

„Ich dichte in die wüste Zeit“

**Ich-Konstruktionen in der Lyrik der deutschsprachigen
Schriftstellerinnen Israels Jenny Aloni und Netti Boleslav**

Dissertation
zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades
an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen

vorgelegt von

Judith Poppe
aus Vechta

Göttingen 2014

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	8
1.1	Fokus Lyrik	10
1.2	Auswahl der Schriftsteller_innen	11
1.3	Forschungsüberblick.....	12
1.4	Korpus.....	14
2	Fragestellung und theoretische Grundlagen	15
2.1	Theoretischer Zugang.....	15
2.1.1	Analyse der Ich-Konstruktionen: Das Konzept der Artikulation	16
2.2	Begriffsklärungen: Wer spricht?.....	18
2.2.1	Die Ebene des lyrischen Textes.....	19
2.2.1	Die Ebene von Ego-Dokumenten	19
2.3	Hypothesen: Deutschsprachige Literatur Israels – Zwischenliteratur oder Eine kleine Literatur?	21
2.3.1	Deutschsprachige Literatur Israels: Zwischenliteratur?.....	21
2.3.2	Deutschsprachige Literatur Israels: Eine kleine Literatur?	23
2.4	Vorbemerkungen zum Begriff „Heimat“	23
2.5	Aufbau der Arbeit	25
3	Soziopolitische Bedingungen deutschsprachiger Literatur in Palästina/Israel.....	27
3.1	Die Rolle der deutschen Sprache in Palästina/Israel	27
3.2	Der Verband deutschsprachiger Schriftsteller Israels und die Arbeitsgemeinschaft deutschsprachiger Schriftsteller und Journalisten	34
4	Selbstverortungen und Verortungen von Netti Boleslav und Jenny Aloni	36
4.1	Kurzbiografien von Boleslav und Aloni.....	37
4.2	Sprachkämpfe – Boleslavs und Alonis Verhältnis zur Sprache	46
5	Analyse der Ich-Konstruktionen in der Lyrik von Aloni und Boleslav	51
5.1	Ich-Artikulationen in den Momenten der Ankunft.....	51
5.1.1	Alonis Lyrik über die Ankunft.....	52
5.1.2	Boleslavs Lyrik über die Ankunft.....	57
5.1.3	Zwischenfazit Ankunftsgedichte	63
5.2	Ich-Artikulationen und die Stadt Jerusalem	64
5.2.1	Boleslavs Lyrik über Jerusalem	65

5.2.2	Alonis Lyrik über Jerusalem	75
5.2.3	Zwischenfazit Jerusalemgedichte	82
5.3	Ich-Artikulationen und die säkular-israelische Stadt.....	84
5.3.1	Alonis Lyrik über die Stadt	85
5.3.2	Boleslavs Lyrik über die Stadt	90
5.3.3	Zwischenfazit Stadtgedichte	94
5.4	Ich-Artikulationen und die Kriege.....	95
5.4.1	Alonis Lyrik über die Kriege.....	97
5.4.2	Boleslavs Lyrik über die Kriege.....	127
5.4.3	Zwischenfazit Kriegsgedichte.....	134
5.5	Ich-Artikulationen und die Alte Heimat.....	138
5.5.1	Alonis Lyrik über die Alte Heimat.....	138
5.5.2	Boleslavs Lyrik über die Alte Heimat.....	151
5.5.3	Zwischenfazit Alte-Heimat-Gedichte	164
5.5.4	Exkurs: „Ein Blick aus dem Fenster eines deutschen Gasthofes“	166
5.6	Ich-Artikulationen und die Shoah.....	172
5.6.1	Alonis Shoahgedichte.....	183
5.6.2	Boleslavs Shoahgedichte.....	209
5.6.3	Zwischenfazit Shoahgedichte.....	226
5.7	Ich-Artikulationen zwischen Ich und Du.....	230
5.7.1	Alonis und Boleslavs Lyrik über zwischenmenschliche Beziehungen	231
5.7.2	Alonis und Boleslavs Lyrik über das Verhältnis zwischen Ich und Gott	250
5.7.3	Zwischenfazit Ich-Du-Gedichte	257
6	Fazit und Ausblick	261
6.1	Deutschsprachige Literatur Israels – Eine „kleine Zwischenliteratur“	261
7	Literaturverzeichnis	274

Danksagung

Ich möchte an dieser Stelle meinem Doktorvater apl. Prof. Dr. Frank Möbus von Herzen danken. Er hat diese Arbeit (fast) bis zum Ende begleitet – einige Wochen vor Abgabe der Dissertation ist er schwer erkrankt und im Frühjahr 2015 verstorben. Ich danke ihm für sein großes Vertrauen und die großen Freiräume bei der Bearbeitung des Vorhabens, die anregenden Gespräche und seine Bereitschaft, mich auf meinen Irrwegen zu begleiten und darin zu unterstützen, dass diese ans Ziel führten. Vor allem aber war Frank Möbus für mich ein Mentor in der Herangehensweise an die Wissenschaft – eine Wissenschaft, die mehr sein will als Elfenbeinturm, die kulturell und politisch engagiert ist. Ich hätte gerne weiter von ihm gelernt.

