

Männliche Ordnung und weibliche Erfahrung : Überlegungen zum autobiographischen Schreiben bei Marie Luise Kaschnitz

Stephan, Inge

1987

<https://doi.org/10.25595/137>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stephan, Inge: *Männliche Ordnung und weibliche Erfahrung : Überlegungen zum autobiographischen Schreiben bei Marie Luise Kaschnitz*, in: Stephan, Inge; Venske, Regula; Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1987). DOI: <https://doi.org/10.25595/137>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>

Inge Stephan / Regula Venske /
Sigrid Weigel

Frauenliteratur
ohne Tradition?

Neun Autorinnenporträts

Fischer Taschenbuch Verlag

Lektorat: Ingeborg Mues

Ludwig-Maximilians-Universität zu Berlin
Zentrum
interdisziplinäre Frauenforschung
Unter den Linden 6
Berlin 1006 597/92

Originalausgabe
Veröffentlicht im Fischer Taschenbuch Verlag GmbH,
Frankfurt am Main, September 1987
© 1987 Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main
Umschlagentwurf: Susanne Berner
Gesamtherstellung: Clausen & Bosse, Leck
Printed in Germany
1280-ISBN-3-596-23783-1

Inhalt

Die Literatur von Frauen vor der Frauenliteratur Vorbemerkung	7
SIGRID WEIGEL	
Schreibarbeit und Phantasie: Ilse Aichinger	11
REGULA VENSKE	
»Flucht zurück als Flucht nach vorn«?: Hilde Domin und die »Rückkehr ins Zweite Paradies«	39
SIGRID WEIGEL	
Der Mythos der Geschwisterliebe: Geno Hartlaub . . .	71
REGULA VENSKE	
»... das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen...«: Marlen Haushofer	99
INGE STEPHAN	
Männliche Ordnung und weibliche Erfahrung: Überlegungen zum autobiographischen Schreiben bei Marie Luise Kaschnitz	133
INGE STEPHAN	
Weiblicher Heroismus: Zu zwei Dramen von Ilse Langner	159
REGULA VENSKE	
Schriftstellerin gegen das Vergessen: Johanna Moosdorf	191
INGE STEPHAN	
Von Bildern umstellt: Zu den Frauenfiguren bei Ruth Rehmann	221
SIGRID WEIGEL	
»Wäre ich ein Mann, hätte ich aus diesem Zustand vielleicht ein Werk geschaffen«: Unica Zürn	243

Männliche Ordnung und weibliche Erfahrung: Überlegungen zum autobiographischen Schreiben bei Marie Luise Kaschnitz

1.

»Als eine ewige Autobiographin, eine im eigenen Umkreis befangene Schreiberin, werde ich, wenn überhaupt, in die Literaturgeschichte eingehen, und mit Recht.«¹ Diese kritische Selbsteinschätzung von Marie Luise Kaschnitz findet sich in einer von der Autorin zurückgehaltenen Passage aus ihren letzten Aufzeichnungen »Orte«, die 1973 veröffentlicht wurden. Die Autorin war damals 72 Jahre alt, sie starb wenig später 1975. Jahre bevor die »Neue Subjektivität« als literarische Strömung zur Mode wurde, Jahre bevor vor allem Frauen »Erfahrungstexte« schrieben und »Frauenliteratur« zumindest eine Zeitlang mit Selbsterfahrungstexten gleichgesetzt wurde, hat Kaschnitz Texte geschrieben, die immer wieder um das eigene Ich kreisten: Anfängen von den beiden frühen Romanen »Liebe beginnt« (1933) und »Elissa« (1937) bis hin zu den späten Tagebuchaufzeichnungen »Wohin denn ich« (1963), »Tage, Tage, Jahre« (1968), »Steht noch dahin« (1970) und »Orte« (1973). Dazwischen liegen andere, stärker mit den Mitteln der Verfremdung arbeitende Texte wie z. B. »Das Haus der Kindheit« (1956) oder »Beschreibung eines Dorfes« (1966), aber auch hier ist der autobiographische Bezug unverkennbar. Natürlich gibt es im Rahmen des Gesamtwerkes auch Texte, die nicht autobiographisch im engeren Sinne sind, aber selbst für manche dieser Texte hat Kaschnitz den autobiographischen Kern angedeutet, den Leser häufig sogar erst darauf aufmerksam gemacht.

Nun hat Kaschnitz selbst darauf hingewiesen, daß das Autobiographische ein Merkmal moderner bürgerlicher Kunst insgesamt sei² und daß im übrigen »niemand ohne eigene Erfahrungen zu verwenden schreiben« könne³, dabei aber auch

bemerkt, daß ihr immer wieder erneutes Kreisen um das eigene Ich etwas Besonderes war, etwas, das ihr manchmal unheimlich, manchmal peinlich, aber immer notwendig war. Unter dem 22. Februar notierte Kaschnitz in ihren Aufzeichnungen »Tage, Tage, Jahre«:

»Das Autobiographische ist vielen Schriftstellern nachgewiesen worden. Wer die Form des Tagebuchs, der Briefe, der Aufzeichnungen wählt, ist doppelt verdächtig, nicht einmal zur Verfremdung hat er sich die Mühe gegeben, bietet dem Leser nur an, was Byron »das Erbrochene seiner Erinnerungen« nennt.« (GW III, S. 211)

So unangenehm ihr die »eigenen Ich-Anbietenden« und die »fatalen Ich-Ich-Ich-Sager« mit ihrem »Drang zur Bloßstellung« (ebd.) auch sind, so wird das Schamgefühl doch immer wieder von der Notwendigkeit des Schreibens besiegt. Das Schreiben aber, die Arbeit, macht aus dem, was Byron »das Erbrochene« der Erinnerungen genannt hat, etwas Neues, Fremdes:

»Zahllose Arbeitsstunden, Bemühung um die Form, Worte abgehört, Sätze gedreht, gewendet, Morgenstunden, Nachtstunden, schon selbst ein Stück Leben, da hat sich inzwischen alles verändert, ist dem Persönlichen entwachsen, und das Wort Schamgefühl hat seinen Ort hier nicht mehr.« (Ebd.)

Über die Gründe, warum das Autobiographische in ihrem Werk eine so zentrale Rolle spielt, ist oft spekuliert worden. Uwe Schweikert hat in diesem Zusammenhang den treffenden Begriff von der »Archäologie des eigenen Ich«⁴ geprägt, und Susanne Kießler hat in ihrem Aufsatz »Die Egozentrik der undefinierten Frau«⁵, einer Untersuchung zum »Haus der Kindheit«, darauf aufmerksam gemacht, daß die Ichbezogenheit der Autorin mit der weiblichen Rolle zusammenhängt, die Kaschnitz nicht durchbrechen konnte. Kießlers Begriff der »undefinierten Frau«, der sich an Simone de Beauvoirs These von der Frau als dem Anderen, dem Männlichen Entgegengesetzten, anlehnt, verweist auf einen wichtigen Zusammenhang: auf den zwischen weiblicher Erfahrung und autobiographischem Schreiben. Die Schwierigkeiten der Selbstdefinition sind ein Resultat der paradoxen Situation

des Weiblichen in der männlichen Ordnung: Das Weibliche ist Teil dieser Ordnung, und zugleich ist es das ›Andere‹, das aus dieser Ordnung ausgegrenzt ist. Auf der Suche nach dem eigenen Ich werden Frauen, wenn sie die Identität, die ihnen die männliche Ordnung in Form von ›Frauenbildern‹ vorgibt und anbietet, nicht annehmen, auf eine Leere stoßen. Kaschnitz hat dafür in ihren späten Aufzeichnungen das Bild der »leeren Stelle« geprägt und von der Chance gesprochen, die in dieser Leere, in dem Fehlen von Festschreibungen, liegt.

