

Unheimliche Autorschaft Zu Ruth Klügers „Mit einem Jahrzeitlicht für den Vater“ von Hans Höller (Salzburg)

Dass „die besten Werke [...] in Wahrheit von ihrer Geburt“ „erzählen“

Einen – nicht sehr gut übersetzten – Satz von Boris Pasternak habe ich, seit ich ihn vor dreißig Jahren las, nicht mehr vergessen: Dass das „Klarste, im Gedächtnis Haftendste und Wichtigste in der Kunst [...] ihre Entstehung“ ist, und dass „die besten Werke der Welt, die vom Verschiedensten künden“, „in Wahrheit von ihrer Geburt“ „erzählen“.¹ Ich hatte damals, als ich über das Werk von Ingeborg Bachmann zu arbeiten begann, den Satz neben ihre Interview-Sätze zur Entstehung von *Malina* gestellt: „Für mich ist das eine der ältesten, wenn auch fast verschütteten Erinnerungen: daß ich immer gewußt habe, ich muß dieses Buch schreiben – schon sehr früh, noch während ich Gedichte geschrieben habe. Daß ich immerzu nach dieser Hauptperson gesucht habe. Daß ich wußte: sie wird männlich sein. Daß ich nur von einer männlichen Position aus erzählen kann. Aber ich habe mich oft gefragt: warum eigentlich? Ich habe es nicht verstanden, auch in den Erzählungen nicht“.²

In Bachmanns Nicht-verstehen-Können der eigenen Autorschaft, im Zurückdenken zu einem „ältesten“, „verschütteten“ Wissen, das sich schon beim Gedichte-Schreiben nicht abweisen ließ, in der Dominanz der „männlichen Position“, die ihr im Schreiben bewusst wird, stecken nicht nur individuelle schreibbiographische Probleme. In diesen sie verstörenden Fragen geht es letztlich um die Dramatik der Geschichte des Ich, genauer, um das Ich „in der Geschichte“ und um die „Geschichte im Ich“, so Bachmanns einprägsame Kürzeln in ihrer dritten Frankfurter Poetik-Vorlesung: *Das schreibende Ich*.³

Diese Ich-Geschichte wird nicht nur von den Dichterinnen verhandelt, sie spielt sich, mehr oder weniger dramatisch, im Leben jedes einzelnen ab, wird in Therapien bearbeitet oder in den Gespensterbeschwörungen der Familienaufstellungen verhandelt und sie tritt uns in den Träumen gegenüber, wenn wir im Schlaf alle zu Autoren oder Autorinnen werden und die Portalfiguren unserer Autorschaft, die Väter und die Mütter, in unseren Traumgebilden am Werk sehen. Aber am „Klarsten“ begegnen wir dieser nicht geheuren Geschichte von der komplizierten „Geburt“ unserer Herrschaft in den Werken der Literatur. Und von dort, vor allem aus der Tragödie des Ödipus, hat auch Sigmund Freud, der Wiener Experte der Rede über die unheimliche Autorschaft, seine Ich-Analyse als Kulturanalyse gewonnen.

Totenköpfe und Gespenster

In Bachmanns *Malina* schaut ein schreckliches Vaterbild in das Schreiben der Tochter herein, und die Geschichte der eigenen Autorschaft erscheint in eine Verbrechens- und

Kriminalgeschichte verflochten. In dem frühen Gedicht – es trägt den Titel *Ängste*, im Jahr 1945, nach dem Krieg geschrieben – ist die Literatur der „dunkle Schatten“, dem das Ich „seit Anfang“ folgt. Der Weg zur eigenen Autorschaft, den das Gedicht „erzählt“, ist eine gespenstische Reise, die in einen eisigen Winterwald führt. Dort wird angehalten: „Blaue Gespenster springen in den Raum“, sie erweisen sich als die Vorgänger in der Literatur, die „Abgeschiedenen“, die „herrenleich“ nicht mehr und nicht weniger von dem weiblich gedachten Ich verlangen, als das Leben.⁴

