

AM HERZEN ERBLINDET ZUR INSZENIERUNG DER GESCHICHTE IN JULIA FRANCK'S ROMAN *DIE MITTAGSFRAU*

1.

Schon mit ihren ersten Erzählwerken – es handelt sich um die Romane *Der neue Koch* (1997) und *Liebediener* (1999) sowie um die Geschichtensammlung *Bauchlandung* (2000) – stellte sich Julia Franck (Jg. 1970) als eine aufmerksame Beobachterin verschiedener Entfremdungsphänomene in der zeitgenössischen Gesellschaft vor, wobei sie »die Verbindung von sinnlicher Körperlichkeit und dem Scheitern der geistigen Beziehungen«¹ und die damit zusammenhängenden Mechanismen von Macht- und Gewaltausübung in den Vordergrund rückte. Für Franck's Texte sind vor allem weibliche Gestalten konstitutiv, welche – schon früh auf sich selbst gestellt – nach außen Stärke zeigen und sich der traditionellen Frauenrolle zu verweigern suchen; doch Unterdrückung und fehlende Autonomie auf der einen, ihre

¹ Oliver Georgi: *Julia Franck*. In: *Munzinger Online/ KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. <http://www.munzinger.de/document/16000000678> (Zugriff: 19. 5. 2012).

Marijan BOBINAC
(Zagreb)

Zusammenfassung

In ihrem Roman *Die Mittagsfrau* (2007) sucht Julia Franck die Inszenierung einer schmerzlichen, allgemeinen historischen Vergangenheit mit der Last eines individuellen Traumas zu verknüpfen. Ihre Protagonisten sind verstörte, aus prekären familiären Verhältnissen stammende Menschen, die nach keinen politisch-ideologischen Überzeugungen handeln und trotzdem in die Zwickmühle von Politik und Ideologie geraten. Große, geschichtsbewegende Ereignisse kommen nur als Hintergrundgeschehen vor, im Vordergrund steht hingegen die Frage, wie Menschen im Alltag leben, was Franck's Geschichtskonzeption in die Nähe der Mikrogeschichte Carlo Ginzburgs rückt.

eigene Lethargie und Schicksalsergebenheit auf der anderen Seite hindern sie daran, die nötigen Konsequenzen für ihr Handeln zu ziehen und sich aus ihren Abhängigkeiten zu lösen. Als ein weiteres wichtiges Kennzeichen von Francks frühen Erzählwerken lässt sich ihre Verortung in der Alltagsrealität der Postwende-Zeit anführen. Über die sozialhistorischen Koordinaten dieses Zeit-Raums erfährt man allerdings relativ wenig, da sich Franck in diesen Texten vor allem auf enge Privaträume beschränkt und darin das Scheitern von Wünschen, Hoffnungen und Sehnsüchten handelnder Personen darzustellen sucht.

Die Verankerung in der unmittelbaren Gegenwart verlässt die Autorin – und darin kann man die Verbindung zu ihren folgenden Romanen sehen, die eine historisch-politische Situierung in der Vergangenheit aufweisen – nur in der Kurzgeschichte *Der Hausfreund* aus dem Prosaband *Bauchlandung*, wo die Flucht einer Mutter und ihrer beiden Kinder aus der DDR in den 1970er Jahren thematisiert wird. Der »Hausfreund«, der aus der kindlichen Erzählperspektive der Geschichte zunächst als Liebhaber der Mutter erscheint, erweist sich schließlich als Fluchthelfer, der die kleine Familie über die Grenze der beiden verfeindeten politischen Blöcke, ins Westberliner Aufnahmelager Marienfelde bringt. In diesem Lager, das auch in der historischen Realität zur Notaufnahme und Sicherheitskontrolle vieler Flüchtlinge aus dem Ostblock diente und das auch die achtjährige Franck mit Mutter und Geschwistern bei der Übersiedlung der Familie in die Bundesrepublik 1978 bewohnte, spielt auch die Handlung des Romans *Lagerfeuer* (2003), mit dem sich die Autorin von der Gegenwartsthematik abwendet und ihr Augenmerk auf die Inszenierung der neueren deutschen Geschichte richtet.

Diese Zäsur in Francks Schaffen bedeutet aber keine radikale Abkehr von ihren bisherigen thematischen Schwerpunkten. Weder im *Lagerfeuer* noch in ihrem nächsten, 2007 erschienenen Roman *Die Mittagsfrau*, von dem im vorliegenden Aufsatz ausführlicher die Rede sein wird,² sucht die Autorin das Zusammenspiel von Fiktion und Historie durch Sujets aus der politisch-öffentlichen Sphäre zu erreichen. Im Gegenteil, in den beiden Romanen lassen sich klare Kontinuitäten zum Frühwerk der Autorin festhalten; ein Umstand, der insbesondere in der Verbindung von Motiven der Beziehungslosigkeit, der Liebessehnsüchte und der Sexualität zum Vorschein kommt. Als eine weitere Kontinuität kommen auch (vor allem weibliche) Protagonisten hinzu, die über keine politisch oder ideologisch bestimmte Position verfügen und – in den Zwischenraum zweier Welten

² Auch mit ihrem neuesten Werk, dem Roman *Rücken an Rücken* (2011), widmet sich Julia Franck der historischen Thematik: die Handlung, die eine intensive Geschwisterbeziehung in den Vordergrund rückt, spielt in der DDR der 1950er Jahre bis zum Bau der Berliner Mauer.

geraten – weder ihre alte Identität aufgeben noch eine neue aufbauen können. Obwohl die politische Geschichte dabei eher im Hintergrund bleibt, vor dem Lebensläufe verstörter, zum Scheitern verurteilter Menschen aufgerollt werden, lässt sich die Relevanz der inszenierten Historie in diesen Romanen – wie noch zu zeigen sein wird – nicht nur darin erblicken, dass sie eine fesselnde und illusionslose Darstellung der neueren deutschen Vergangenheit bieten. Darüber hinaus beruht ihre Bedeutsamkeit auf einer distanzierten Darstellung der Geschichte, die keine Sinnstiftungen verspricht und trotzdem den Leser zu eigenen kritischen Überlegungen zu bewegen sucht. Von großer Wichtigkeit ist auch der Umstand, dass Franck – wie auch andere führende Autoren historischer Romane der letzten Jahrzehnte, etwa Uwe Timm, Norbert Gstrein und Marcel Beyer – nach bislang selten behandelten oder tabuisierten Themenbereichen greift, wie etwa die unmenschliche Behandlung von Ostflüchtlingen in westlichen Aufnahmelagern im *Lagerfeuer*, oder Luftkrieg, Vertreibung und Flucht der Deutschen aus dem Osten am Ende des Zweiten Weltkriegs in der *Mittagsfrau*.³

Einen innovativen Zugang zur literarischen Inszenierung der Geschichte – und darin wiederum mit anderen Gegenwartsautoren historischer Romane vergleichbar – stellt auch Francks Erzählkonzeption dar, die einerseits durch einprägsame, nicht selten auch drastische Bilder, andererseits durch eine multiperspektivische Narration mit unzuverlässigen Erzählern⁴ gekennzeichnet ist. Die Unglaubwürdigkeit des Erzählens, die mit einem beschränkten Wahrnehmungsvermögen verstörter, traumatisierter Erzählerfiguren, zum Teil – beim Erzählen aus der kindlichen Perspektive – auch mit einem beschränkten Verständnisvermögen zusammenhängt, wird zwar durch die Multiperspektivität einigermaßen ausgeglichen, doch der Leser bleibt häufig – und namentlich bei der Herstellung übergreifender historischer Handlungszusammenhänge – auf eigene Kontextualisierungen angewiesen.