»Am Ende möchte man doch weiße Wände, wenig Bücher, wenig Bilder, nur das Nötigste an Möbeln, mit einem Wort, die Klosterzelle. Wie wahr, sagt ML begeistert, wie wahr. Ich habe mir, fuhr sie fort, an der Wand über meinem Schreibtisch eine Stelle ausgespart, an die ich nichts hänge, vor die ich nichts stelle, dreißig auf vierzig Zentimeter, das ist nicht viel. Aber wenn ich aus meinen Händen eine Art von Fernglas mache, sehe ich nichts anderes als diese leere Stelle, das herrliche Nichts.« (GW III, S. 587)

Das, was in den späten Aufzeichnungen als Chance erscheint, wird in den Jahren davor in erster Linie als Mangel erfahren: als Beunruhigung, Schwäche, Ortlosigkeit und Identitätsverlust. In der ständigen Beschäftigung mit der eigenen Person versucht Kaschnitz diese Leere einzukreisen, sie zu fassen, sich selbst zu definieren. Immer wieder kehrt sie an bestimmte Orte zurück, in das »Haus der Kindheit«, nach Bollschweil, das Dorf im Breisgau, wo sie längere Zeit gelebt hat, nach Rom, Frankfurt, Wien und an andere Stätten, an denen sie das Ich vermutet, aber nicht finden kann. Das autobiographische Schreiben, das immer stärker topographische Züge annimmt, wie man bereits den Titeln der Werke ansieht, ist ein Versuch, einen Ort zu finden, weil die Leere und Identitätslosigkeit nicht ausgehalten werden kann. Im frühen Roman »Elissa« ist es ein ort- und zeitloses Reich der Phantasie, in das sich Kaschnitz einschreibt; nach dem Krieg ist die Fortsetzung einer solchen Phantasieproduktion, die in tagträumerischer Weise letztlich nur Strukturen der abgelehnten Realität wiederholt und gängige Frauenbilder, wenn auch nicht ungebrochen, reproduziert, nicht mehr möglich. Die Erfahrung von Krieg und Zusammenbruch erschüttert die naive Phantasietätigkeit und die naive Ichbezüglichkeit, auch wenn

die Autorin einer solchen Einsicht damals noch auszuweichen suchte.

So schrieb sie 1945, nach dem Zusammenbruch – und der Wunsch, daß es so sein möge, ist unüberhörbar: »Das Erste, das Einzige, was wir fassen und halten können, ist das eigene Ich.«⁶ Später ist diese Selbstgewißheit, daß es dieses »eigene, unverwechselbare Ich« (GW III, S. 835) gibt, verschwunden. In den Aufzeichnungen »Wohin denn ich« findet sich gleich zu Beginn die Einschränkung: »Wenn Sie wissen wollen, wer hier spricht, welches Ich, so ist es das meine und auch wieder nicht, aus wem spräche immer nur das eigene Ich« (GW II, S. 381). Das Ich ist also eine literarische Fiktion – niemand hat das am Ende besser gewußt als Kaschnitz –, es wird im Prozeß des Schreibens mühevoll als eine künstliche Instanz hergestellt, es ist das Ergebnis einer formalen Anstrengung. Das Schreiben selbst wird also zu einem Versuch, einen Ort zu finden, keinen fiktiven, wie es noch in »Elissa« der Fall gewesen war, sondern das Schreiben selbst ist der Ort, an dem sich das Ich konstituiert, nicht als biographisches, sondern als imaginäres. Daß dieser Schreibvorgang schmerzhaft ist, wird in dem Gedicht »Ich und Ich« aus dem Sammelband »Dein Schweigen, meine Stimme« von 1962 thematisiert:

Ich und Ich

Mein Ich und Ich

Eines steht aufrecht

Faßt noch ins Auge

Greift noch die Handvoll

Spürt noch den Hundsschweiß

Den Winterbiß.

Eines schon lange

Zur Wand gekehrt

Liest auf dem Mörtel

Die Flugschrift der Träume

Sieht ein durchscheinendes

Wandernd ein Licht.

Ich sagt zu Ich

Harre aus.

Ich fragt Ich

Wem zuliebe?
Ich sagt zu Ich
Bring zu Ende,
Ich fragt Ich
Warum?

Ich der Fisch
Ich die Reuse
Ich der Apfel
Ich das Messer
Ich das Maiskorn
Ich die Henne
Ich der Faden
Ich die Nadel.
Ich die Nadel fängt den Faden
Zieht den roten
Kettenstich.

(GW V, S. 353/4)

Das Gedicht ist stellenweise ein Zwiegespräch zwischen zwei Ichs, die sich antagonistisch gegenüberstehen. Das eine Ich ist aktiv, es ergreift die Initiative, stellt die Fragen und drängt voran. Das andere Ich hat sich zurückgezogen, auf dem Mörtel der leeren Wand liest es die »Flugschrift der Träume«. Die Spannung zwischen den beiden Ichs, zwischen Aktivität und Passivität, bleibt das ganze Gedicht durch erhalten und wird in immer neuen Wendungen beschworen. Fisch und Reuse, Apfel und Messer, Maiskorn und Henne pointieren eine Opfer-Täter-Beziehung, die vom Gegensatz männlich-weiblich lebt, nicht im biologischen Sinne, sondern im Sinne einer kulturellen Dichotomie, die das schreibende Ich spaltet. Am Schluß des Gedichts verbinden sich die beiden Pole in der Schaffung des Werks: »Ich die Nadel fängt den Faden/Zieht den roten/Kettenstich.« In der Metapher des »roten Kettenstichs« klingt der Preis an, mit dem das Werk bezahlt werden muß: Das passive träumerische Ich wird dem stärkeren, handelnden Ich untergeordnet oder, um in einer anderen Begrifflichkeit zu sprechen, der Stoff wird der Form unterworfen.

Hier klingt deutlich die Auffassung an, daß Schreiben ein Tötungsvorgang ganz eigener Art ist, eine Auffassung, die

Kaschnitz an anderer Stelle sehr viel expliziter ausgeführt hat.⁷ Die Unterwerfung, von der das Gedicht spricht, geht eindeutig zu Lasten des »Weiblichen«, von einer Harmonie zwischen »Weiblichem« und »Männlichem« kann nicht die Rede sein.⁸

Es entsteht eine paradoxe Situation: Im Schreibvorgang muß das schreibende Ich gerade die Anteile abtöten bzw. unterwerfen, denen es auf der anderen Seite in der autobiographischen Suche auf die Spur zu kommen versucht. Als schreibende Frau wird Kaschnitz in ihrer autobiographischen Erinnerungsarbeit notwendig immer wieder auf die eigene Weiblichkeit und die weibliche Rolle gestoßen, im Schreibvorgang selbst werden diese Spuren jedoch getilgt.

Dieser Widerspruch zwischen rekonstruierender Erinnerungsarbeit einerseits und dekonstruierendem Schreiben andererseits läßt sich besonders gut an dem autobiographischen Roman »Das Haus der Kindheit« beobachten, einem Text, den Marie Luise Kaschnitz neben ihrer Erzählung »Das dicke Kind« besonders geschätzt hat.

2.

Das »Haus der Kindheit«, 1956 veröffentlicht, ist der »Bericht« (GW II, S. 310) einer namenlos bleibenden Ich-Erzählerin über ihre Erfahrungen in einem Haus, welches sie »Haus der Kindheit« nennt. Die Ich-Erzählerin hat auffällige Ähnlichkeit mit der Autorin Kaschnitz, aber offenkundig ist sie nicht identisch mit ihr. Im Werkstattgespräch mit Horst Bienek hat Kaschnitz über das Verhältnis von sich selbst zur Ich-Erzählerin gesagt: »Mit dem erzählenden Ich bin ich allerdings nicht identisch. Die Ansichten dieser etwas pedantischen Dame sind nicht immer meine Ansichten.«⁹