In einem anderen Gedicht über den Geisterwald der eigenen Autorschaft, es stammt von Thomas Bernhard und heißt ironischerweise *In silva salus*, liegt das (Un)Heil der eigenen Herkunft im Wald. In dieser anderen Geschichte der Vatersuche nach 1945 bestimmt eine karnevalistische Schauerdramatik vom ersten Vers an das Gedicht, das außerdem ein Hamlet-Motto trägt. Der bestimmende Refrain heißt: „Nach meinem Vater frag ich / den Totenschädel im Wald ... / Vater ...“. Unter den vielen Stimmen, die im Wald sind, kann das Dichter-Ich die Antwort des Vaters nicht hören: „Wie soll ich denn aus den Büschen hören, / was du mir antwortest, wo soviel Stimmen sind?“⁵

Solche Texte wissen um etwas „Entsetzliche[s] und Zugrunderichtende[s]“⁶ von Anfang an, um hier, im Arbeitsbereich von Wolfgang Wiesmüller, an einen andern unheimlichen, weit in die Geschichte des Ich zurückastenden Stifter-Text zu erinnern, von dem sich leicht Verbindungslinien zu psychoanalytischen Reflexionen über die Autorschaft ziehen lassen.

Das Rettende bei diesem Ausgesetztsein an eine diffuse Frühzeit der Gewalt oder der ozeanischen Ich-Auflösung dürfte auch Stifter im Schreiben gesehen haben, in Bild und Wort – der Domäne der Herrschaft des Künstlers, die sich dem Verfließenden und der Destruktion gegenüber zu behaupten verstehen: „und dann war ein Bild“, heißt es auf den wenigen Seiten von *Mein Leben*, „das so klar vor mir jetzt dasteht, als wäre es in reinlichen Farben auf Porzellan gemalt“. Den strafenden Müttern ausgesetzt – Mutter und Großmutter waren in dem Erinnerungsbild da – sieht er einen Kornhalm. Das „Entsetzliche und Zugrunderichtende“ ist gewichen, und in der Erinnerung sieht er den „hohen schlanken Kornhalm so deutlich“, als ob er nicht nur ein Porzellanbild wäre, sondern, wie Stifter schreibt: „als ob er neben meinem Schreibtisch stände“.

Aufgepflanzt wie ein Szepter der Autorschaft repräsentiert der Kornhalm die biedermeierliche Variante des „Stabs“, der in den komödiantischen Dekonstruktionen Elfriede Jelineks für die Autorschaft steht, für die Selbstbehauptung gegenüber den allgegenwärtigen Müttern und für die Nachfolge der verschwundenen Väter und für die schwierige Autorschaft der Tochter im Raum der Geschichte. „Sie“ – Jelineks Klavierspielerin – habe, als sie auf die Welt kam, weil der Vater verschwand, dessen Erbe übernommen: „Sofort gab der Vater den Stab an seine Tochter weiter und trat ab.“ Erika trat auf, der Vater ab. Aber wie in einem Albtraum oder in einem historischen Schauerdrama steht die Mama „groß“ vor dem Zimmer der Tochter und „stellt Erika. Zur Rede und an die Wand, Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person, in Staat und Familie einstimmig als Mutter anerkannt. Die Mutter forscht, weshalb Erika erst jetzt, so spät, nach Hause findet“.⁷

Wir sind in die tabuisierten Zonen einer ‚entsetzlichen, zugrunderichtenden‘ Geschichte von Gewalt, „Tod“ und „Sex“ geraten, von der die Werke, „die vom Verschiedensten künden“, erzählen. Und doch ist das ‚Verschiedenste‘, von dem erzählt wird, nicht gleichgültig für die Geschichte vom Ursprung des Werks und der Autorschaft des Ich. – Und um diese Differenz soll es in meinem Vortrag gehen.

