte gerne, dass der Autor in eben jenem Jahr gestorben sei, in dem ihre Eltern vor den Pogromen aus der Ukraine geflüchtet seien“ (Spoerri 186). Tschechows Lektüre löst in Leah Erinnerungen an ihre Eltern aus, aber ihr Schweigen wird nur fragmentarisch gebrochen, so dass die Neugier der Ich-Erzählerin „mehr angestachelt als befriedigt“ (Spoerri 187) wird. Aus Annas Erinnerungen an die Cousine, evoziert durch Gesprächsmomente, Leahs ‚Selbsterinnerung‘ in den Tagebüchern, ekphrastisch geschilderte Fotos sowie Szenen, in denen die Großtante als erfolgreiche Künstlerin porträtiert wird, geht ein lebendiges Bild einer Frau hervor, das aber in die Sphäre der Erinnerung und Vergangenheit gehört.

Alle reden von Leahs glanzvoller Vergangenheit, von den äußeren Wirkungen eines Lebens, den Leistungen, die sie erbracht hat, dem Glanz. Aber Leah war zuletzt vor allem eine Frau, die Musik hörend und Tee trinkend an ihrem Küchentisch saß, in ihrem *living room* jeden Tag eine knappe Stunde Cello spielte und immer seltener Gäste zu sich nach Hause einlud. Ist es das, was am Ende bleibt? Vielleicht will das niemand von uns so genau wissen. Da müht man sich ab, ist vielleicht sehr intelligent, begabt, außergewöhnlich, doch am Schluss mündet das Leben in Unscheinbarkeit. Und viel Erinnerung. (Spoerri 80)

ZITIERTE WERKE

- arttv.ch. Das Kulturfernsehen im Netz, 29 July 2014, www.arttv.ch/literatur/portrait-bettina-spoerri. Accessed 21 May 2018.
- Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Suhrkamp, 1989.
- Esche-Ramshorn, Christiane. “Der Naziterror und die Folgen für die Kunst am Beispiel von Charlotte Salomon, Mark Rothko und Alberto Burri.” *Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert. Literatur- und kulturgeschichtlichen Studien*, edited by Ariane Huml and Monika Rappenecker, Königshausen & Neumann, 2003, pp. 17-33.
- Grynberg, Mikołaj. *Rejwach*. Nisza, 2017.
- Horstkotte, Silke. *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln, Weimar, Böhlau, 2009.
- Interview mit Bettina Spoerri. *tachles. Das Jüdische Wochenmagazin*, 3 July 2013, www.tachles.ch/radio/autorin-bettina-spoerri-ueber-ihren-ersten-roman-und-ihre-aufgabe-als-literaturvermittlerin/95. Accessed 15 March 2018.

- Neuwirth, Pamela. "Konzert für die Unerschrockenen. Die Autorin im Gespräch." *Literadio* 9 October 2013, cba.fro.at/246062. Accessed 4 November 2017.
- Newman, Rafaël, ed. *Zweifache Eigenheit. Neuere jüdische Literatur in der Schweiz*. Limmat, 2001.
- Overath, Angelika. "Die verlorene Zugehörigkeit." *Neue Zürcher Zeitung* 24 Oct. 2013, www.nzz.ch/die-verlorene-zugehoerigkeit-1.18172530. Accessed 15 Nov. 2015.
- Sontag, Susan. "In Platons Höhle." *Über Fotografie*. Translated by Mark W. Rien and Gertrud Baruch, edited by Susan Sontag, Hanser, 1989, pp. 9-28.
- Spoerri, Bettina. *Konzert für die Unerschrockenen*. Braumüller, 2013.
- Stampfli, Carla. "Mit Anna geht es auf eine 100-jährige Spurensuche." *Aargauer Zeitung*, 14 Nov. 2014, www.aargauerzeitung.ch/aargau/lenzburg/mit-anna-geht-es-auf-eine-100-jaehrige-spuren-suche-128556050. Accessed 8 June 2018.

„...NIEPOZORNOŚĆ I WIELE WSPOMNIEŃ”:
 MEDIA PAMIĘCI W POWIEŚCI BETTINY SPOERRI
KONZERT FÜR DIE UNERSCHROCKENEN (2013)

Streszczenie

W artykule ukazano proces rekonstrukcji historii rodzinnej w powieści Bettiny Spoerri *Konzert für die Unerschrockenen* [Koncert dla nieustraszonych], który uwidacznia się w strukturze narracyjnej poprzez zastosowanie różnych mediów pamięci. Centralne medium pamięci stanowi muzyka – dla narratorki to archiwum pamięci, zawarte m.in. w starych nagraniach, ale także we wspomnieniach koncertów i prywatnych występów Lei, głównej bohaterki powieści. Fotografie, obecne jako ekfrazy, stają się kolejnym istotnym medium pamięci, otwierającymi „okna czasu” (A. Overath). W artykule przywołane zostały w kontekście przemyśleń S. Sontag i R. Barthesa. Szeroko rozumiana sztuka (malarstwo M. Rothko, instalacje R. Horn, dramaty A. Czechowa) to kolejne medium pamięci, łącznik między teraźniejszością a przeszłością – światem, który już nie istnieje. Rekonstruowana historia jest częścią genealogii pisarki, należącej do trzeciego pokolenia post-Shoah.

Słowa kluczowe: ekfaza; fotografia; sztuka wizualna; pamiętnik; A. Czechow; M. Rothko; R. Horn.

“...INCONSPICUOUSNESS AND A LOT OF MEMORIES”:
 MEDIUMS OF MEMORY IN BETTINA SPOERRI’S NOVEL
KONZERT FÜR DIE UNERSCHROCKENEN (2013)

Summary

In this article, the reconstruction of the family history in Bettina Spoerri’s novel *Konzert für die Unerschrockenen* [Concert for the Fearless] is analysed. The narration contains different mediums of memory. The central medium of memory is music: for the narrator, this archive of the memory mainly consists of old recordings, but also of reminiscences about the concerts and private performances of Leah, the main protagonist of the novel. Photographs, by means of ekphrasis, serve as another essential medium of memory, opening up “the windows of time” (Overath). In this article, these mediums are considered in the context of the ideas of Sontag and Barthes. The widely understood concept of art (paintings by Rothko, installations by Horn, plays by Chekhov)

is yet another medium of memory, connecting the present with a past that does not exist any more. This reconstructed story is part of the genealogy of the writer, who belongs to the third post-Shoah generation.

Key words: ekphrasis; photography; visual arts; diary; Chekhov; Rothko; Horn.