³ Aus der umfangreichen Sekundärliteratur zur Inszenierung der Historie in der deutschsprachigen Literatur am Ende des 20. und am Anfang des 21. Jahrhunderts vgl.: Stefan Deines, Stephan Jaeger, Ansgar Nünning (Hgg.): *Historisierte Subjekte – Subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*. Berlin u. New York 2003; Barbara Beßlich, Katharina Grätz, Olaf Hildebrand (Hgg.): *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. Berlin 2006; Hans Vilmar Geppert: *Der historische Roman. Geschichte umerzählt, von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Tübingen 2009.

⁴ Der Begriff der »Unreliable Narration«, geprägt von Wayne C. Booth in dessen bekannter Studie *The Rhetoric of Fiction* (1961), wurde von der Erzählforschung in den letzten zehn Jahren neu konzeptualisiert: vgl. Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier 1998; Monika Fludernik: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Darmstadt 2008.

Mit den Gegenwartsautoren, die in ihren Werken eine kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit anstreben, teilt Julia Franck auch eine ausgesprochene Vorliebe für die Verwertung autobiographischer Stoffe, ein Umstand, der Zeitungskritiker dazu veranlasst hat, ihre Romane mit historischer Handlung etwas pauschal zur Sparte des »Familienromans« zu zählen. Differenzierend müsste man jedoch hinzufügen, dass in der neueren Zeit zu diesem nach wie vor beliebten Erzählgenre zwei unterschiedliche Werkgruppen gerechnet werden. So wird der Familienroman, der nur selten auf familiäre Konflikte beschränkt bleibt und sehr wohl auch anderen Romankategorien, und insbesondere dem historischen Roman zugeordnet werden kann, bei einigen Gegenwartsautoren zur Bezeichnung von autobiographisch dokumentierten, zum Teil auch fiktionalisierten Texten verwendet (als Beispiel ließe sich Uwe Timms *Am Beispiel meines Bruders*, 2005, nennen); bei anderen Autoren aber – und zu diesen zählt auch Julia Franck – entspricht dieses Erzählgenre dem herkömmlichen Romantypus eines fiktionalen Textes, dessen Handlung zwar eindeutige autobiographische Bezüge aufweist, in der Hauptsache aber auf frei erfundenen Geschichten mit fiktiven Protagonisten beruht.

Auf die zentrale Bedeutung autobiographischer Elemente im *Lagerfeuer* hat Julia Franck schon beim Erscheinen dieses Romans hingewiesen, wobei sie insbesondere den demütigenden, monatelangen Aufenthalt ihrer Familie im Westberliner Aufnahmelager Marienfelde herausgestrichen hat. Den autobiographischen Hintergrund hat sie als entscheidend auch für den Grundeinfall ihres nächsten Romans *Die Mittagsfrau* erwähnt: Wie der siebenjährige Peter im Roman, so wurde auch Francks Vater in der historischen Realität des Jahres 1945 auf der Flucht aus dem zerbombten Stettin auf einem kleinen Bahnhof in Vorpommern von seiner Mutter zurückgelassen. Diese familiäre Geschichte soll sie, wie aus Francks Aussagen in Interviews hervorgeht, lange beunruhigt haben, so dass sie im Roman den Motiven dieser Mutter nachspüren wollte, Motiven, die sie zu ihrer grausamen Tat in einem Augenblick geführt haben, in dem es ihr bereits gelungen ist, sich selbst und ihr Kind durch die Schrecken des Krieges und der Vertreibung durchzubringen.⁵

Es liegt auf der Hand, dass sich solche Vorfälle nicht eindeutig und endgültig erklären lassen. Um sich den Beweggründen dieser Mutter anzunähern, um ihr Wesen ausloten zu versuchen, entwirft die Autorin einen weit gespannten historischen Rahmen, der alle wesentlichen Stationen der deutschen Geschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

⁵ Vgl. Silvia Bovenschein im Gespräch mit Julia Franck über ihren Roman »Die Mittagsfrau«. <http://www.fischerverlage.de/sixcms/detail.php?id=1342440> (Zugriff: 19. 5. 2012). Vgl. dazu auch Francks Aussagen in einem weiteren Interview: Susanne Geu: *Schreiben zum Überleben. Ein Interview mit der Autorin Julia Franck*. »Die Zeit«, 10. 10. 2007.

umfasst: Mit den letzten Jahren des Wilhelminischen Zeitalters und dem Ersten Weltkrieg beginnend, setzt sich die Romanhandlung in der Zeit der Weimarer Republik fort und findet ihren Abschluss in der Nazi-Diktatur und der Katastrophe des totalen Kriegs. Vor diesem breiten historischen Hintergrund wird die Lebensgeschichte der Protagonistin Helene Würsich aufgerollt, einer Krankenschwester jüdischen Ursprungs aus Bautzen, die ihren Sohn nach den fürchterlichen Erfahrungen im Dritten Reich – genauso wie Francks Großmutter in der historischen Realität – am Bahnsteig des vorpommerschen Ortes Pasewalk verlässt.

Die Einteilung der Romanhandlung in drei Kapitel folgt – mit einigen Abweichungen – den drei geschichtlichen Epochen. Das erste Kapitel, das die zugleich euphorisch und ironisch gemeinte Überschrift *Die Welt steht uns offen* trägt, spielt in Helenes Heimatstadt Bautzen und hat die bedrückenden Verhältnisse in und außerhalb der Familie der heranwachsenden Protagonistin zum Thema. Der jämmerliche Tod ihres Vaters, eines einst angesehenen Bautzener Bürgers, und die geistige Umnachtung ihrer jüdischen Mutter veranlassen Helene und ihre ältere Schwester Martha, den biedereren Provinzort, der sich den beiden Mädchen gegenüber als immer feindseliger erweist, zu verlassen und der Einladung einer Cousine ihrer Mutter nach Berlin zu folgen. Euphorie und Ironie gehen auch aus dem Titel des zweiten Kapitels hervor – *Kein schönerer Augenblick als dieser* –, das in der deutschen Metropole spielt und den beiden Schwestern bis dahin ungeahnte Möglichkeiten eröffnet: das mondäne Leben in der Wohnung ihrer jüdischen Tante, die Aussichten auf einen Bildungsweg, das vielfältige Angebot an Kultur und Unterhaltung der 'Goldenen Zwanziger'. Hier erlebt Helene auch die prägende erotische Beziehung zum jüdischen Philosophiestudenten Carl, mit dessen Unfallstod Anfang der dreißiger Jahre sich auch in ihrem Leben alles ändert: Die seelische Erschütterung, die durch den plötzlichen Tod ihres Geliebten ausgelöst wird, vermengt sich immer mehr mit den fatalen Auswirkungen der wirtschaftlichen und politischen Krise in der Endphase der Weimarer Republik. Aus ihrer Notlage als Halbjüdin im Dritten Reich, wovon das dritte Kapitel mit der unheilvollen Überschrift *Nachtfalle* handelt, verhilft ihr der nazitreue Ingenieur Wilhelm, indem er ihr eine neue Identität verschafft. Ihr Retter, dem Alice – wie Helene jetzt heißt – nach Stettin folgt, erweist sich als ein tyrannischer Ehemann, von dem sie sich größte Demütigungen gefallen lassen muss und schließlich auch, nachdem sie einen Sohn mit ihm bekommt, im Stich gelassen wird. Verstummt und emotional versteinert, völlig erschöpft von der Sorge um das Kind und der Arbeit als Krankenschwester, überlebt Helene die Schrecken der Kriegsjahre und flieht schließlich aus dem nun polnischen Stettin in den Westen, setzt aber unterwegs ihren Sohn Peter aus.