„hinterfotzig“
Mit den thematischen Wörtern „Tod“ und „Sex“ beginnt Ruth Klügers *weiter leben. Eine Jugend*:

„ERSTER TEIL / WIEN / I / Der Tod, nicht Sex war das Geheimnis, worüber die Erwachsenen tuschelten, wovon man gern mehr gehört hätte. Ich gab vor, nicht schlafen zu können, [...] hatte den Kopf unter der Bettdecke und hoffte, etwas von den Schreckensnachrichten aufzufangen, die man am Tisch zum besten gab.“⁸

Der erste Satz der Autobiographie bezeichnet eine Szene im familiären Raum eines 1931 geborenen jüdischen Mädchens im nationalsozialistischen Wien. Der Erzählbeginn – er erinnert an die Urszenen des Lesens in anderen Biographien – verschränkt die Ich-Geschichte mit dem Terror der NS-Zeit und indirekt auch mit der Kulturgeschichte Wiens, insofern das Wien Freuds auch der Raum einer spezifischen analytischen Kultur war, die wenige Jahre davor das literarische Feld auf eine andere, befreiende Weise besetzt hatte.

In der Sprache Stifters und Bernhards fühlt sie sich im „Tonfall einer vertraut hinterfotzigen Kindersprache“ angedredet (66), Schnitzler nennt sie ihren „Ahnherren“, der ihr „sein Wien vermacht“ habe (21). Ihre Sprache habe mit dem Wien ihrer Herkunft zu tun hat und sie sei Teil ihres Denkens: „ich stamm aus Wien“. „Wien“ lasse „sich nicht abstreifen, man hört es an der Sprache“: „Wien ist ein Teil meiner Hirnstruktur und spricht aus mir, während Auschwitz der abwegigste Ort war, den ich je betrat“, „ein Fremdkörper in der Seele“, „ein gräßlicher Zufall“ (139).

Inwiefern ihr eigenes Schreiben aber an *beiden* Orten Anteil hat, genauer: an der inkommensurablen Verbindung dieser zwei Ortschaften als „Zeitschaften“ (79) des letzten Jahrhunderts, möchte ich an der Frage der Autorschaft am Beispiel eines Gedichts zeigen. Dieses Gedicht, *Mit einem Jahrzeitlicht für den Vater*, tut zwar harmlos, hat es aber in sich, jedenfalls mehr, als ihm die Autorin zugestehen will:

Mit einem Jahrzeitlicht für den Vater wurde in der Zeit geschrieben, als die in die USA emigrierte Autorin am Beginn ihres Germanistik-Studiums in den frühen sechziger Jahren wieder in die Sprachwelt ihrer Jugend zurückfinden wollte und „auch die Stadt wieder da“ war, die sie „etwa zwanzig Jahre davor unfreiwillig verlassen hatte“: Wien, „die Stadt, von der aus ich in den Tod fahren sollte und nicht in den Tod gefahren bin.“ (67) Klüger erzählt in *weiter leben* die Entstehung dieses Gedichts an einem schönen kalifornischen Abend, wo sie sich auf einem Spielplatz „auf eine Schaukel“ setzte, deren Bewegung sich dem Rhythmus der Verse mitteilte. Was ihr gefalle, sei „das bißchen gelungene Technik, nicht das Ausgesagte.“ (37)

Mit einem Jahrzeitlicht für den Vater

Gestern abend stöbert' ich durch alte Bilder,
Und da fand ich eins von dir als junger Mann.
So wie ich dich kannte, nur ein wenig wilder,
Sahst du mich vergnügt und höflich an.
Wind weht vom Stillen Ozean.

Heute morgen hatt' ich noch kein Brot gebrochen,
Und ich starrte in mein Wasserglas.
Hab als kleines Mädel dir etwas versprochen,
Und ich kann mich nicht besinnen, was.
Auf den Küstenhügeln wächst ein salzig-braunes Gras.

Rollt Erinnerung wie Wolle auf der Spule
Zu Kastanienbaum und Straßenbahn.
Meine Kinderhand in deiner breiten, kühlen –
Doch der Faden bricht in rätselhaftem Wahn.
Wind weht vom Stillen Ozean.

Dunkel wird's am Ende eines Spieles,
Dessen Pfand und Regeln ich vergaß.
Ohne dich und schluchzend stolpr' ich ziellos
Über Straßen von zerbrochnem Glas.
Auf den Küstenhügeln wächst ein salzig-braunes Gras.