Bei der Ich-Erzählerin handelt es sich um eine ältere, ziemlich vereinsamte Person, die als freie Mitarbeiterin für verschiedene Zeitungen schreibt. Sie verfaßt – und hier ist der ironische Unterton der Autorin Kaschnitz unüberhörbar – Artikel zu so modischen Themen wie »Das außerirdische Zeitalter« und »Atom und Erotik« (GW II, S. 291). Das

avantgardistische Image trägt jedoch und steht im Gegensatz zu der betulichen, skurrilen Art, mit der die Ich-Erzählerin von ihrer Arbeit spricht (G W II, S. 287). Die Ich-Erzählerin bewegt sich keineswegs auf der Höhe des Atomzeitalters, wie die Titel suggerieren, sondern sie ist eine zutiefst verunsicherte und hilflose Person, die die sich um sie herum vollziehenden Veränderungen zu verarbeiten überhaupt nicht in der Lage ist. Die Realität nimmt phantastische und gespenstische Züge an, die die Erzählerin als solche freilich überhaupt nicht wahrzunehmen scheint. So berichtet sie dankbar von den »Bequemlichkeiten« und der »geistigen Fürsorge«, die man dem »Steuerzahler angedeihen« läßt (G W II, S. 274), und nennt als Beispiele dafür in einem Atemzug Rolltreppen, Badeanstalten, öffentliche Bibliotheken, Kinderspielplätze einerseits und neue Sammlungen und Bildungsstätten »wie das Kosmetikmuseum, die Ausstellung ›Was bellt denn da?‹ und das Shakespeare-Unterwassertheater« andererseits (G W II, S. 275). Nichts ist der Ich-Erzählerin unvorstellbar, allem, jedem noch so skurrilen Phänomen versucht sie – hierin den Figuren Kafkas ähnlich – als Ausdruck einer anonymen Ordnung einen Sinn zu geben, dem »Schweigehotel« (G W II, S. 287) ebenso wie den winzigen ferngesteuerten Flugmaschinen (G W II, S. 329), dem ›Haus zu Haus-Flugdienst‹, den »automatischen Kellnern« (G W II, S. 302), ebenso wie der Einrichtung eines »Mondbauamtes« (G W II, S. 354), der künstlichen Wetterangleichung (G W II, S. 361) ebenso wie der unterirdischen Funeralbahn (G W II, S. 365) oder den Vorbereitungen für eine futuristische Feier im Jahr 2000 (G W II, S. 348).

Die Ich-Erzählerin steht den Veränderungen vollkommen kritiklos gegenüber, obwohl ihr dämmert, daß es sich bei der »Atomkraft« um eine »Erfindung von hoher Gefährlichkeit« handelt, die ein »neues Zeitalter für die Menschheit heraufzuführen scheint« (G W II, S. 282), und »daß eine Kriegsdrohung heutzutage eine unmittelbare Todesdrohung, und zwar für alle Lebewesen ohne Ausnahme bedeutet« (G W II, S. 300).

Scharfsinnig hat hier die Autorin Kaschnitz bestimmte Phänomene der 50er Jahre wie Technisierung, Zentralisie-

rung, Umweltzerstörung, atomare Bewaffnung aufgegriffen und durch ihre utopische Fortschreibung in ein futuristisches Jahr 2000 in ihrer Gefährlichkeit entlarvt, während die Ich-Erzählerin naiv an ihrer Fortschrittsgläubigkeit und an ihrem Obrigkeitsdenken festhält.

Die Unfähigkeit und Hilflosigkeit der Ich-Erzählerin, sich in der Gegenwart zu orientieren, hängen zusammen mit ihrer persönlichen Isolierung. Weder zu ihren erwachsenen Kindern, die sie nur einmal erwähnt, noch zu ihrem Freundeskreis, von dem sie am Anfang spricht, scheint eine tiefere Beziehung zu bestehen.

In ein merkwürdiges Dunkel ist die Beziehung zu Carl getaucht. Früher scheint zwischen beiden eine engere Beziehung bestanden zu haben. Die Erzählerin spricht davon, daß Carl und sie früher »fast täglich beisammen waren« (GW II, S. 311). Die Beziehung hat sich aber gelockert. So zieht sich die Erzählerin für einen längeren Zeitraum ganz in ein Kaffeehaus zurück, ohne Carl zu treffen, und Carl geht auf eine längere Reise, ohne der Ich-Erzählerin davon zu sagen. Er läßt sie gerade zu Weihnachten allein, obwohl die Ich-Erzählerin fest damit gerechnet hatte, dieses Fest mit ihm gemeinsam zu verbringen. Momente der Fremdheit zwischen ihnen scheint es auch schon in der Zeit gegeben zu haben, als die Beziehung noch enger war. Das Interesse Carls scheint schon damals mehr seiner Arbeit als der Ich-Erzählerin gegolten zu haben: »Wie oft, wenn ich mich bei einem Ausgang versäumt und sehr verspätet hatte und mit schlechtem Gewissen, erhitzt vom Laufen, zurückkam, hat Carl, in seine Arbeit vertieft, nur aufgeschaut und ganz freundlich gefragt: ›Wie – schon wieder da?‹« (GW II, S. 350) Ob es sich bei Carl um ihren Ehemann handelt oder ob dieser nicht vielmehr schon lange gestorben ist oder ob es sich bei Carl um ihren Liebhaber handelt – vom Text her ist das schwer zu entscheiden. Ja, es ist noch nicht einmal sicher, ob Carl überhaupt eine reale Person ist, ob er nicht ebenso ein Produkt der Imagination ist wie das Haus der Kindheit insgesamt.

Dieses Haus der Kindheit ist der Anlaß für die Ich-Erzählerin, ihren Bericht zu schreiben. In 126 Abschnitten versucht sie sich und ihren Lesern einen Eindruck von dem Haus und

ihren Erlebnissen darin zu geben. Es beginnt damit – sie berichtet davon im ersten Abschnitt –, daß sie von einem ihr unbekannten Mann auf der Straße nach dem Haus der Kindheit gefragt wird, ihm darauf jedoch nicht antworten kann, ja nicht einmal weiß, was das Haus der Kindheit eigentlich ist. Während sie noch darüber nachdenkt, um was es sich bei dem Haus der Kindheit handeln könne, um ein Museum, um eine Schule oder um einen Kindergarten, steht sie plötzlich – in einer »Sackgasse« (G W II, S. 275) – davor und weiß sofort, daß es sich um das gesuchte Haus handeln muß. Der Fremde ist jedoch bereits verschwunden, so daß die Erzählerin ihre Entdeckung nicht mehr zeigen kann. Zuerst hält sie das Haus der Kindheit – der Name steht in Goldbuchstaben über dem Portal – ähnlich wie das Kosmetikmuseum oder das Shakespeare-Unterwassertheater für eine jener merkwürdigen »Errungenschaften der Nachkriegszeit«, mit der die Obrigkeit ihrer »geistigen Fürsorge« (G W II, S. 274) dem Steuerzahler gegenüber Ausdruck verleiht, aber schon bald gewinnt das Haus eine immer stärkere Bedeutung für sie. Obwohl sie gar nicht sicher ist, ob es sich bei dem grauen Backsteingebäude wirklich um das Haus der Kindheit handelt – so zweifelt sie bereits im 3. Abschnitt, ob sie sich nicht verlesen hat (G W II, S. 274) –, so verfestigt sich bei ihr doch die Auffassung, daß es sich bei dem Gebäude nur um das gesuchte Haus der Kindheit handeln könne. Diese erstaunliche Gewißheit wird durch die Merkwürdigkeiten, auf die sie während ihrer Erkundigungen stößt, eher verstärkt, denn erschüttert. Niemand kennt das Haus. Es ist von einer hohen grauen Mauer umgeben, die Fenster sind zugemauert, einen Eingang scheint es nicht zu geben. Es verändert sich ständig. Außerdem wandert das Haus:

»Ich habe eine schreckliche Entdeckung gemacht. Das Haus wandert. Als ich heute gegen Abend, allerdings in einem Zustand großer Ermüdung, zum Fenster hinaussah, lag unten nicht der kleine, vertraute Rasenhof mit der Teppichstange und den bereits kahlen Fliederbüschen, sondern etwas ganz anderes, von dem ich sofort wußte, daß es einen Teil des geheimnisvollen Hauses bildete oder aus diesem hervorgetreten war.« (G W II, S. 279)

Zwar versucht die Erzählerin, diese Entdeckung rationalistisch aufzulösen und als »Halluzination« (G W II, S. 279) ab-

zutun, in Wahrheit ist sie jedoch sicher, daß sie dem Haus der Kindheit nicht entgehen kann, daß dieses vielmehr für sie ganz persönlich bestimmt ist. Dieser Eindruck verstärkt sich dadurch, daß sie in ihrer Wohnung eines Tages »verdächtige Gegenstände« (G W II, S. 284) entdeckt, von denen sie glaubt, daß sie in derselben oder ähnlichen Ausführung im Haus der Kindheit zu finden seien. Sie entfernt diese Gegenstände, ist aber zugleich sicher, daß es vor dem Haus der Kindheit kein Entrinnen mehr gibt: »Ich muß hin« (G W II, S. 284).