Die Romanstruktur wird von der personalen Erzählsituation dominiert, in der nach der Stanzel'schen Erzähltheorie das Geschehen durch

das Bewusstsein einer (oder mehrerer) Person(en), der sogenannten Reflektorfigur(en), präsentiert wird, was grundsätzlich eine reduzierte, subjektiv gefärbte Sicht auf die erzählte Welt zur Folge hat. Die Beschränktheit der Erzählperspektive kommt in der *Mittagsfrau* insbesondere in der narrativen Vermittlung des zentralen thematischen Einfalls des Romans, der Aussetzung des kleinen Peter zum Vorschein: Da nämlich die Protagonistin Helene als Reflektorfigur fungiert, lässt sich dieses Ereignis aus der Perspektive einer Person, die sich ihrer Umwelt – wie gesagt – immer mehr verschließt und emotional versiegt, nur unzulänglich nachvollziehen. Eine Relationierung und Kontextualisierung wird auch dadurch erschwert, dass über das Geschehen im Roman größtenteils aus der Erlebnisgegenwart und nicht von einer zeitlichen Distanz aus, etwa als Erinnerungsleistung der Reflektorfigur, berichtet wird.

Sich dieser Einschränkung von Anfang an bewusst, hat sich die Autorin dafür entschieden, in den Roman auch die Perspektive Peters einzuführen und dadurch – wie sie selbst hervorhebt – »als Erzählerin die Ehre des verlassenen Sohnes«⁶ zu verteidigen. Die drei umfangreichen Kapitel, die als eine Art Binnenerzählung die Lebensgeschichte Helenes bringen, hat sie daher mit einem vorangestellten Prolog und einem abschließenden Epilog versehen, in denen das Geschehen durch das Bewusstsein des traumatisierten Kindes fokalisiert wird. So fängt der Prolog mit den Schilderungen der chaotischen Verhältnisse am Ende des Zweiten Weltkriegs aus der Sicht des Achtjährigen an und hört dort auf, wo der Junge am Bahnsteig allein bleibt. In dem ein Jahrzehnt später spielenden Epilog – Peter ist nun siebzehn Jahre alt und lebt am Bauernhof seines Onkels in der Nähe von Rostock – sucht Helene zum ersten Mal nach der Trennung ihren Sohn auf. Der sensible Junge, der das Leben unter derben Bauern offenbar schwer verträgt und zu einem Universitätsstudium aufbrechen will, vermeidet das Treffen mit seiner Mutter: Ihren Verrat wird er ihr nie verzeihen können.

2.

Schon im Alter von sechs Jahren in Stettin stellt sich Peter die Frage, weshalb die Mutter, die er abgöttisch liebt, so schweigsam ist. Die Behauptung des Vaters, sie schweige ständig, weil sie »kalt« sei, klingt ihm nicht überzeugend.⁷ Der emotionalen Kälte, einem der wichtigsten Motive des Romans, begegnet man aber nicht nur in der Beziehung zwischen Helene/

⁶ Ebenda.

⁷ Julia Franck: *Die Mittagsfrau*. Frankfurt/M. 2010 (12007), S. 397. Im Weiteren nur mit Seitenangabe in Klammern zitiert.

Alice und ihrem Sohn, sondern auch in anderen Beziehungen, insbesondere in jener von Helenes Mutter Selma zu ihren beiden Töchtern. »Die Mutter sei am Herzen erblindet« (S. 119) sagt die ältere Schwester Martha zur dreizehnjährigen Helene; und aus der kindlichen Perspektive der jüngeren Schwester scheint das Verhalten der Mutter »so unermesslich falsch, so unbarmherzig auf sich selbst bezogen [...], dass Helene nicht anders konnte, als ihre Mutter zu hassen« (S. 120).

Auf die Gefühlsstarre, die nicht nur zu Frustrationen und seelischen Störungen führt, sondern auch Gewalt und Tod als Folge haben kann, spielt auch die titelgebende Sagengestalt des Romans, die Mittagsfrau an, von der Helene häufig von Mariechen, dem Dienstmädchen der Familie Würsich, hören konnte. Gerade mit der sorbischen Legende von der Mittagsfrau sucht die einfältige Hausgehilfin auch das merkwürdige Verhalten der Mutter zu erklären: »[...] die Dame, wie sie die Mutter nannte, weigere sich einfach, mit der Mittagsfrau zu sprechen. [...] Dabei müsse die Dame nichts weiter tun, als der Mittagsfrau eine volle Stunde lang von der Verarbeitung des Flachs zu erzählen, nichts sonst.« (S. 142)

Bei der Mittagsfrau handelt es sich um einen weiblichen Felddämon aus der slawischen Mythologie, der an heißen Tagen zur Mittagszeit, besonders zur Ernte, erscheint und die um diese Zeit arbeitenden Menschen bedroht, indem er sie verwirrt, zu Tode fragt oder sogar tötet; retten können sie sich nur, wenn sie ihm von ihrer Arbeit erzählen. Nur die Sprache kann also das Überleben sichern, nur durch das Sprechen wird die Lebendigkeit aufrechterhalten. Wer aber schweigt, wird verflucht und mit Verwirrung, Wahn und schließlich dem Tod bestraft.⁸ Es wäre verfehlt, wollte man in der Erwähnung des Felddämons nur eine Illustration für den heidnischen Aberglauben der Sorbin Mariechen erblicken; es ist auch der Versuch der Autorin, die Mittagsfrau als eine wichtige Metapher einzusetzen und damit ein komplexes und dichtes Netz auf der thematischen wie auch auf der formalen Ebene ihres Romans aufzubauen. Franck selbst hat darauf in einem Interview hingewiesen:

Ich mag diese Legende, weil die Verarbeitung des Flachs zu einer Textur führt und das Erzählen davon in doppelter Hinsicht von der Lebensnotwendigkeit und Lebendigkeit der Sprache zeugt. Die Protagonistin Helene verliert ihre Sprache im Laufe des Buches und zieht sich immer mehr in Schweigen zurück. Das Schweigen erscheint ihr geradezu lebensnotwendig, dadurch wird sie aber für ihr Kind unnahbar. Die Legende der Mittagsfrau

⁸ Vgl. *Mittagsfrau*. In: *Brockhaus Enzyklopädie*, Bd. 12, Wiesbaden 1971, S. 633; *Mittagsfrau*. In: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*. <http://de.wikipedia.org/wiki/Mittagsfrau> (Zugriff: 3.6.2012).

finde ich passend, weil es ein sehr typischer Versuch ist, einem nicht erklärlichen Vorfall eine Geschichte zu geben.⁹

Die Bedeutungskonstituierung der Metapher bleibt demzufolge offen – über die formale Struktur hinaus bezieht sie sich sowohl auf die wichtigsten Figuren des Romans, die an den Kränkungen ihrer Umwelt emotional erlöschen und jede Fähigkeit zur Empathie verlieren, wie auch auf eine Art 'Schicksalsfügung', auf übergreifende Zusammenhänge, in denen sich prekäre familiäre Zustände mit verhängnisvollen sozialen und historischen Entwicklungen verbinden.

Naheliegender wäre es, die Mittagsfrau zunächst in Verbindung mit Marthas und Helenes Mutter zu bringen. Als Jüdin aus Breslau konnte sich Selma Würsich in Bautzen nie heimisch fühlen: Vom lokalen Kollektiv, das sich offenbar von einem latenten Antisemitismus leiten lässt, wird sie von Anfang an als eine Fremde angesehen und gemieden, woran auch die Tatsache nichts zu ändern vermag, dass sie mit einem allgemein geschätzten Bürger verheiratet ist. In die Außenseiterrolle getrieben, gerät Selma allmählich aus dem psychischen Gleichgewicht, zieht sich in ihre eigene Welt zurück und verweigert sich jeglicher Kommunikation mit ihrer Familie.