Meine Kerze will dein Augenlid berühren,
Wenn dein Aug sie auch nicht sehen kann.
Blinde Väter barfuß durch die Welt zu führen,
Steht sich leider nur für Königstöchter an.
Wind weht vom Stillen Ozean.

Um verlornes Spielzeug möchte ich dich bitten,
Das der Rost mit roten Zähnen fraß.
Und ich lauf dir nach mit kurzen Kinderschritten,
Der die Zeit mit Siebenmeilenstiefeln maß.
Auf den Küstenhügeln wächst ein salzig-braunes Gras.

Doch du lachst mich aus und läßt dich nicht mehr stören.
Sag, wie lacht man ohne Lippe, Zunge, Zahn?
Meine Kerze will dich einmal noch beschwören.
Denn was fang ich sonst mit deinem Lachen an?
Wind weht vom Stillen Ozean.

(36f.)

Die „hinterfotzige Sprache“ dieses Gedichts lässt einen nicht los, trotz – oder wegen? – der Sätze, mit denen die Autorin es als harmlos und unzuständig für ihr Thema abtut. Dem „Stillen Ozean“ ist nicht zu trauen, und auch die Autorin traut ihm nicht, denn in einem anderen Gedicht, das man in *weiter leben* dreißig Seiten später findet, ist wieder der Wind vom Meer da, aber jetzt in einer rätselhaften Verbindung mit dem Wiener Esterhazy-Park, in welchem „ein Kind“ dem Nazi-Terror ausgesetzt war:

Sengende Sonne über den Schaukeln
blendet; blinde
Stadt, die ein Kind
sandigen Auges verbannte,
menschenleere:

was soll mir dieser Wind
von einem andern Meer?

„Es sollte offen bleiben“, hat die Autorin zu diesem Gedicht angemerkt, „ob der Wind vom Pazifik der Gegenwart herwehte oder vom trägen Gewässer der Gespensterstadt, wo ich keinen lebenden Menschen mehr kenne.“ (68) Klügers Verteidigung der Zweideutigkeit des Winds bei dem anderen Gedicht zeigt vielleicht, dass sie uns auf Umwegen zu einem weniger harmlosen Verständnis ihres Vater-Gedichts führen will. Die hier angesprochene Geschichte des blinden – geblendeten – Vaters, der Ödipus-Stoff in der fünften Strophe, drängt einen, ihrer abweisenden Haltung gegenüber gerade diesem Gedicht etwas anderes entgegenzusetzen. Nirgends sonst wird ja in *weiter leben* die Vorgeschichte eines Gedichts so ausführlich erzählt. Diese Vorgeschichte ist die Zeit, als der Vater in Wien noch für sie da war, und es ist die Zeit seines Verschwindens, als er wegging aus Wien und sie nicht mitnahm auf seine Flucht.

Die Mutter und Tochter, die in Wien blieben, überlebten. Sie wurden von dort deportiert, kamen über Theresienstadt nach Auschwitz und konnten bei Kriegsende aus Christianstadt (Groß-Rosen) flüchten, während er in Frankreich verhaftet und in Auschwitz umgebracht wurde. Sie habe später nie, liest man in *weiter leben*, diese beiden Realitäten, Leben und Tod des Vaters, in Verbindung bringen können, die Vatergestalt der Kindheit war in keinen Zusammenhang zu bringen mit seinem Tod in der Gaskammer. *Mit einem Jahrzeitlicht für den Vater* lehnt sie als Produkt eben dieser Verdrängung ab: „gedächtnisfeindliche Verse“, heißt es in *weiter leben*, geschrieben, „um wegzudenken, abzulenken“ von der Tatsache, „daß er wirklich vergast worden ist“ (35).