Ein letzter Versuch, sich dem Haus der Kindheit zu entziehen, es in seiner existentiellen Bedeutung zu bagatellisieren, ist die Abkürzung »H. D. K.« oder »Hadeka«, die die Erzählerin erfindet, nicht aus Gründen der Schreibökonomie, sondern vor allem, um »Macht über den gemeinten Gegenstand« (G W II, S. 283) zu gewinnen, um die Anziehungskraft, die von dem Haus ausgeht, mit einem verharmlosenden Kürzel zu bannen. In Wirklichkeit nähert sie sich dem Haus der Kindheit durch dieses Kürzel erst recht an: Die Mauer des Fremden und Unheimlichen schwindet, die Erzählerin kann eintreten.

Die Art und Weise, wie die Erzählerin das Haus von innen beschreibt, macht deutlich, daß es sich um imaginäre Räume handelt. Die Erzählerin jedoch hält an der Realität des Hauses fest und versucht es auf Vertrautes zu beziehen. So nennt sie das Haus der Kindheit immer wieder »Museum« und versucht Strukturen zu entdecken, die ihr aus anderen Museen geläufig sind: die drei Ordner etwa, die sie mit Kustoden (G W II, S. 308) in einem Museum vergleicht, und die ausgeklügelten technischen Vorrichtungen, die sie mit einer ihr »bisher entgangenen Fortentwicklung der Projektions- und Schalltechnik« (G W II, S. 306) zu erklären versucht.

Zuweilen erinnern sie ihre Erlebnisse im Haus der Kindheit an einen lehrreichen Kurs, dem sie mit Interesse und Aufmerksamkeit folgt. Dann wieder assoziiert sie ihre Erfahrungen mit schlechtem Schulunterricht, kritisiert die Lehrmethoden und wirft den Ordnern Willkür und Gehässigkeit vor. Einmal bleibt sie sogar aus Protest weg. Aber immer wieder schlägt das Haus der Kindheit sie in seinen Bann, denn es gibt

auch Phasen des Glücks (GW II, S. 297/355) und des Hochgefühls. Was sie immer wieder wie ein Sog in das Haus der Kindheit zurückzieht, sind jedoch nicht so sehr diese kurzen Momente des Glücks, sondern vielmehr die Ahnung, daß in diesem Haus der Schlüssel zum Verständnis ihres Lebens verborgen ist, daß dort die Erklärung für die Identitätskrise, in der sie sich befindet, liegt. Zwar leugnet sie bis zuletzt, daß es eine solche Krise überhaupt gibt. So behauptet sie, daß sie »keine besonderen Lebensschwierigkeiten« habe, daß sie in der »glücklichen Lage« sei, »noch geliebt zu werden und, was wichtiger ist, noch selbst Liebe zu empfinden« (GW II, S. 278). Entschieden weist sie jeden Gedanken an Krankheit zurück (GW II, S. 284). Auf der anderen Seite spricht sie aber von ihrer Nervosität und Erschöpfung, klagt über lebhaftes Einbildung (GW II, S. 319), Halluzinationen und Beschwerden des Alterwerdens. Sie selbst braucht in diesem Zusammenhang hellseherisch den Begriff »Klimakterium« (GW II, S. 318) und spricht sogar von Neurose und von der Vermutung, daß das Haus der Kindheit eine »Heilanstalt« sein könne, um den Gedanken daran dann aber als völlig abwegig zurückzuweisen.

Die Widersprüche, in die sich die Erzählerin verwickelt, sind so groß, daß ein erhebliches Maß an Verdrängung dazugehört, die Fiktion der glücklichen und gesunden Frau aufrechtzuerhalten. Carl hält sie ganz offensichtlich für krank (GW II, S. 293), und ihre Freundin Eva spricht sie ziemlich direkt auf das Alterwerden an (GW II, S. 278). Auch die Begegnung der Ich-Erzählerin mit dem Unbekannten am Anfang kann als ein Hinweis aufs Alterwerden gelesen werden. Als die Ich-Erzählerin den Unbekannten fragt, warum er das Haus der Kindheit suche, antwortet er: »Ich werde alt« (GW II, S. 273). Alt zu werden scheint jedoch nicht nur er, sondern auch die Erzählerin, die kurzsichtig, zerstreut und desorientiert ist, während von altersbedingten Behinderungen des Unbekannten bezeichnenderweise überhaupt nicht die Rede ist. In der Begegnung mit dem Mann wird die Erzählerin mit ihrem eigenen Alterwerden konfrontiert. Sie wird nicht länger als erotisches Objekt begehrt, sondern als ältliche Person wahrgenommen. Das Bild der noch immer attraktiven

Frau, das sie von sich selbst bis zu diesem Zeitpunkt gehabt hat, entspricht nicht mehr der Realität. Das wird sie wenig später bei einem ihrer ersten Besuche im Museum feststellen, wo sie in einem Spiegel ein »schauerlich gealtertes Gesicht« (G W II, S. 292) sieht.

Die Begegnung mit dem unbekannten Mann, in dessen Augen sie die Wahrheit über ihr eigenes Alter liest, läßt sie auf das Haus der Kindheit stoßen, aber erst eine weitere Begegnung, in der ebenfalls weibliche Identität problematisiert wird, bringt sie dazu, in das Haus der Kindheit einzudringen:

»Ich hatte bei einer mir wenig bekannten Familie etwas abzugeben und kam mit der Frau des Hauses ins Gespräch. Wir standen im Vorzimmer, die Kinder liefen durch den Raum in den Garten, auch ein kleines Mädchen, das wie ein Bub gekleidet und mit Stöcken und Seilen und einem wilden indianischen Kopfputz recht kriegerisch ausgerüstet war. Meine Tochter spielt niemals mit Puppen, sagte die Mutter und lachte dazu, während doch ihrer Stimme eine gewisse Besorgnis anzumerken war.« (G W II, S. 282/3).

Die Szene löst bei der Erzählerin einen merkwürdigen Schock aus:

»In diesem Augenblick erfuhr der mich umgebende Raum eine blitzschnelle Verwandlung (...). Ich verlor (...) den Boden unter den Füßen, an die Stelle des netten vernünftigen Gesprächs traten Wort- und Tonfetzen von chaotischer Art.« (Ebd.)

Gegen ihren Willen fühlt sich die Erzählerin in eine Erinnerung hineingerissen, die sie jedoch nicht als eigene akzeptieren kann, sondern dem Haus der Kindheit als unzulässige »Fernbehandlung« (G W III, S. 283) anlastet. Ihr Entschluß, das Haus der Kindheit, jetzt aber freiwillig, aufzusuchen, wird durch dieses Erlebnis gefestigt.

Die Erfahrungen, die die Ich-Erzählerin im Haus der Kindheit macht, sind nun aber – und dadurch entsteht eine merkwürdige Spannung – ganz offenkundig identisch mit Kindheitserfahrungen der Autorin Kaschnitz. In dem Werkstattgespräch mit Horst Bienek, in dem Kaschnitz auf den Unterschied zwischen sich und der Ich-Erzählerin hingewiesen hatte, hat sie im gleichen Atemzug gesagt: »Ja, jedes Er-

lebnis im Haus der Kindheit, in dem sonderbaren Museum, ist biographisch.«¹⁰

Ein großer Teil dieser Erlebnisse ist geschlechtsspezifisch geprägt, das gilt sowohl für die zahlreichen Angstträume, den Haß auf die Mutter wie für den starken Selbsthaß, der in bestimmten Szenen zum Ausdruck kommt. Es beginnt mit einer Erinnerung, die die Erzählerin nicht einordnen kann: Auf einer Leinwand im Museum sieht sie das Bild von einem Mann mit Hund (GW II, S. 291). Es ist eine Kampfszene, die sie verwirrt, weil sie nicht weiß, wie sie eigentlich mit ihr in Verbindung steht. Später wiederholen sich solche Szenen: Die Ich-Erzählerin sieht sich plötzlich von einem »Gespann riesiger, kohlschwarzer Pferde« verfolgt, die auf sie zurasen und deren »gebäumte Köpfe« und deren mit blitzenden Eisen beschlagene Vorderhufe sie in Todesangst über sich sieht (GW II, S. 316).¹¹

In einer anderen Szene sieht sie sich – »ein dickes, kleines Mädchen, das vom Stamm einer jungen Birke zarte, weiße Rindenhäutchen schälte« (GW II, S. 317) – plötzlich von einem wütenden Gärtner mit der Hacke verfolgt, ihm zur Seite eine »kohlschwarze, trächtige Hündin« (GW II, S. 317).