Auf der anderen Seite lassen sich als Mittagsfrauen auch Martha und Helene betrachten: Wie ihre Mutter, die keine Antwort auf die Kränkungen ihrer Umwelt findet und sich in ihrem Wahn verschanzt, müssen auch die beiden Schwestern viele Enttäuschungen und Verletzungen hinnehmen und geraten schließlich, auch selbst verhärtet und erkaltet, in Schweigen und Isolation. Zwar zeigt Helene schon als Kind eine erstaunliche Stärke und Vitalität, indem sie nicht nur beim Pflegen des todkranken Vaters und der geistesgestörten Mutter hilft, sondern mit der Zeit auch die Leitung der Familienfirma übernimmt. Auch in Berlin tritt sie als eine wissbegierige und unabhängige Natur, später auch als eine leidenschaftlich liebende Frau auf, obwohl sich bei ihr zur gleichen Zeit eine tief pessimistische Weltsicht zu artikulieren beginnt. Nach dem Tod ihres Geliebten Carl beginnen sich bei Helene regressive Entwicklungen, die sich schon vorher in ihren melancholisch gefärbten Aussagen angekündigt haben, immer deutlicher abzuzeichnen. Von der Umwelt schottet sie sich völlig ab, noch bevor sie ihren künftigen Ehemann, den grobschlächtigen Nazi Wilhelm kennen lernt, der ihr einen gefälschten Ariernachweis verschafft und sie so vor dem Terror des Dritten Reichs rettet. An ihrer seelischen Erkaltung ändert auch die Geburt des Sohnes nichts, den sie zwar in Krisenzeiten pflichtbewusst versorgt, aber schließlich doch allein lässt.

⁹ Geu: *Schreiben zum Überleben*.

Wie Helene, deren Vertrauen in die Mütterlichkeit schon in früher Kindheit erschüttert wird, ergeht es auch ihrem Sohn, der – mehr geduldet als geliebt – bei den Verwandten aufwachsen muss und folglich dem Versuch seiner Mutter, sich ihm nach Jahren wieder anzunähern, ausweicht: »Sie sollte sich grämen, Peter wünschte es sich. [...] Aber das sollte ihm gleichgültig sein, nur eines wollte er ganz sicher: Er wollte sie sein Leben lang nicht mehr sehen.« (S. 430)

Die Metapher der Mittagsfrau kann man, wie angedeutet, auch in Beziehung zu den übergreifenden gesellschaftlichen und historischen Zusammenhängen, zu einer Art 'Schicksalsfügung' setzen. Eine solche Deutung hat insofern Sinn, als sich nicht nur Helene, sondern auch einige andere Protagonisten des Romans als Opfer des 'Schicksals' betrachten lassen, als Objekte einer nicht näher bestimmbareren 'höheren Macht', die ihnen jegliches Vertrauen auf eine positive Entwicklung entzieht und sie auf Dauer in einen Zustand der Verhärmung und Starre versetzt. Als aufschlussreich kann in dieser Hinsicht eine der zahlreichen intertextuellen Passagen im Roman herangezogen werden – das Gespräch über Büchners Novellen-Fragment *Lenz* und die Herrschaft des Schicksals, das Helene mit ihrem Geliebten, dem Philosophiestudenten Carl führt.¹⁰

Wie bei Francks Gestalten lässt sich auch bei Büchners *Lenz* eine Veränderung der Einstellung bemerken, die sich darin äußert, dass er die Welt und die Existenz zunehmend als sinnlos empfindet. An die Stelle positiver Werte wie Liebe, Hoffnung, Gefühl, Licht oder Bewegung tritt für ihn allmählich das Gegenteil wie Chaos, Nacht, Leere, Unruhe, schließlich auch totale Emotionslosigkeit, Gleichgültigkeit, Starre. Ein Riss geht durch Lenzens Welt – und ähnlich verhält es sich auch mit den Figuren der *Mittagsfrau* –, ein Riss, der den Autonomieverlust sowie das Verharren in Passivität und Apathie signalisiert. Wenn Carl, mit Anspielung auf Büchners Fragment, an Helene die Frage richtet: »Meine Liebe, hat Ihre Welt nun einen ungeheueren Riss?« (S. 221), so kann er gar nicht ahnen, wie viel Wahrheit sein Scherz enthält, wie gebrechlich die psychische Disposition seiner Geliebten ist. Genauso ahnungslos – und zugleich die künftige Entwicklung antizipierend – zeigt sich der junge Intellektuelle, wenn er in einer weiteren literarischen Anspielung, diesmal auf den berühmten »Chandos-Brief« Hofmannsthals, hinzufügt: »[...] lassen Sie nur die abstrakten Worte in ihrem Mund zerfallen wie modrige Pilze« (S. 221). Für Helene, gleichermaßen wie für den fiktiven englischen Dichter, wird die Sprache bald nichts Verbindendes, nichts Zusammenhängendes mehr bieten; doch im Gegensatz zu ihm und seinem Autor (»Selbst Hofmannsthal hat sich von seiner Langeweile erholt«, sagt Carl ergänzend), wird die

¹⁰ Vgl. dazu auch bei Georgi: *Julia Franck* (zit. Anm. 1).

Protagonistin des Romans mit ihrer Sprachkrise nicht zurande kommen und den einzigen Ausweg im Schweigen finden können.

In einem dichten Netz von vorausweisenden Motiven und Bezügen, das zwar über dem ganzen Roman ausgelegt ist, sich aber besonders intensiv in den literarischen Gesprächen zwischen den beiden Liebenden bemerkbar macht, spielen die Hinweise auf das nahende Unglück Helenes eine besonders große Rolle. Schon der erste literarische Text, über den sie mit Carl spricht – es handelt sich um das bekannte Gedicht *Weltende* von Else Lasker-Schüler aus dem Jahre 1903 –, kommt die pessimistische Weltsicht Helenes klar zum Vorschein. Während ihr Geliebter das Gedicht unter optimistischem Vorzeichen liest, ist dessen Botschaft für Helene eindeutig von Pessimismus erfüllt. Ihr Vertrauen auf positive Entwicklungen in der Zukunft, das sich bei ihr in der Beziehung mit Carl aufzubauen beginnt, löst sich nach dem tragischen Tode des Geliebten spurlos auf:

Das Leben erschien Helene als sinnloses Weiterleben, ein unabsichtliches Überleben, ein Überleben von Carl. [...] Was zählte, war, den Mechanismus des Lebens nicht zu unterbrechen, das hieß, das Nötigste schlafen, das Nötigste essen, und Helene war erleichtert, dass ihr die Anstellung im Krankenhaus jeden Tag in überschaubare und regelmäßige Einheiten einteilte [...]. Sie lebte vor sich hin, von einem Dienstplan zum nächsten. (S. 304 f.)

Helenes Versinken in Depression, ihre Fügung ins 'Schicksal', ihr mechanisches Weiterleben, nicht zuletzt auch die sprachliche Form, mit der die Autorin den Wendepunkt im Leben der Protagonistin schildert, weisen auf weitere Übereinstimmungen mit dem Werk Georg Büchners hin. Auch Lenz, der mit dem Aufenthalt beim Priester Oberlin die Hoffnung auf eine Besserung seiner angeschlagenen Gesundheit verknüpfte, befindet sich am Ende des Novellen-Fragments im Stadium des vollkommenen Ich-Verlustes: Er erfüllt zwar die Pflichten, die an ihn herangetragen werden, aber ohne Bewusstsein für das Eigene: »Er tat alles, wie es die anderen taten; es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen, sein Dasein war ihm eine notwendige Last. – So lebte er hin...«¹¹

Wie Büchners Lenz mit den übermächtigen Autoritäten ringt und letztlich an ihnen zerbricht, wie er an der Amoralität des Schicksals leidet, wie er vom Gefühl der Sinnlosigkeit und Gleichgültigkeit erfasst und von der Unvermeidbarkeit des Scheiterns überzeugt ist, so werden auch Francks Gestalten mit ähnlichen Herausforderungen konfrontiert. Und obwohl die Werke von Büchner und Franck auf unterschiedlichen poetologischen Prämissen fußen, kann aufgrund der offensichtlichen Nähe ihrer geschichtsphilosophischen Ansichten ein Vergleich durchaus sinnvoll erscheinen,

¹¹ Georg Büchner: *Werke und Briefe*. München u. Wien 1980, S. 89.

nicht zuletzt auch deswegen, weil die Autorin bei ihren Anspielungen auf Büchners *Lenz* gerade diesen Aspekt herausstreicht. Der Umstand nämlich, dass Francks Figuren als passive Spielbälle ihrer Umwelt auftreten, dass sie jeglichen Widerstand als aussichtslos betrachten und sich dem 'Schicksal' fügen, lässt an Büchners Vorstellung vom »Fatalismus der Geschichte« denken. Diese Formulierung, die bekanntlich aus einem Brief des Dichters stammt,¹² verweist auf seine Überzeugung von der Determiniertheit des Menschen durch die Verhältnisse, in die er geboren wurde und die ihn zu einer hilflosen Marionette machen.