„**d**er unreine Reim“
Akzeptabel erscheinen der Autorin an ihrem Gedicht höchstens noch der „unreine Reim und der wechselnde Refrain“, also „das bißchen gelungene Technik, nicht das Ausgesagte.“ Der Reim in Klügers Gedichten ist aber gerade das, was einem

aus dem Blickwinkel der modernen Lyrik als retrograd und literarisch naiv erscheinen kann. In *weiter leben* wird diese Vorliebe für eine in der Moderne überholte Struktur biographisch als quasi rituelle Form der Selbstbehauptung erklärt. Mithilfe dieser sprachlichen Struktur, die schon das Kind geradezu manisch exerzierte, sei es ihr möglich gewesen, sich zunächst in Wien, als sie in eine immer größere Isolation geriet und alle herkömmlichen sozialen Beziehungen zerbrachen, wenigstens im sprachlich-symbolischen Handeln an eine deutliche – und noch dazu schöne – Form und Ordnung anhalten zu können. Das rituelle Gedichte-Aufsagen und Reimen im Kopf erwies sich dann in der leeren Langeweile der Konzentrationslager als ein Mittel des Überlebens.

Aber ist der Reim in *Jahrzeitlicht* wirklich unrein? Liegt das Unheimliche des Textes nicht gerade in der Reimerei von „-glas“ – „Gras“ – „vergaß“ und „fraß“, die in der exzessiven Wiederholung – fast wie in einer Freudschen Lehranalyse – demonstrativ das Verdrängte, das Wort „Gas“, verdrängt? Mit dieser ganz anderen Unreinheit des Reims ist das „Ausgesagte“ hinterfotziger, mehrdeutiger –, körniger und sandiger – wüsste es sich die Autorin (vgl. 34) –, als es ihre Kritik den angeblich verharmlosenden kindlich-träumerischen Versen zugesteht. Sie meint, dass sich im „Kinderstandpunkt“, den sie im Gedicht einnimmt, „eine Tücke“ verbirgt. Indem sie sich „den beschränkten Blick kindischer Unwissenheit genehmige“, gelinge es ihr – eine Formulierung, die sie aus dem Gedicht übernimmt – „den Faden in rätselhaftem Wahn abzubrechen“, genau dort, wo es unbequem wird.“ – Ja, vielleicht, andererseits sehen wir als Leser wie gerade auf der Ebene des reinen Reims etwas Latentes, Nicht-Gesagtes, einspringt, etwas, das die schöne Reimfassade unterminiert und die latente Ursache dieses Abbrechens enthält.

So ganz harmlos, wie die Autorin behauptet, ist übrigens auch das im Gedicht „Ausgesagte“ nicht: „ich kann mich nicht besinnen“; „der Faden bricht in rätselhaftem Wahn“, „ich vergaß“; „Straßen voll zerbrochnem Glas“, in solchen Bildern für Gedächtnis und Erinnerung ist von einer tiefgreifenden Störung die Rede, von Unfähigkeit und Vergessen, vom Zerschneiden des Kontinuums des Erinnerungsprozesses und von dem, was zerbrochen liegen bleibt. Kein Weg führt mehr zurück in die Kindheitsstadt als der des Totengedenkens, und der Stille Ozean ist auch ein geographischer Name für den weit entfernten Ort des Exils.

Sigmund Freuds Stadt"
„Wien soll bei diesem literaturwissenschaftlichen Match gegen die Erzählerinnenkommentare als „Sigmund Freuds Stadt“ (22) und Welthauptstadt der Analyse mitspielen: „heimatlich unheimlich“ sei ihr Wien, und eben diese irritierende Zweideutigkeit ist auch ihrem Gedicht zurückzuerstatten. „Heimatlich“ und „unheimlich“ bzw. „heimlich“ und „unheimlich“ sind Wörter, die eine avancierte theoretische Diskussion in den Kulturwissenschaften aufrufen, die uns, in der Freud-Rezeption bei Kristeva, Cixous oder Derrida auf den Zusammenhang von Wiederholung und Verdrängung verweist, auf das Unheimliche als die andere Seite des Heimlichen, auf das, was hervorkommt aber abgewiesen wird.