In einer dritten Szene sieht sie sich selbst als kleines Mädchen nachts am Kinderschlafzimmerfenster stehen. Auf dem Hof erblickt sie ein »widerliches Rudel« von »nackten, langgeschwänzten Tieren«, die aus einer Lache Wasser trinken und schließlich mit »wildem, ruckartigen Bewegungen« auseinanderstieben (GW II, S. 317).

In all diesen Szenen ist die sexuelle Motivik unverkennbar. Unverkennbar ist auch die Gewalt, die sich in den Szenen ausdrückt und die die Ich-Erzählerin als gegen sich selbst gerichtet erlebt. Zugleich wird in diesen Szenen aber auch eine Ambivalenz deutlich: Mit einer Mischung aus Neugier und Abscheu starrt das kleine Mädchen auf das Rudel langgeschwänzter Tiere. Diese Mischung aus Neugier und Abscheu wird in einer späteren Szene aufgenommen, wo die Erzählerin, das Spiel mit dem Puppentheater unterbrechend, in einem Buch mit dem Titel »Wie ein Mensch geboren wird« blättert und von den darin enthaltenen Texten und Bildern schockiert ist. Es überfallen sie Erinnerungen an die Kindheit, die aber –

selbst noch auf der Erzählebene des Berichts – so tabuisiert sind, daß dafür nur die Stichworte »Maxim Gorki, sexuelle Neugierde, Schock« (G W II, S. 332) gegeben werden. Sie befinden sich auf einem Zettel, den einer der Ordner der Ich-Erzählerin zusteckt, als diese überstürzt das Haus der Kindheit verläßt. Das dahinter liegende Erlebnis wird nicht aufgedeckt, die Ich-Erzählerin läßt es hinter einer Maske von Beflissenheit und Munterkeit verschwinden. Die wenigen Stichworte machen aber doch deutlich, daß hier gänzlich unverarbeitete frühkindliche Erfahrungen vorliegen müssen, die im Zusammenhang mit Männern und Sexualität stehen. Neben diesen alptraumhaften Sequenzen gibt es andere, nicht weniger entsetzliche: Sie verweisen auf die Gestalt der Mutter. Kurz nach dem verwirrenden Bild des Mannes mit dem Hund (G W II, S. 291/2) hört die Ich-Erzählerin bei einem ihrer nächsten Besuche im Haus der Kindheit einen furchtbaren Schrei, von dem unklar ist, wer ihn eigentlich ausstößt:

»So hörte ich gestern im dunklen Raum einen einzelnen Schrei, der mir durch Mark und Bein ging, und stieß heute blinden Auges mit den Lippen an einen Gitterschleier, wobei ich Puder- und Veilchenparfum roch.« (G W II, S. 294)

So vage die Szene auch angedeutet ist, so kann es doch nur eine Auflösung geben: Ein schreiendes Kind, blind vor Tränen, versucht Trost bei der Mutter zu finden. Diese ist jedoch für das Kind unter einer Maske von Puder und Parfüm und hinter einem kratzigen Hutschleier unerreichbar. Das Kind spürt nur die »stumpfe Kühle« (G W II, S. 294), die von der Person ausgeht. Diese Kühle taucht in anderen Szenen wieder auf und wird dort eindeutig mit der Mutter in Verbindung gebracht. So wünscht sich die Erzählerin, ihre eigene Geburt noch einmal – und diesmal bewußt – mizuuerleben, um dabei zu sehen, ob das Gesicht ihrer Mutter damals wirklich vollkommen gleichgültig gewesen ist, wie ihr später erzählt worden ist.

»Es hätte mich interessiert, das Gesicht meiner Mutter zu sehen, als man mich ihr, das dritte Mädchen, das sie zur Welt brachte, zeigte. (Ich habe einmal gehört, daß sie bei der Geburt meiner zweitältesten Schwester namenlos enttäuscht, bei der meinen aber vollständig gleichgültig gewesen sei.)« (G W II, S. 304)

Daß die Mutter hier auch nur Opfer einer männlichen Ordnung ist, in der die Geburt eines Sohnes mehr gilt als die einer Tochter, bleibt von der Erzählerin unaufgearbeitet. Sie empfindet in erster Linie nur die Lieblosigkeit und das Desinteresse der Mutter. In einer weiteren Szene wird das noch viel deutlicher. Die Ich-Erzählerin sieht sich zurückversetzt in das Schlafzimmer ihrer Kindheit, sie kann nicht schlafen, darf aber die Glocke, die auf dem Nachttisch steht, nicht läuten. Als sie dies schließlich doch tut, hört sie Schritte auf der Treppe, die sie in der Erinnerung aber keiner bestimmten Person zuordnen kann:

»Über den oben erwähnten Schritt habe ich heute viel nachgedacht. Ich höre ihn noch immer, er ist leicht und doch müde, wie von jemandem, der während des Tages unzählige Gänge durch das Haus macht, treppauf und treppab. Es ist nicht der Schritt meiner Mutter (...).« (G W II, S. 318)

Schließlich, sieben Erzählabschnitte später, kommt – wie nebenbei – die Auflösung: Es war der Schritt des alten Dienstmädchens. (G W II, S. 323)

Das Stocken im Erinnerungsfluß und die Verzögerung, mit der die Ich-Erzählerin diese Auflösung gibt, zeigen, daß es ihr noch als erwachsene Person schwerfällt, sich einzugestehen, daß sie ein schlechtgeliebtes Kind gewesen ist.

Das »Entsetzen der Kindheit«, von dem die Erzählerin mehrfach spricht, ist vor allem eine Mangelerfahrung: die Erfahrung, von der Mutter als Mädchen nicht akzeptiert worden zu sein.

Daraus resultiert nicht nur ein Haß auf die Mutter (G W II, S. 368), sondern auch ein Haß auf sich selbst (G W II, S. 295/6). Dieser ist in einer zentralen Szene des Romans in ein bedrückendes Bild gefaßt:

»Beim Betreten des Hauses hatte man mir zu meinem Ärger wieder die Beinschiene angezogen, die Türe, die der Kustode für mich öffnete, führte auf einen Schulhof, den ich noch mit einiger Neugierde betrat. Gleich darauf aber sah ich mich selbst, ein dickes, zehnjähriges Mädchen mit großen, kugelrunden Augen auf dem Schulhof stehen, und zwar in der Mitte der grauen, von zerknüllten Butterbrotpapieren übersäten Kiesfläche, ganz

allein. Die andern Kinder gingen in Gruppen oder zu zweien im Kreis um mich herum, manche hielten sich umschlungen, andere trieben Späße miteinander oder warfen sich bunte Bälle zu. Das Ich-Mädchen rührte sich nun auch, es machte, wohl von der schweren Schiene behindert, ein paar unbeholfene Schritte, es rief, ohne Antwort zu erhalten, nach allen Seiten und streckte, aber ganz vergeblich, seine Arme nach den andern Kindern aus.« (G W II, S. 336)

Ogleich die Erzählerin diese Szene mit ihrem eigenen Bild von sich selbst überhaupt nicht in Zusammenhang bringen kann, wird sie gezwungen, diese Szene immer wieder vor ihrem inneren Auge abrollen zu lassen:

»Die ganze Szene, mehrmals und bis zum Überdruß wiederholt, stimmte mich traurig. Mich selbst in einer so beschämenden Lage zu erblicken war mir peinlich und ärgerlich, um so mehr, als ich mich an einen derartigen Vorfall aus meiner Schulzeit überhaupt nicht erinnern kann.« (G W II, S. 336)

Die Szene ist mehr als ein Bild für die Isolation und die Einsamkeit, in der sich die Erzählerin als Kind befunden hat. Wenn man davon ausgeht, daß das Museum nur ein imaginärer Raum ist, in dem die Erzählerin sich selbst als Kind inszeniert, dann liegen in solchen Isolationsphantasien auch starke selbstquälerische Züge, die auf Selbsthaß deuten. Die Ich-Erzählerin erkennt sich in dem unschönen, unbeholfenen Kind, zugleich rückt sie es mit einem kalten, sezierenden Blick von sich weg und betrachtet es aus dem Blickwinkel der anderen, übernimmt die lieblose Perspektive der Mutter. Diese doppelte Bewegung: Identifikation und Ablehnung findet sich als Strukturprinzip schon in der Erzählung »Das dicke Kind«, in der die Ich-Erzählerin unbarmherzig die unschönen, unsympathischen Züge des kleinen Mädchens, das sie selbst ist, offenlegt und das Kind gnadenlos in den eisigen Fluten des zugefrorenen Sees versinken läßt.