Falsch wäre es jedoch, die Vorstellung von Schicksal, die den Werken der beiden Autoren zugrunde liegt, mit analogen Erscheinungen in der älteren Literatur gleichzusetzen – mit der Vorstellung vom Schicksal als einer übermenschlichen, unentrinnbaren Macht in der antiken Tragödie oder aber als einem zunächst unbegriffenen, retrospektiv aber durch einen 'Fluch' begründeten schicksalhaften Geschehen im Schicksalsdrama des 19. Jahrhunderts. Im Gegensatz zu den älteren Vorstellungen vom Schicksal, die in der Regel mit teleologisch inspirierten Erklärungen verbunden sind, verzichtet Büchner – und darin nimmt er das Geschichtsverständnis der Moderne in vielerlei Hinsicht vorweg – auf jegliche Sinnstiftungen. Die Geschichte ist somit kein lineares Kontinuum, das Sinn und Endziel hat; sie wird vielmehr, bei Büchner nicht anders als bei Franck, von der Erfahrung der Kontingenz, als eine Art 'Zirkelbewegung' begriffen; ein Geschichtsverständnis, dem man nur mittels wechselseitiger Spiegelung von Gegenwart und Vergangenheit gerecht werden kann, wobei menschliche Verhaltensweisen über historische Epochen hinweg relativ stabil bleiben und daher die Vorstellung von der Eigendynamik des geschichtlichen Prozesses suggerieren können.

3.

Wie auch immer sich Büchners geschichtsphilosophische Konzeption eines zyklischen, kritisch aufgefassten Laufs der Historie mit jener Francks im Allgemeinen deckt, so treten im konkreten Zugang zu geschichtlichen Stoffen und Motiven beträchtliche Unterschiede ans Licht. Während nämlich in *Dantons Tod* hervorragende Persönlichkeiten der politischen Geschichte auf der Bühne erscheinen, agieren in der *Mittagsfrau* anonyme, kleine Menschen; eine Tatsache, die selbstverständlich wichtige Konsequenzen auch für Francks Geschichtsbild hat: Große, geschichtsbewegende Ereignisse in Politik, Wirtschaft oder Kultur kommen in ihrem Roman nur

¹² Ebenda, S. 256.

als Hintergrundgeschehen vor; im Vordergrund steht hingegen die Frage, wie Menschen im Alltag leben, wie sie ihr Leben gestalten, wie sie auf die Herausforderungen der Lebenswelt reagieren.

Die Autorin, wie sie auch selbst in einem englischsprachigen Interview betont hat, sucht »to understand how history becomes history. And how the history of a society can be mirrored in a very private, personal history. In an individual life.« Für diesen Zugang zum historischen Material, den sie als »a very good way of understanding the past« betrachtet,¹³ ließ sie sich von der sogenannten Mikrogeschichte des italienischen Historikers Carlo Ginzburg inspirieren. Diese Richtung in der Geschichtsforschung der letzten Jahrzehnte sucht ihre Erkenntnis durch detaillierte Analysen von relativ kleinen, überschaubaren Forschungseinheiten zu erreichen, wobei nicht so sehr die Betrachtung des historischen Details als solchen, sondern reichhaltigere und besser begründete Aussagen über Geschichte in größeren Zusammenhängen angestrebt werden.¹⁴ Dieser Forschungsansatz fokussiert sich auf marginalisierte, benachteiligte oder ausgebeutete Menschen und soziale Gruppen, welche sich an der Peripherie der politischen und sozialen Macht befinden und in der Regel von der sogenannten Makrogeschichte vernachlässigt werden.¹⁵

Eine vergleichbare Darstellungsstrategie – selbstverständlich auf die literarische Vergegenwärtigung von Lebensgeschichten 'kleiner Menschen' angewandt – verfolgt auch Julia Franck in der *Mittagsfrau*. Sie präsentiert die Geschichte, so wie sie 'von unten' gestaltet wird, so wie sie zu Hause gemacht wird – in der Alltagsarbeit des Überlebens von Kriegen und wirtschaftlichen Krisen, in der Sorge um die Daheimgebliebenen, insbesondere um Kinder oder Kranke, in den Bemühungen der Helden um einen Bildungsweg oder um eine stabile erotische Beziehung. Dass in einer solchen Geschichtsinszenierung Frauengestalten wie Helene in den Vordergrund gerückt werden, lässt sich leicht nachvollziehen: Obwohl Helene – wie gesagt – eindeutig als ein Spielball ihrer Umwelt erscheint,

¹³ Stacey Knecht: *Interview with Julia Franck*. »The Ledge. An Independent Platform for World Literature«. <http://www.the-ledge.com/conversation.php?ID=28&lan=uk> (Zugriff: 16. 5. 2012).

¹⁴ Näher dazu vgl.: Sigurður Gylfi Magnússon: *Social History – Cultural History – Alltagsgeschichte – Microhistory: In-Between Methodologies and Conceptual Frameworks*. »Journal of Microhistory« 2006. <http://www.microhistory.org/pivot/entry.php?id=20> (Zugriff: 16. 5. 2012).

¹⁵ Die alltagsgeschichtliche Darstellungsperspektive 'von unten' weist auch interessante Parallelen zu dem Konzept der 'dichten Beschreibung' (*thick description*) auf (vgl. Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt/M. 1987). Geertz' Konzept – vom Autor bekanntlich für die Vermittlung seiner ethnographischen Untersuchungen gebraucht – fand Anwendung auch in anderen human- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen, insbesondere dort, wo man von großen makrohistorischen Prozessen Abstand nahm und sich mehr Erkenntnisse auf dem Gebiet der Alltagsgeschichte versprach.

obwohl sie sich nach bitteren persönlichen Enttäuschungen im Schweigen verschließt, obwohl ihre Lebensgeschichte vor allem desillusionierende Einsichten bietet, wird Helene gleichermaßen auch als eine starke und vitale Frau dargestellt – in jungen Jahren unterstützt sie ihre Familie, im Berlin der 1920er Jahre verkörpert sie eine neue, moderne Weiblichkeit, als Krankenschwester arbeitet sie pflichtbewusst im Frieden und im Krieg, auch als Mutter bewährt sie sich in schwierigen Zeiten.

In diesem verwirrenden Spannungsfeld zwischen zielstrebigem Handeln und Schicksalsfügung wird auch die Lebensgeschichte Helenes – genauso wie die Lebensgeschichten vieler Mütter, Töchter und Schwestern in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – bedeutsam: die vorzeitige Konfrontation mit der Entbehrung und der Verantwortung für die Familie, der tragische Verlust des geliebten Mannes, die verzweifelte Sorge um das Kind während des Krieges, die Vergewaltigung durch russische Soldaten, ein Weiterleben in emotionaler Starre und verzweifelter Einsamkeit.

4.