Wir haben gesehen, wie das im Gedicht Abgewiesene vom Leser wahrgenommen wird und welche Rolle dabei das literarische Mittel des Reims spielt. Übersehen werden sollte aber auch nicht die gespenstische Gegenständlichkeit des Symbolisierten. Dass dieses „real vor uns hintritt“, darin hat Freud in seiner Studie über das Unheimliche ein „gutes Stück“ der „Unheimlichkeit“ gesehen, „die den magischen Praktiken anhaftet.“⁹

Ich zitiere diesen theoretischen Hintergrund, weil er die geradezu thematische Rede von der „Gespensterbeschwörung“ verstehen hilft, die in Klügers *weiter leben* die Auseinandersetzung mit der traumatischen Vergangenheit bestimmt. In den Bildern magischer Praktiken wird der der Psychoanalyse verwandte Versuch sinnfällig gemacht, im künstlerischen Wort genauso wie in der Alltagsrede die starren, fremden Vergegenständlichungen der vergangenen Traumen in Bewegung zu setzen, sie dem Bewusstsein und der sprachlichen Verfügung des Ich zugänglich zu machen.

In der rhetorischen Frage in der Schlussstrophe des Gedichts, wo das scheinbar kindliche Ich den Vater wie ein Gespenst fragt, wie man „ohne Lippe, Zunge, Zahn“ denn lachen kann, liegt die Grundfrage, was man mit dem Nicht-wieder-gut-Zumachenden anfangen kann, wie man einen lebensbestimmenden Verlust so verwandeln kann, dass man damit weiter leben kann. Wenn der letzte Vers in *Jahrzeitlicht* vor dem Schlussrefrain fragt, was denn das weibliche Ich sonst mit dem Lachen des Vaters anfangen kann, als ihn mit ihrer „Kerze“ „einmal noch beschwören“, weiß ihre Frage schon die Lösung. In den „magischen Praktiken“ (Sigmund Freud), der Verwandlung des Unheimlichen im Schreiben liegt auch der Ursprung des Gedichts. Das Gedicht „erzählt“ von seiner „Geburt“ (Boris Pasternak), von der symbolischen Verwandlung des Lachens des ermordeten Vaters im Gedicht der Tochter. Im literarischen Schreiben kann sie mit dem für immer Abwesenden etwas ‚anfangen‘. Es ist nicht zufällig die Totengräber-Szene des *Hamlet*, die im szenischen Raum mitspielt und damit auf die Mittel der Kunst verweist. Sie sind es, die dazu beitragen, dass das Ich aus der Fixierung auf die Fremdheit des Todes sich lösen lernt. Im Schreiben, im literarisch-intertextuellen Spiel und in den Reimen und Refrains – mit dem „bißchen Technik“ eben, das der Autorin gefällt – hören die „Gespenster“ auf, nur als ‚entsetzliche und zugrunderichtende‘ Macht zu wirken und ein „gutes Stück“ der „Unheimlichkeit“ (Sigmund Freud) verwandelt sich in die befreienden „magischen Praktiken“ der Kunst.

„aber bitte“ – „Ödipus auf Kolonos“

„a „In der fünften Strophe hab ich mich in eine Antigone verwandelt, aber bitte, in eine Antigone in Kolonos“, liest man im erzählerischen Gedicht-Kommentar von *weiter leben*. (37) Wenn Ödipus ins Spiel gebracht wird, spielt aber, so oder so, der erste, anstößige Teil der Tragödie mit, noch dazu, wenn im Gedicht der Kulturfortschritt verhandelt wird, der in jeder Kindheit noch einmal zu leisten ist, mit anderen Worten, dass „Lippe, Zunge, Zahn“ des Vaters von nun an nur auf symbolischer Ebene ihre Herrschaft zu behaupten haben.

Die als „Kerze“, „Stab“ oder „Kornhalm“ von den Autorinnen und Autoren beanspruchten Symbole der Autorschaft bezeichnen das Mittel des Siegs über die

vergangene Übermacht des Vaters und die Transponierung der Herrschaft auf eine andere, sprachlich-symbolische Ebene. Das Werk hat die Geschichte von Schuld, Blindheit und Gewalt in der Vorzeit, die in jeder Kindheit wiederholt wird, zu verwandeln und aus diesen verborgenen unheimlichen Vorgängen seine Dynamik und seine Einsicht zu gewinnen, um die der refrainartig wiederholte Vers „Wind weht vom Stillen Ozean“ zu wissen scheint.