Die Parallelen zwischen der Erzählung und dem Roman gehen aber noch weiter: Der Grausamkeit, mit der die Ich-Erzählerin das dicke Kind in der gleichnamigen Erzählung gleichsam seziert, entspricht die Unbarmherzigkeit, mit der die Autorin Kaschnitz im »Haus der Kindheit« die Ich-Er-

zählerin in ihrer Borniertheit, ihrer Anmaßung, Selbstgerechtigkeit und ihrem verzweifelden Harmonisierungsstreben vorführt. Die erzählerische Unbarmherzigkeit geht sogar über die des »Dicken Kindes« hinaus. Während die Erzählerin dort dem Kind wenigstens für die Zukunft noch eine Chance einräumt, indem sie das Bild von der Raupe und dem Schmetterling einführt, ist eine solche tröstliche Perspektive im »Haus der Kindheit« nicht vorhanden. Zwar gibt es auch hier einen harmonisierenden Abschluß, wie wir ihn aus anderen Texten, wie z. B. »Liebe beginnt« und »Elissa« kennen, aber dieser harmonisierende Abschluß bleibt an die offenkundig beschränkte Perspektive der Ich-Erzählerin gebunden. Mit ihrer beabsichtigten Rückkehr zu Carl am Ende des Berichts versucht sie, an das alte Bild der liebenden und geliebten Frau anzuschließen, dessen Brüchigkeit der Roman sowohl auf der Ebene der Rahmenhandlung wie auf der Erinnerungsebene gezeigt hat.

Die Erzählerin hat nichts gelernt. Zwar ist sie zwischen- durch durchaus zu Einsichten gekommen, aber sie zieht keine Konsequenzen daraus. Als eine Frau, die als ungeliebtes Kind keine weibliche Identität hat ausbilden können, bleibt ihr nur die Definition über den Mann. So wie das Kind auf der Erinnerungsebene den Ruf des Knaben hoffnungsvoll aufnimmt, um aus dem unerträglichen Zustand der Nicht-Identität erlöst zu werden, so greift die Ich-Erzählerin am Ende gierig nach dem Brief Carls, um die zermürbende Suche nach sich selbst, die sie an den Rand des Zusammenbruchs geführt hat, abubrechen.

Sie wiederholt damit ein altes Muster, an dem sie bereits schon einmal gescheitert ist. Ihr Versuch, Ich-Identität über einen Mann zu erlangen, ist – das zeigt der Anfang des Berichts – spätestens in dem Augenblick gescheitert, als sie erkennen muß, daß sie als Frau nicht mehr von Männern begehrt wird. Darüber hinaus sind die Chancen eines Neuanfangs auch deswegen denkbar gering, weil unklar bleibt, ob Carl nicht nur ein Produkt ihrer Phantasie ist. Diese Frage bleibt deswegen unentscheidbar, weil Kaschnitz sich als erzählerische Instanz aus dem Text herausgenommen hat und die Ich-Erzählerin deshalb nicht direkt kritisieren, ironisie-

ren oder in Frage stellen kann. Die ironische Distanz, die Kaschnitz als Autorin zur Ich-Erzählerin hat, ist nur indirekt zu erschließen, z. B. aus den Widersprüchen, in die sich die Erzählerin im Laufe ihres Berichts verwickelt, oder aus der gespreizten, pedantischen Sprache, die sie benutzt. Daß es schwer für Leser sein kann, diese Ironie zu erkennen, wenn keine positive Erzählerinstanz im Text da ist, hat Kaschnitz, bezogen auf den Text »Der Schriftsteller«, selbst sehr deutlich gesehen.¹² Das Mißverständnis, dem gerade dieser – ironisch gemeinte – Text ausgesetzt gewesen sei, führt sie hauptsächlich darauf zurück, daß die im Text allein vorherrschende Perspektive des Schriftstellers Mißverständnisse hervorgerufen habe. In der Tat hat Kaschnitz in der Folgezeit keine Texte mehr geschrieben, in denen eine von ihr als problematisch gemeinte Erzählerperspektive vorherrschte. Das hängt m. E. weniger mit dem ungelösten erzähltechnischen Problem einer verabsolutierten Erzählperspektive und den Schwierigkeiten, diese zu ironisieren bzw. zu relativieren, zusammen, sondern mehr mit der Unzufriedenheit, die eine so extreme Form der Verfremdung eigener Erfahrungen für die Autorin bedeutete.

Im »Haus der Kindheit« knüpft Kaschnitz an Verfremdungstechniken von Kafka und Robert Walser an und verbindet sie mit Elementen der phantastischen Literatur. Auf diese Weise entsteht ein faszinierender Text, in dem der Blick auf sich selbst mehrfach gebrochen ist, in dem das Ich wie in einem Spiegelkabinett in immer neuen Verzerrungen erscheint.

Das Gegenteil dieses aufspaltenden, verfremdenden Verfahrens, welches das Ich künstlich in immer neue Teile zerlegt, ist die unmittelbare, rekonstruierende Erinnerungsarbeit, der sich Kaschnitz in ihrer späten Prosa zuwendet. Die Autorin spricht direkt – ohne jede formale Verfremdung – von sich selbst und ihren Erfahrungen, ohne aber zu suggerieren, daß es das Autor-Ich als feste Instanz gibt. Daher entsteht auch keine geschlossene autobiographische Form und kein fortlaufender Handlungszusammenhang, sondern ein Erinnerungsgeflecht, ein Patchwork von Stimmungen, Einfällen und Reflexionen. Die offene, experimentelle Form ermöglicht Kaschnitz eine radikalere Annäherung an den Kern der eige-

nen Erinnerungen als die kunstvolle Verfremdung, die im »Haus der Kindheit« vorherrscht.

In einer ausgeschiedenen Passage aus den Aufzeichnungen »Orte« hat Kaschnitz notiert:

»Ich bin nicht aus Verlegenheit um literarischen Stoff, auch nicht aus Erfindungsschwäche zum Tagebuch zurückgekehrt. Schon meine letzten langen und von mir als »gegenständlich« bezeichneten Gedichte sind eine Art von Chronik, Zeitgeschehen, Zeitgefahren, und ich noch immer in der Rolle des Türmers, was sehe ich, wie verändert sich das Gesehene, kann ich meinen Augen trauen? Diese Gedichte bestehen aus Erfahrungssplintern, ohne logischen Zusammenhang, neun bis zwölf Splitter, manchmal eine Art von Generalbaß oder eine jahreszeitliche Zusammenfassung, alles, was in einem schneereichen März, alles, was in einem bestimmten Jahre (...) geschehen ist. Meine neuen Prosa-Einträge sind kürzer als früher, man wird ja nicht redseliger, sondern wortkarger mit dem Alter, beschränkt sich auf Andeutungen.« (G W III, S. 808/9)

An einer anderen, ebenfalls ausgeschiedenen Stelle schreibt sie, daß sie in den letzten Jahren »eine Form nach der andern« aufgegeben habe (G W III, S. 813), und zwar weniger aus ästhetischem Ungenügen, sondern weil sie keine Lust mehr habe. Die Fragen »Warum eigentlich, wozu eigentlich?« hätten ihr ein Weitermachen in den alten Formen unmöglich gemacht. Eine neue Form, in der Subjektivität (vgl. G W III, S. 624) sich unverstellt ausdrücken könne, müsse gefunden werden:

»Ich könnte mir eine Literatur der Zukunft, die aus Stückwerken und jeweils viel Raum zum Selbstauffüllen besteht, durchaus vorstellen.« (G W III, S. 809)