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass die Mikrogeschichte – von deren Methode sich auch Julia Franck in ihren historischen Erzählwerken anregen ließ – keine Alternative zur Makrogeschichte darstellt, sondern immer wieder auf allgemeinere Forschungsfragen bzw. auf größere historische Zusammenhänge Bezug nimmt. So werden auch die Lebensgeschichten von Protagonisten der *Mittagsfrau* vor dem Hintergrund der neueren deutschen Geschichte aufgerollt, wobei nicht nur traumatische Ereignisse wie große politische, ökonomische und soziale Krisen, verheerende Kriegskonflikte und der Holocaust berücksichtigt werden, sondern eine wichtige Rolle auch der historischen Progression, den Modernisierungsprozessen in Gesellschaft, Wirtschaft und Kultur zugewiesen wird. Den historischen Tatsachen, die dem Leser über gezielt eingestreute Daten in Erinnerung gerufen werden, folgt auch die Handlung des Romans, die sich – sieht man von vielen zeitlichen Ausparungen ab – im Grunde mit dem historisch-authentischen Verlauf der Geschichte deckt. Hinzuzufügen wäre allerdings, dass über historische Ereignisse in der Regel auf eine indirekte Weise referiert wird, wobei individuelle Geschichten nie von historischen überschattet werden. Bei einem solchen Verfahren werden Jahre und Ereignisse selten genannt, so dass man die Handlungszeit nur aufgrund impliziter Zeitsignale, etwa durch Andeutungen bestimmter historischer Ereignisse erfassen kann. Die Historie und die Fiktion überlagern sich schon am Anfang des Romans, in den ersten Sätzen des Prologs, wo dem Leser das schreckenerregende Bild einer zerstörten Ostseestadt am Ende des Zweiten Weltkriegs aus der Sicht des achtjährigen Peter geboten wird:

Auf dem Fensterbrett stand eine Möwe, sie schrie, es klang, als habe sie die Ostsee im Hals, hoch, die Schaumkronen ihrer Wellen, spitz, die Farbe des Himmels, ihr Ruf verhallte über dem Königsplatz, still war es da, wo jetzt das Theater in Trümmern lag. Peter blinzelte, er hoffte, die Möwe werde allein vom Flattern seiner Augenlider aufgescheucht und flöge davon. Seit der Krieg zu Ende war, genoss Peter die Stille am Morgen. (S. 9)

Ein Kind sieht hier eine Welt, die aus den Fugen geraten ist, einen Ort des Horrors, zugleich aber auch einen Ort, an dem sich vage Aussichten auf einen Neubeginn erkennen lassen. Der Zweite Weltkrieg ist zu Ende, der Frieden ist eingekehrt, nach jahrelangen Bombardements, nach dem Kriegslärm herrscht endlich Stille; und immerhin lässt sich aus den Bildern des Animalischen und Elementaren, aus den schrillen Rufen der Möwe und dem Schäumen des Meeres, eine Gefährdung für den kleinen Peter ablesen, eine Gefährdung, der er sich – wie es scheint – mit dem Flattern seiner Augenlider vergeblich zu widersetzen sucht. Dieser Romananfang ist nicht nur von einer besonderen atmosphärischen Dichte, von großer sprachlicher Präzision und von vielfältigen metaphorischen Bedeutungsüberlagerungen gekennzeichnet, er bietet dem Leser – zwar immer im Einklang mit der kindlichen Perspektive der Reflektorfigur, aber trotzdem eindeutig bestimmbar – auch die wesentlichen zeitlichen und örtlichen Koordinaten, vor denen die Geschichte dieses ungewöhnlichen Jungen – und seiner genauso ungewöhnlichen Mutter – inszeniert wird: Die Handlung spielt, wie sich bald erweist, im Sommer nach Kriegsende in Stettin; bereits einige Monate davor wurde die Stadt von der Roten Armee besetzt, deutsche Einwohner bereiten sich auf die Flucht vor.

Schon die ersten Passagen des Prologs lassen also einen gewichtigen zeitlich-räumlichen Rahmen, einen Bachtin'schen Chronotopos entstehen, in dem räumliche und zeitliche Merkmale offensichtlich zu einem bedeutsamen Ganzen verschmelzen. Bei der narrativen Modellierung von Orten werden nämlich Räume in der Regel auch zeitlich bestimmt; gerade dadurch, wie der russische Literaturwissenschaftler herausstreicht, gewinnt der Raum eine hohe Intensität und wird zugleich in die Bewegung der Zeit und der Geschichte hineingezogen: »Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.«¹⁶

Wie sich die 'unerhörte' Geschichte von der Aussetzung des Kindes im symbolisch modellierten Zeit-Raum einer zerstörten Stadt und eines mit Flüchtlingen überfüllten Provinzbahnhofs im Prolog abspielt, so begegnet man einer ähnlich gestalteten Verknüpfung des Zeitlichen und Räumli-

¹⁶ Michail Bachtin: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Übers. v. Michael Dewey. Frankfurt/M. 1989, S. 7.

chen im Epilog. Aber auch dort, vor der Kulisse eines Bauernhofs in der DDR der fünfziger Jahre, die die ostdeutsche soziale und politische Misere überzeugend zum Vorschein bringt, können prekäre familiäre Verhältnisse, deren Entstehung und Verlauf im Prolog und in der Binnengeschichte zu beobachten war, keine Lösung finden: Die Ankunft seiner Mutter beobachtet der verlassene Sohn aus einem Versteck, doch eine Begegnung mit ihr ist für ihn völlig ausgeschlossen.

Einer ähnlich komplex modellierten Verschränkung der Fiktion und der Historie begegnet man auch in der Binnenhandlung der *Mittagsfrau*: jeder der drei historischen Stationen, in denen sich die Lebensgeschichte Helenes abspielt, wird auch – wie erwähnt – ein symbolischer Ort zugeordnet. Mit Bautzen, der Heimatstadt der Protagonistin, wird ein typisches Provinznest des Wilhelminischen Zeitalters mit seinen vordergründig liberalen, im Grunde aber assimilationsfeindlichen, antisemitischen Bürgern inszeniert, ein Ort, an dem Andersartige eher ignoriert als toleriert werden; Berlin wiederum wird eindeutig als eine kosmopolitische Bühne vorgeführt, auf der sich das Leben in all seinen Schattierungen und Widersprüchen präsentiert – vom verschwenderischen Luxus bis zur wirtschaftlichen Misere, von den gemäßigten bis zu den radikalen politischen Richtungen, von den höchsten künstlerischen und intellektuellen Leistungen bis zur populären Kultur; und schließlich Stettin, das vor allem als ein Ort des Schreckens fungiert; ein Ort, an dem der Aufstieg des NS-Staates und daraufhin auch dessen Verfall mit den tragischen Folgen der Judenvernichtung, der Kriegszerstörung und der Vertreibung der Deutschen veranschaulicht wird.

Aus der logischen Anordnung dieser realen und symbolischen Orte ergibt sich in der *Mittagsfrau* ein ganz spezifischer Chronotopos, eine Bewegung in Raum und Zeit, die den Lebensstationen der Protagonistin Helene von der Peripherie zum Zentrum und wieder an die Peripherie zurück folgt: vom sächsischen Bautzen in der Endphase der Kaiserzeit über das metropolitanische Berlin der 'Goldenen Zwanziger' bis zum pommerschen Stettin in der Zeit des Dritten Reiches. Es ist zugleich eine Zeit-Raum-Verschränkung, vor deren Hintergrund auch die Lebensgeschichte Helenes in einen größeren Bedeutungszusammenhang gestellt wird und dadurch an Relevanz gewinnt.

Wenn aber von der Vergegenwärtigung der drei Stationen dieses eigenümlichen Chronotopos die Rede ist, so lassen sich – neben der Lebensgeschichte der Protagonistin, die sich über die ganze erzählte Zeit von mehr als vier Jahrzehnten erstreckt – auch Geschichten einiger weiterer Figuren des Romans festhalten, die man als repräsentativ für jeweils eine der drei dargestellten Epochen betrachten kann. Darauf verweist auch Valerie Heffernan in ihrem Aufsatz über Francks Roman (»[...] the description of certain characters serves as an indicator for the reader of particular social groups and political trends that would have been prominent in Germany

of this era«)¹⁷ und sieht mit Recht in Helenes Vater die Verkörperung der Wilhelminischen Ära, in Tante Fanny der Weimarer Republik, in Helenes Ehemann der NS-Zeit. Hinzuzufügen wäre allerdings, dass diese Gestalten nicht nur Teil einer vordergründigen Darstellung aktueller politischer Tendenzen oder charakteristischer gesellschaftlicher Milieus sind, sondern darüber hinaus – als komplexe, zutiefst widersprüchliche Charaktere – auch die Aporien der jeweiligen historischen Epoche und damit auch der deutschen Geschichte insgesamt anschaulich machen.