Klügers Gedicht erzählt, ohne es zu wissen, unter der schönen Geschichte des *Ödipus auf Kolonos*, wo die Töchter dem blinden Vater ein Grab im Frieden besorgen, auch die Bruchstücke einer anderen Geschichte, die der jüdischen Katastrophe der NS-Zeit, in die sie das erste Ödipusdrama hineinverflochten hat. Das Gedicht weiß um die mehrdeutigen Blicke zwischen dem jungen, „ein wenig wilder“ als sonst sie ansehenden Vater und der Tochter, es weiß um das Ende eines Spiels, dessen „Pfand und Regeln“ vergessen sind, es imaginiert eine symbolisch verwandelte Berührung mit dem Vater, der seiner Männlichkeit und Menschlichkeit beraubt wurde, und es erstattet sie ihm symbolisch im Text zurück, indem sein Lachen in ihrem Werk auf andere Weise wieder aufersteht und weiter wirkt. Aber das Gedicht weiß vor allem auch um die Gewalt, um die Angst und den Schrecken der Vernichtung, durch die das antike Ödipus-Drama in allen seinen Teilen eine neue Aktualität bekommt. Nach 1945 ist auch *Ödipus auf Kolonos* so aktuell wie nie geworden, weil es dort um die Frage eines würdigen Grabs für den Toten geht und um das Überleben der Töchter: *weiter leben*, das ist auch die Erzählung davon, wie schwer es ist, nicht bei den Toten, sondern „am Leben“ geblieben zu sein (245).

„**h**ausbackener Kaddisch“ Fast alles, was Klüger in *weiter leben* zu ihrem Gedicht angemerkt hat, läuft, wie erwähnt, auf dessen Verwerfung hinaus: Dem Gedicht fehle die „knirschende Wut“, die man haben muss, „um den Ghettos, den KZs und den Vernichtungslagern gerecht zu werden“; es fehle „die Einsicht, daß sie eine einzige große Sauerei waren“. Wenn man „diese Wut“ gehabt hat, „wird man keine solchen Gedichte mehr schreiben“, „keinen Exorzismus der Gaskammern, Beschwörung mit Kerzen und anderem Spielzeug“. Das Gedicht verdränge, dass hinter den Sätzen „oft wieder ein anderer Sinn lauert“, der, in ihrem Fall, aus einer zähneklappernden Angst besteht, sich der Wahrheit zu stellen. „Und doch“ – es ist eine der wenigen Einschränkungen bei der Demontage ihres Gedichts – könne sie „diesen hausbackenen Kaddisch der Tochter“ „nicht ganz verwerfen“ – „hausbacken im wörtlichen Sinn“ erklärt sie, „das heißt in keinem Tempel gelernt und gesprochen. Besser als nichts, solche gebastelten Mythologien, Phantasien.“ (38)

Dass der „hausbackene Kaddisch der Tochter“ den patriarchalischen Ritus des Totengebetes im Gedicht einer Tochter dekonstruiert, ist die eine Seite, die andere ist die mit dem Wort „hausbacken“ intendierte Alltäglichkeit, die provokant wirkt, weil sie die Gebets- und Gedenkkultur in die Kommunikation des gelebten Alltags zurück holt. Der „hausbackene Kaddisch“ ist eine Möglichkeit, über den ermordeten Vater und den Judenmord zu sprechen. Ein solches Sprechen – solche selbst „gebastelten Mythologien,