Um »Stückwerke« handelt es sich tatsächlich bei den späten Aufzeichnungen »Orte«, sogar das tagebuchartige Gerüst, das noch in »Tage, Tage, Jahre« vorhanden war, ist aufgegeben. Das Buch enthält 215 kurze Prosastücke, die zwischen einer viertel Seite und maximal anderthalb Seiten variieren. 96 Stücke sind für den Druck 1973 ausgeschieden, sie sind erst aus dem Nachlaß veröffentlicht. Die insgesamt 311 Stücke, in keine erkennbare äußere Ordnung gebracht, sind Moment-

aufnahmen, herausgerissen aus dem Erinnerungszusammenhang. Sie enthalten Kindheitserinnerungen, Erinnerungen an Orte, Personen, Gespräche, Stimmungen und Gefühle, Träume, Ängste, kritische Selbstreflexionen, Auseinandersetzungen mit Literatur und anderen Autoren und vor allem immer wieder Selbstzweifel und Selbstanklagen. Die Selbstzweifel beziehen sich einmal auf den Bereich der Politik und zum anderen auf den Bereich der eigenen weiblichen Rolle. Im politischen Bereich quält Kaschnitz vor allem ihr Schweigen während des Faschismus:

»(...) worin soll sie denn bestanden haben, unsere sogenannte innere Emigration? Darin, daß wir ausländische Sender abhörten, zusammensaßen und auf die Regierung schalten, ab und zu einem Juden auf der Straße die Hand gaben, auch dann, wenn es jemand sah? Daß wir prophezeiten, zuerst den Krieg, dann den totalen Krieg, dann die Niederlage und damit das Ende der Partei? Nicht heimlich im Keller Flugblätter gedruckt, nichts nachts verteilt, nicht widerständlerischen Bündnen angehört, von denen man wußte, daß es sie gab, es so genau aber gar nicht wissen wollte. Lieber überleben, lieber noch da sein, weiter arbeiten, wenn erst der Spuk vorüber war.« (G W III, S. 519)

An anderer Stelle spricht sie von den Massenvernichtungen und gibt zu: »(...) natürlich ist es nicht wahr, daß wir nichts gewußt haben« (G W III, S. 574). Aber auch in der Gegenwart wirft sie sich mangelnde Zivilcourage vor. Ihre späte Annäherung an die Sozialdemokratie (G W III, S. 807) erscheint ihr angesichts des »wachsenden Nationalismus« und der von »rechts und von links drohenden Einschränkung einer freiheitlichen Demokratie« (G W III, S. 822) nicht mehr als eine hilflose Geste. Sie versucht sich von dem konservativen Image zu befreien, zu dem sie, wie sie selbst weiß, beigetragen hat:

»Ich werde geschont, wahrscheinlich, weil ich alt bin, sogar, wie es zu meinem Ärger gelegentlich heißt, eine grand old lady der Literatur. In den Interviews stellt man mir keine Fragen, die meine politischen Ansichten betreffen, mein Engagement, meine Progressivität. Niemand will wissen, ob ich es mit den Roten Zellen halte oder mit dem Papst, der den Zölibat gegen die Stimmen so vieler Bischöfe verteidigt. Die Frage, ob ich ein auf der Flucht befindliches Mitglied der Baader-Meinhof-Gruppe in

meiner Wohnung versteckt hätte, ist mir nie gestellt worden. Statt dessen soll ich von Rom erzählen (...).« (G W III, S. 821)

Endlich möchte Kaschnitz »Farbe (...) bekennen, sich politisch äußern«. Auch wenn sie weiß, daß sie eine »miserable Revolutionärin« (G W III, S. 822) und »keine Kämpferin« (G W III, S. 434) ist, so bricht sie doch endgültig mit den Harmonisierungen, die sie in den frühen Romanen selbst gemacht hat und später, wie z. B. im »Haus der Kindheit«, ihre Figuren machen läßt. Hierzu gibt es eine aufschlußreiche Passage, die sich wie ein Kommentar zum »Haus der Kindheit« liest:

»ICH einst im Buchsbaum, ich einst im Haselgebüsch, versteckt unter dem roten Kinderzimmertisch, immer schluchzend, von Tränen überströmt. Ich tue mir leicht weh, und man tut mir leicht weh, die Geschwister, die Mutter, der Vater, der mich übersieht. Lola, der schwarze Hund des Gärtners, ist ein Schrecken, wie der Gärtner selbst, der (...) die Kinder mit seiner Hacke bedroht. Ich will lauter Freude, aber meine Wünsche werden von geheimnisvollen Mächten immer wieder durchkreuzt. Später schreibe ich dasselbe verzweifelte Glücksverlangen meinen Gestalten zu. Die Welt soll in Ordnung sein, ist aber nicht in Ordnung, scheint während meiner Lebenszeit immer mehr aus den Fugen zu gehen.« (G W III, S. 434)

Die partielle Einsicht der Ich-Erzählerin im »Haus der Kindheit«, »daß das sogenannte Goldene Zeitalter« ihrer Kindheit »ein fauler Zauber war« (G W II, S. 366), wird in »Orte« generalisiert und radikalisiert zu der generellen Auffassung, »daß es diese heile Welt niemals, zumindest nicht in meiner Lebenszeit, gegeben hat« (G W III, S. 487).

Die Radikalisierung schließt auch eine Reflexion über die eigene weibliche Rolle mit ein. Anlässlich einer Ausstellung zum Thema Emanzipation notiert Kaschnitz selbstkritisch, daß sie »nie eine Vorkämpferin der Emanzipation« gewesen sei (G W III, S. 811) und sich nicht nur ihrem eigenen Mann, sondern »eigentlich jedem Mann untergeordnet« habe. An einer anderen Stelle faßt sie das noch schärfer:

»Ich interessierte mich nicht für die Frauenbewegung, deren große Vorkämpferinnen damals, im Ersten Weltkrieg, schon alt

waren, ich gehörte zu denen, die ihre Leistung anerkannten, aber ihr Erbe verschenkten.« (G W III, S. 500)

Gegenbilder einer anderen, emanzipierten Weiblichkeit tauchen auf, wie z. B. die »Lesbierin« und »Sozialistin« Daisy D. (G W III, S. 482). Kaschnitz vergleicht ihr eigenes Leben mit dem anderer Frauen, setzt sich mit anderen Schriftstellerinnen auseinander. So bewundert sie Marieluise Fleisser, eine Altersgenossin, die so ganz anders geschrieben hat als sie selbst (G W III, S. 839). An einer anderen Stelle vergleicht sie sich mit Brecht, der ebenfalls ein Altersgenosse von ihr ist:

»BERTOLT Brecht war nur wenige Jahre älter als ich, und er stammte wie ich aus einem bürgerlichen und wohlhabenden Haus. Er muß als Jüngling dieselben Eindrücke gehabt haben wie ich als Kind, eine Großstadt im Krieg, abgerissene und todmüde Soldaten aus dem Feld heimkehrend, verhungertes Proletariat. Aber wo es bei mir nur zu einem ratlosen Mitgefühl reichte, war er sofort auf Kampf eingestellt (...). Es war von Anfang an mehr als das von mir geübte billige Mitleid (...).« (G W III, S. 834/5)

In solchen selbstkritischen Vergleichen scheint manchmal das Gefühl für die eigene Person und den eigenen Wert verlorenzugehen. Kaschnitz hat den lieblosen Blick der Mutter immer noch nicht abgeschüttelt. Wie traumatisch die Ablehnung durch die Mutter gewesen sein muß, zeigt eine Stelle, die an »Das Haus der Kindheit« (G W II, S. 304) anschließt. Kaschnitz erinnert sich an einen alten Schmalfilm, in dem ihre Mutter, »schön« und »zart«, lächelnd ins Bild tritt:

»Das überaus liebevolle Lächeln hatte nicht mir gegolten, jetzt aber gilt es mir, ich lasse den Film zurückspulen, vier- oder fünfmal (...). Meine Mutter, die lächelnd auf mich zukommt, mich ansieht, mich. (...) Ich muß noch einmal sehen, wie meine Mutter mir zulächelt, so voller Liebe, ich war nicht gemeint.« (G W III, S. 543)

Dennoch: Der Haß auf die Mutter, der noch »Das Haus der Kindheit« prägte, ist in »Orte« gemildert. Das Leiden der Mutter (G W III, S. 513) wird wahrgenommen, eigene Versäumnisse als Mutter (G W III, S. 503), die Erinnerungen an die Geburt der eigenen Tochter (G W III, S. 435) lassen die

Lieblosigkeit der Mutter in einem neuen, milderen Licht erscheinen: Die Alleinschuld der Mutter relativiert sich auch dadurch, daß der Vater kritischer gesehen wird und die Identifikation, die noch im »Haus der Kindheit« vorhanden war, nicht mehr so stark ist.