So kann Helenes Vater Ernst Ludwig Würsich, der im Herbst 1914 seine Husarenuniform anzieht und mit seinen Kameraden dem Rufe des Kaisers folgen will, im Roman durchaus als »a textual marker for German imperialism and the outbreak of the First World War«¹⁸ angesehen werden. Der Hinweis auf die vaterländische Gesinnung bei den zeitgenössischen Deutschen kommt jedoch bei Würsich, anders als bei der Mehrzahl seiner Zeitgenossen, in keiner militaristischen Pose zum Vorschein. Im Gegenteil: Seine Frau lässt ihn nicht in den Krieg ziehen, so dass er erst mit mehrwöchiger Verspätung in der Kaserne erscheint und zur Strafe vom Reserveoffizier zum gewöhnlichen Soldaten degradiert wird. Hinzu kommt, dass Würsich an der Front – noch bevor er einen Schuss feuern kann – durch Zufall von einem Kameraden schwer verwundet wird, daraufhin den ganzen Krieg im Lazarett verbringt und nach der Heimkehr unter größten Qualen stirbt.

Der Tod des Familienvaters trifft mit dem Zerfall des alten Kaiserreichs, zugleich aber auch mit der immer schlechteren finanziellen Lage der Familie zusammen. Als Besitzer einer Druckerei, die in der Vorkriegszeit neben üblichen Druckerzeugnissen auch philosophische und literarische Bücher verlegte, genießt Ernst Ludwig Würsich ein hohes Ansehen in Bautzen. Auf der anderen Seite kann man nicht übersehen, wie substanzlos sich die Liberalität der Stadthonoratioren ausnimmt, wie zwiespältig sich die lokale Elite Würsich gegenüber verhält, dem sie als einem der führenden Stadtintellektuellen schmeichelt und ihn gleichzeitig durch die gesellschaftliche Ausschließung seiner jüdischen Frau erniedrigt. In vielerlei Hinsicht klingt daher das Bautzen-Kapitel, wie Klaus Zeyringer in seiner Zeitungskritik der *Mittagsfrau* treffend bemerkt, »wie eine aktuelle Form der Gesellschaftserzählungen von Heinrich Mann«:¹⁹ Unschwer lässt sich nämlich nachvollziehen, dass die soziale Umwelt, die sich im Hintergrund der schwierigen Familiengeschichte abzeichnet, von Vetternwirtschaft

¹⁷ Valerie Heffernan: *Julia Franck, Die Mittagsfrau: Historia Matria and Matrilineal Narrative*. In: Lyn Marven u. Stuart Taberner (Hgg.): *Emerging German-Language Novelists of the Twenty-First Century*. Rochester/NY 2011, S. 148–161, hier 151.

¹⁸ Ebenda.

¹⁹ Klaus Zeyringer: *Andauernde Fluchtbewegung*. »Der Standard«, 22.–23. 9. 2007.

und Schmarotzertum, von Antisemitismus und Autoritätsgläubigkeit, von Nationalismus und Demagogie geprägt ist; einem Zusammenspiel, das zweifellos auch auf die fatalen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen der darauf folgenden Jahre vorausweist.

Ähnlich ambivalent erscheint im Roman auch die Zeit der Weimarer Republik, verkörpert in der Gestalt Fanny Steinitz', der jüdischen Tante Helenes und Marthas: In der großbürgerlichen Wohnung ihrer Berliner Verwandten finden die beiden Schwestern nicht nur ein neues Heim, sondern erhalten zugleich die Gelegenheit, die mondäne und intellektuelle Welt der Metropole kennen zu lernen. Im Umkreis der vermögenden Tante geht man mit dem Geld verschwenderisch um, man ergibt sich unbekümmert dem Drogenrausch, auch die Sexualität wird ungezwungen praktiziert; ein Umstand, der das Berlin-Kapitel vordergründig als eine Reihe klischeehaft entworfenen Szenen aus der *Dolce Vita* der zwanziger Jahre erscheinen lässt. Beim näheren Hinsehen wird aber deutlich, dass es Franck bei der Darstellung der Weimarer Republik keineswegs um eine *Chronique scandaleuse* oder um die Wiederholung des 'Angelesenen' über diese Zeit geht, wie in mehreren Zeitungsrezensionen behauptet wurde.²⁰ Im Gegenteil, die Epoche wird im Roman als ein komplexes Spannungsfeld vergegenwärtigt, in dem sowohl die wirtschaftliche Instabilität – z. B. wenn plötzlich, offensichtlich wegen Geldmangel, teure Wertgegenstände aus Fannys Wohnung verkauft werden – als auch die ständige politische Krise – etwa durch Hinweise auf den Aufstieg radikaler antidemokratischer Parteien – sichtbar werden. Als relevant für den inszenierten historischen Hintergrund erweist sich der Fall der Tante Fanny auch in einem anderen Sinne: Obwohl die Reflektorfigur Helene die Tante im Stettin-Kapitel aus dem Gesichtskreis verliert, erfährt sie doch, dass auch Fanny dem Schicksal von Millionen Juden im Dritten Reich nicht entgangen ist – ihr Eigentum wurde von den Nazis 'arisiert', und sie selbst fiel dem Holocaust zum Opfer.

Im Bekanntenkreis der Tante Fanny lernt Helene auch den Philosophiestudenten Carl kennen, der im Roman die intellektuelle Seite des Judentums in der Weimarer Republik repräsentiert: Er ist nicht nur der erste, mit dem Helene tiefer gehende Gespräche über Literatur führen kann, er eröffnet ihr auch den Einblick in die wichtigen zeitgenössischen philosophischen Debatten, wie etwa jene zwischen Heidegger und Cassirer, oder führt sie zu hervorragenden Kulturveranstaltungen der Zeit, zum Beispiel in die Uraufführung von Brechts *Dreigroschenoper*. Obwohl dem großbürgerlichen Sohn offenbar eine universitäre Karriere bevorsteht, obwohl er in Gesprächen mit Helene häufig eine optimistische Position einnimmt,

²⁰ Vgl. Christoph Schröder: *Das abgestorbene Innenleben*. »Frankfurter Rundschau«, 18. 9. 2007; Katharina Döbler: *Peterchens Mutter*. »Die Zeit«, 6. 9. 2007.

kann man auch vielen Aussagen Carls begegnen, die auf den Tod und das Sterben hinweisen; ein Umstand, der – und das bezieht sich in vielerlei Hinsicht auch auf das Umfeld der Tante Fanny – die Epoche der Weimarer Republik im Zeichen eines Totentanzes erscheinen lässt.

Während sich die Figuren, die im Roman das zu Ende gehende Kaiserreich und die kurzlebige Republik repräsentieren, als gebrechlich, dekadent, todgeweiht erweisen, genauso wie die von ihnen 'verkörperten' Epochen, strotzt Helenes Ehemann Wilhelm Sehmisch vor Vitalität und Robustheit. Nicht nur in seiner äußeren Erscheinung, die den gängigen Vorstellungen von einem echten germanischen Arier – kräftige Statur, blaue Augen, blonde Haare – entspricht, zeigt er sich als ein typischer Repräsentant des Hitler-Deutschland; dazu zählen auch die weniger schmeichelhaften Seiten von Wilhelms Charakter, die nach dessen Annäherung an die Nazis allmählich sichtbar werden: seine unsensible und egozentrische Natur, seine Brutalität und Grobschlächtigkeit, seine ideologische Blindheit und Ausrichtung auf eigene Interessen. Als Tiefbauingenieur stellt sich Wilhelm dem Nazi-Regime gleich nach der Machtergreifung zur Verfügung und nimmt aktiv an der Realisierung mehrerer wichtiger Infrastrukturprojekte teil. So kommt er auch nach Stettin, wo er leitende Positionen beim Bau der Reichsautobahn von Berlin zur Ostseeküste sowie – im nahegelegenen Pölitz – bei der Errichtung einer großen chemischen Anlage und einer zugehörigen Siedlung für – wie sich zeigen wird – Zwangsarbeiter bzw. KZ-Häftlinge bekleidet.