Phantasien“ – ist nicht länger Männersache, es vermeidet den abgehobenen ehrfürchtigen Ton und impliziert als Denk- und als Lebensform eine Kommunikation, in die wir als Leser einbezogen werden. Zu Klügers „hinterfotzigem“ Erzählen gehört nämlich, dass es auf die Mitarbeit des Lesers vertraut, der halt – „bitte schön“ – die von ihr als harmlos und hausbacken abgekanzelten Gedichte weniger harmlos lesen sollte, oder sie mindestens so ‚hinterfotzig‘ ‚hausbacken‘ wie die Hexenküche verstehen sollte, in die uns die Erzählerin einlädt, „um die Brühe, die unsere Väter gebraut“, „anzurühren“ und „neu aufzugießen“. „Zaubern ist dynamisches Denken“ – eine Variation von Freuds Wort von „den magischen Praktiken“ –, „und der Stoff dieser Zaubereien sorgt schon dafür, daß es nicht „zu bequem wird“. „Wir fänden Zusammenhänge (wo vorhanden) und stifteten sie (wenn erdacht).“ (79)

So wird die alte befreiende Heinesche Kochkunst fortgeführt in einer Kommunikations-Kultur, die das Vergangene nicht tot sein lässt und es ins Gespräch zurückholt. In dieser neuen Form eines Gesprächs nach der Shoah wird nicht zuletzt die Frage des Gedichte-Schreibens und des Gedichte-Lesens neu verhandelt. Es gehört, wie *weiter leben* zeigt, und wie es fast alle großen literarischen und theoretischen Texte über die Shoah zeigen – Primo Levi, Cordelia Edvardson, Fred Wander, Imre Kertész –, zum Leben und bekommt nach 1945 eine neue Notwendigkeit. Sogar die überlieferte Literatur wird neu lesbar, und die Frage des kulturellen Erbes nimmt eine vorher so nie dagewesene Notwendigkeit an.

In einer literaturwissenschaftlichen Studie über *Goethes fehlende Väter* hat Ruth Klüger in Fausts alchimistisch-technischer Erbschaft von der Vaterseite her letztlich von der eigenen, viel schwierigeren Kunst der Erbschaften in der Zeit nach 1945 gesprochen. So „treiben auch“, heißt es in dem erstmals 1996 in *Frauen lesen anders* publizierten Aufsatz, „die Väter in Goethes Werken ein untergründiges Unwesen [...] oder spuken unheimlich als Dämonen in den Gedanken der Kinder.“ Aber anders als in der eindimensionalen Alchemie des Vaters gehe es bei Faust, dem Sohn, darum – und es ist eine jüdische Tochter als Philologin, die in ihrer Faust-Lektüre nach 1945 diesen Akzent setzt – auf eine neue, aktuelle Weise „die Geister, die die Welt zusammenhalten, zu beschwören“.¹⁰

Anmerkungen

- 1 Zit. n. Ute Maria Oelmann: Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan. Stuttgart 1980 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 74), 262.
- 2 Ingeborg Bachmann: Interview mit Toni Kienlechner. In: I. Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. München und Zürich 1983, 99f.
- 3 Ingeborg Bachmann: Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung, in: Ingeborg Bachmann: Werke, Bd. IV, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München und Zürich 1978, 230.
- 4 Ingeborg Bachmann: Ängste [Nachlaß, Bl. 6188], zit. n. Hans Höller: Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg 1999 (= rm 50545), 38.
- 5 Thomas Bernhard: In silva salus. In: Th. Bernhard: Gesammelte Gedichte. Hg. von Volker Bohn. Frankfurt am Main 1991, 328f.

- 6 Adalbert Stifter: Mein Leben. In: A. Stifter: Gesammelte Werke in 14 Bänden. 14. Band: Vermischte Schriften. Basel-Stuttgart 1972, 116-221; hier zit. nach Wolfgang Matz: Adalbert Stifter oder Diese fürchterliche Wendung der Dinge. München und Wien 1995, 12.
- 7 Elfriede Jelinek: Die Klavierspielerin. Roman. Reinbek bei Hamburg 1983, 7.
- 8 Ruth Klüger: weiter leben. Eine Jugend. München 1994 (= dtv 11950), 9. Die weiteren Seitenzahlen werden hinfür im Fließtext direkt nach den Zitaten angefügt.
- 9 Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: S. Freud: Studienausgabe, Bd. IV: Psychologische Schriften. Frankfurt am Main 1970, 241-274, 272.
- 10 Ruth Klüger: Goethes fehlende Väter. In: R. Klüger: Frauen lesen anders. Essays. München 1996, 105-128, 110.