In mancher Hinsicht ergänzen und korrigieren die späten Aufzeichnungen die Kindheitserinnerungen im »Haus der Kindheit«. Manche Erlebnisse werden noch einmal beschworen und anders nuanciert (vgl. G W III, S. 539, 558), andere werden in »Orte« das erste Mal preisgegeben (vgl. G W III, S. 572, 785/6). So fallen der Ich-Erzählerin im »Haus der Kindheit« die Stichworte »Cacol, Diavolo und Carmen« ein (G W II, S. 345), zu denen sie der Ordner assoziieren läßt. Zu Carmen fällt ihr der Großvater ein, zu Diavolo der Vater (G W II, S. 346), das Stichwort »Cacol« wird erst in »Orte« aufgenommen. (G W III, S. 575): Cacol war der Name der englischen Erzieherin, die die Kinder wegen ihres freundlichen und unkonventionellen Wesens sehr geliebt haben und die durch die »Schuld« von Kaschnitz ihre Anstellung in der Familie verloren hat.

Diese und andere Szenen zeigen: Der »Schrecken der Kindheit« (G W III, S. 522) ist immer noch nicht gebannt. Eine Szene scheint mir dafür besonders eindrucksvoll. Im »Haus der Kindheit« gibt es eine Passage, in der die Ängste des Kindes im Schwimmbad beschworen werden und in der von den damit zusammenhängenden Todeswünschen des Kindes die Rede ist (G W II, S. 328/9). Hier gibt es eine Parallelstelle in »Orte«, deren surrealistische Pointe am Schluß sich im Rückgriff auf »Das Haus der Kindheit« auflöst. Kaschnitz spricht von ihren Besuchen im Frankfurter Schwimmbad und beschreibt minutiös, wie sie regelmäßig und scheinbar sicher ihre Runden im Wasser zieht:

»Manchmal schwimme ich nach der Uhr, manchmal zähle ich die Stöße, die ich machen muß, um von einer Schmalseite des Beckens zur anderen zu gelangen. Obwohl ich weiß, daß sportlicher Ehrgeiz in meinem Alter lächerlich ist, versuche ich meine Zeit bzw. die erforderliche Anzahl von Schwimmstößen immer zu unterbieten. Von den Delphinschwimmern, die so rücksichtslos in großer Geschwindigkeit das Wasser durchpflügen, lasse ich

mich ebensowenig stören wie von den meist männlichen Springern, die auf dem Zehnmeterbrett wippen und dann plötzlich mit Donnergetöse direkt neben mir einschlagen und verschwinden. Meine Schrecken sind aber die kleinen Kinder, die sich wohl gerade freigeschwommen haben und die sich nun mit kurzen Atem und hektischen Bewegungen immer wieder auf den Weg machen. Wie leicht können sie sich in einem Anfall panischer Angst an mich klammern und mich in die Tiefe reißen. Von dem Toten, der regunglos auf dem Grunde des Beckens liegt und auf den ich die Badewärter schon so oft vergeblich aufmerksam gemacht habe, droht mir hingegen keine Gefahr.« (G W III, S. 617)

Der plötzliche Übergang von der realen Ebene in eine andere, surreale, der hier so meisterhaft vollzogen wird, nimmt die Mittel der Verfremdung wieder auf, die wir aus dem »Haus der Kindheit« kennen. Die surreale Situation wird hier aber nicht durch komplizierte erzähltechnische Mittel erzeugt, sondern sie ergibt sich vollkommen natürlich und unauffällig.

Mit einem ähnlich surrealen Bild schließen die Aufzeichnungen ab:

»ICH verlasse mein Zimmer nicht durch die Tür, zu der eine kleine Treppe hinaufführt, auch nicht durch die zweite Tür, den Zugang zur ehemaligen Bibliothek. Auch nicht durch eines der tiefen Fenster, wenn der Mond in mein Zimmer scheint. Vielmehr trete ich durch einen glatten Rosenholzrahmen in ein staubiges Eichenwäldchen und gleich darauf auf einen weiten, sandigen Platz. (...) Es ist heiß, meine Füße mahlen im Sand und hinterlassen doch keine Spur. (...) Ich gehe durch den Auwald, in dem später einmal Tanzmusik ertönt und Ringelspiele sich drehen, der aber jetzt noch seltsam öde ist, ein Ort der Melancholie. Warum ich gerade diesen Ausgang gewählt habe, weiß ich nicht. Ich gehe immer weiter, weiter nach Osten, und meine Füße hinterlassen keine Spur.« (G W III, S. 650)

In seiner Unbestimmtheit und Offenheit ist dieser Schluß ein Gegenstück nicht nur zu den harmonisierenden Schlüssen der frühen Romane, sondern auch zu den harmonisierenden Bildern im »Haus der Kindheit« und im »Dicken Kind«. Er zeigt den weiten Weg, den die Erzählerin Kaschnitz zurückgelegt hat.

Anmerkungen

- 1 Die Zitate werden im folgenden nachgewiesen nach Marie Luise Kaschnitz: »Gesammelte Werke«. Hrsg. von Christian Büttrich und Norbert Miller. Frankfurt a. M. 1981 ff.
Das Zitat befindet sich in G W III, S. 827.
- 2 G W III, S. 211.
- 3 Werkstattgespräch mit Horst Bienek. Zit. nach »Marie Luise Kaschnitz«. Hrsg. von Uwe Schweikert. Frankfurt a. M. 1984, S. 286.
- 4 Uwe Schweikert: »Das eingekreiste Ich. Zur Schrift der Erinnerung bei Marie Luise Kaschnitz.« In: »Marie Luise Kaschnitz«. Hrsg. von Uwe Schweikert, S. 66.
- 5 Susanne Keßler: »Die Egozentrik der undefinierten Frau. Zu Marie Luise Kaschnitz' autobiographischem Roman »Das Haus der Kindheit.« In: »Marie Luise Kaschnitz«, S. 78 ff.
Die sehr negative Einschätzung, die Keßler dem »Haus der Kindheit« zuteil werden läßt, beruht m. E. auf der fehlenden Unterscheidung zwischen Autorin und Ich-Erzählerin.
- 6 Marie Luise Kaschnitz: »Menschen und Dinge 1945«. Heidelberg 1946, S. 14.
- 7 Vgl. dazu den Plan zu einer nicht ausgeführten Erzählung in G W III, S. 128/9, die an E. A. Poes Erzählung »Das ovale Porträt« (1842), einer Schlüsselerzählung über den Zusammenhang von Schreiben, Weiblichkeit und Töten, erinnert.
- 8 Zu harmonistisch löst m. E. Ralf Schnell die Beziehung zwischen den beiden Ichs auf. Ralf Schnell: »Das verlorene Ich. Zur impliziten Poetik der Marie Luise Kaschnitz.« In: »Marie Luise Kaschnitz«, S. 179.
- 9 »Werkstattgespräch«, S. 285.
- 10 Ebd.
- 11 Zu dieser Angstszenen gibt es eine Gegenszenen, in der ein Mann ein weißes Pferd longiert. Auch hier ist die sexuelle Motivik, diesmal aber positiv gewendet, unverkennbar. (G W II, S. 305)
Das weiße Pferd weist auf eine andere, frühere Traumszenen in »Liebe beginnt« zurück, wo der Vater und das weiße Pferd in eins verschwimmen. (G W I, S. 167/8) Vgl. Inge Stephan: Liebe als weibliche Bestimmung? Frauenbild und mythische Strukturen in den beiden frühen Romanen »Liebe beginnt« und »Elissa« von Marie Luise Kaschnitz. In: Marie Luise Kaschnitz, S. 132/3.
- 12 Marie Luise Kaschnitz: »Die Schwierigkeit, unerbittlich zu sein.« Zit. nach Marie Luise Kaschnitz, S. 298.