Wilhelms Vorliebe für Blondinen, die offenbar nicht von seiner Fixierung auf die Rassenfrage zu trennen ist, zieht ihn auch zu der blondhaarigen Helene hin; auch die Tatsache, dass sie über keine 'gesunde Herkunft' verfügt, lässt ihn in seinem Vorsatz, sie für sich zu gewinnen, nicht schwanken. Der Halbjüdin Helene, die nach der Verabschiedung der Nürnberger Rassengesetze 1935 ihre Anstellung als Krankenschwester in Berlin verliert, sichert er eine gefälschte Identität – und macht sich selbst dadurch strafbar. Doch seine Tat wird keineswegs aus humanen Gründen vollzogen. Als Wilhelm nämlich nach der Eheschließung mit Helene/Alice erkennt, dass er keine Jungfrau geheiratet hat, fühlt er sich betrogen und macht ihre Beziehung zur Hölle: Von Anfang an ist die Ehe von Missverstehen, Freudlosigkeit und Unterdrückung der Frau bestimmt, von Anfang an befinden sich die beiden Ehepartner in einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis, in einer Konstellation, in der Helene naturgemäß viel gefährdeter ist. Auch die Geburt des Sohnes ändert daran nichts; im Gegenteil: Wilhelm, der selbst offensichtlich außereheliche Beziehungen unterhält, beschuldigt Helene sogar, das Kind hätte ihr auch ein anderer Mann zeugen können. Als er schließlich mit neuen Bauprojekten weit von Stettin beauftragt wird, nutzt er die Gelegenheit, um die Familie endgültig zu verlassen. Während sich Helene und Peter, jeder für sich, nach dem Krieg in die engen Verhält-

nisse der DDR hineinfinden müssen, gelingt es dem draufgängerischen Ingenieur – wie man im Epilog aus der Sicht seines Sohnes erfährt –, im Westen des geteilten Deutschland eine erfolgreiche Existenz aufzubauen.

Sowohl an der Lebensgeschichte der Protagonistin Helene als auch an den Geschichten der Figuren, die die Autorin zu Repräsentanten der drei dargestellten Epochen macht, wird sichtbar, wie überzeugend Historie und Fiktion in der *Mittagsfrau* vermischt werden. Im ästhetischen Instrumentarium, zu dem Franck bei der Inszenierung der Geschichte greift, fallen – neben der multiperspektivischen Narration mit unzuverlässigen, traumatisierten Erzählerfiguren – insbesondere einprägsame, nicht selten auch drastische Bilder auf. Eine solche Szene, in der sich die Erzählung von einer emotional versteinerten Frau mit der realen Historie des Holocaust verschränkt, andererseits aber auch drastisch-rätselhafte Bilder zur Darstellung der traumatischen Geschichte eingesetzt werden, findet gegen Ende des Stettin-Kapitels statt: Auf Pilzsuche gerät Helene mit ihrem Sohn tief in den Wald – die Mutter hastet, Peter hat Mühe, ihr zu folgen.

Voran, ein Bein und zwei und drei, Helene ertappte sich dabei, wie sie ihre Schritte zählte, sie wollte entkommen, wegkommen, nur weg. Peter klammerte sich an sie, griff nach ihrem Mantel, sie schüttelte ihren Arm, sie schüttelte heftig, bis er loslassen musste. Sie ging voran, er hinterher. Sie lief schneller als er. (S. 408)

In dieser Szene wird nicht nur, wie es auf den ersten Blick aussehen könnte, der Kampf des anhänglichen Kindes um die Liebe seiner spröden Mutter thematisiert – ein wichtiger Aspekt der Handlung, in dem auch Helenes Entscheidung, nach Kriegsende ihren Sohn zu verlassen, vorweggenommen wird. Noch viel mehr hängt Helenes Hetze jedoch mit einem schreckenerregenden Ereignis zusammen, dessen unfreiwillige Zeugen Mutter und Sohn kurze Zeit davor wurden: Aus einem auf der Strecke haltenden Zug mit Viehwaggons, der ihnen durch starken Gestank auffiel, ist offensichtlich – wie Helene plötzlich klar wird – ein KZ-Häftling entkommen: »Womöglich war es einer der Transporte, die nach Pölitz gingen, dort für Nachschub sorgen sollten. Seit Kriegsbeginn konnte nicht genügend Treibstoff hergestellt werden, nicht genügend Arbeiter verpflichtet, Gefangene geknechtet, hingekarrt werden.« (S. 406) Im Wald, unweit der Fabrik und des Lagers, die unter Wilhelms Leitung nur wenige Jahre davor gebaut wurden, begegnen Helene und Peter dem nationalsozialistischen Terror: bellende Hunde, schreiende Wächter, Trillerpfeifen, hinter einer Baumwurzel ein kauender Mann mit – wie Helene entsetzt erkennt – »ängstliche[n] Augen, schwarze[n] Augen«, die sie an die Augen ihrer älteren Schwester erinnern:

Es waren Marthas Augen, die Helene jetzt sah. Marthas ängstliche Augen. Helene sah Martha in dem Viehwaggon, sie sah, wie Marthas nackte Füße auf den Exkrementen ausrutschten, wie sie Halt suchte, das Stöhnen der Gepferchten, das Ächzen des Menschen, sein Eichenlaub und das Niesen. Ein Schuss fiel. (S. 407)

Die Grauen der Deportationen und die Gewaltherrschaft der Nazis, die im Roman bis dahin – obwohl klar spürbar – im Schatten der Leidensgeschichte Helenes bleiben, treten in dieser erschütternden Szene mit aller Deutlichkeit ans Licht. In den Augen des Flüchtlings, der kurz darauf von seinen Verfolgern offenbar erschossen wird, begegnet Helene dem Schicksal der Juden im Dritten Reich, dem sie selbst – wie aus dem Prolog hervorgeht – entgangen ist. Die persönlichen traumatischen Erfahrungen der Protagonistin, die sich selbst ständig auf der Flucht befindet, verschmelzen hier mit dem Unvorstellbaren der Judenvernichtung im Dritten Reich. Gerade in solchen Szenen erhält Francks spezifische Bildlichkeit eine besondere Relevanz: Zu einem Augenblick verdichtet, in einem präzisen, sprachlich intensiven Bild zusammengefasst, wird auch Helenes kleine Geschichte, ihr privates Trauma immer mehr zum Tor für den Eintritt in ein allgemeineres, größeres und traumatisches Geschehen.

In Francks Roman steht somit sowohl die Darstellung überindividueller Erfahrungen einer als traumatisch angesehenen Vergangenheit als auch die Last eines (nicht nur) individuellen Traumas im Mittelpunkt. Die Protagonisten der *Mittagsfrau* sind – wie in diesem Aufsatz zu zeigen versucht wurde – verstörte, aus prekären familiären Verhältnissen stammende Menschen, die nach keinen politisch-ideologischen Überzeugungen handeln und trotzdem in die Zwickmühle der Politik und Ideologie geraten. In einer solchen Geschichtsinszenierung, die keine Sinnstiftungen verspricht und trotzdem den Leser zu eigenen kritischen Überlegungen und Kontextualisierungen zu bewegen sucht, wird auch die Lebensgeschichte Helenes bedeutsam; eine Lebensgeschichte, die das Schicksal vieler Frauen in den turbulenten Zeiten der neueren deutschen (und europäischen) Geschichte widerspiegelt und im gleichen Maße als repräsentativ für den Lauf der Historie erscheint.