Ich danke Prof. Dr. Gerhard Lauer für seine engagierte Unterstützung auf den letzten Metern bis zur Disputation, für die stets schnelle und unkomplizierte Bearbeitung aller organisatorischen Wünsche und die Übernahme des Erstgutachtens. Prof. Dr. Simone Winko danke ich herzlich für die spontane Übernahme des Zweitgutachtens und ihr Interesse an der Arbeit. Ihnen beiden sowie Prof. Dr. Glaser danke ich außerdem für wichtige Hinweise und die angenehme Atmosphäre der Kritik und des Austauschs.

Diese Arbeit ist durch die Förderung der Hans-Böckler-Stiftung, des Franz Rosenzweig Minerva Research Centers in Jerusalem und der Graduiertenschule für Geisteswissenschaften Göttingen (GSGG) ermöglicht worden. Für diese Unterstützung bin ich dankbar. Der Hans-Böckler-Stiftung verdanke ich darüber hinaus eine einzigartige ideelle Förderung sowie die großzügige Bezuschussung von Forschungsreisen. Auch die GSGG finanzierte mehrere Forschungs- und Tagungsreisen.

Prof. Dr. Ilse Nagelschmidt als Vertrauensdozentin der Hans-Böckler-Stiftung hat mich in ihren Kolloquiumskreis aufgenommen und mir so einen Austausch mit ihren Doktorand_innen ermöglicht. Die produktiven Arbeitstage und die hilfreichen Anmerkungen von Prof. Dr. Nagelschmidt, Anke Bastrop, Sandra Berndt, Uta Beyer, Stephanie Bremerich, Torsten Erdbrügger, Michael Nitsche, Inga Probst, Florian Schädle, Kerstin Schmidt und Elia van Scirouvsy haben die Arbeit mitgeprägt. Für die solidarische Unterstützung bin ich dankbar. Darüber hinaus danke ich dem Stipendiat_innenkreis des Rosenzweig Minerva Research Centers 2013 für die wertvollen Ideen und Anregungen, die ich in den regelmäßigen Sitzungen erhalten habe.

Für wissenschaftlichen Rat, Unterstützung und wichtige Hinweise danke ich Marlies Backhus, Prof. Dr. Anne Betten, Peter Ettl, Prof. Dr. Tom Lewy, Prof. Dr. Irmela von der Lühe, Paul Maurer, Prof. Dr. Klaus Müller-Salget, Leibl Rosenberg, Prof. Dr. Hartmut Steinecke, Prof. Dr. Guy Stern, Prof. Dr. Yfaat Weiss, Tilly Zacharow-Boesche. Christine Hasenclever-Zbeida hat mir Einblick in Materialien des Verbandes deutschsprachiger Schriftsteller Israels gegeben, und Klaus Kowatsch hat mir den Briefwechsel zwischen ihm und Netti Boleslav zur Verfügung gestellt. Danke!

Ohne die Unterstützung, die mir die Verwandten der Schriftsteller_innen gegeben haben, wäre die Arbeit nicht zu realisieren gewesen. Ruth und Micky Frankovits, Eviatar Michaelis und Alit Yanishevsky haben mich mit Herzlichkeit und Offenheit empfangen und mit Informationen versorgt. Daniel Cohen-Sagi hat mir den Nachlass seiner Mutter Netti Boleslav zur Verfügung gestellt und meine Fragen sowohl bei Besuchen in Tel Aviv als auch in der wohl unzählbaren Menge an Emails mit Geduld und Offenheit beantwortet. Mirjam Fruchtman hat mir Einblick in den Nachlass ihres Ehemanns Benno Fruchtman gewährt und hat mit ihrer Aufgeschlossenheit und ihrem kritischen Verstand mein Herz gewonnen. Ihnen allen danke ich sehr.

Für Unterstützung in verschiedenerlei Hinsicht – für das kritische Lesen einzelner Kapitel und wertvolle Anmerkungen, inspirierende Gespräche und gedankliche Spaziergänge, Unterstützung im Kampf mit der Technik, geduldige Einführungen in die hebräischsprachige Lyrik, Odysseen durch mir ferne Bibliotheken und Archive, für kleinere Übersetzungen, vor allem aber für das Ernstnehmen und Nichternstnehmen – danke ich von Herzen Susanne Beer, Kai Bentlage, Sue Braun, Rayma Cadeau, Niklas Forreiter, Tanja Fransecky, Jacopo Galimberti, Tomer Gardi, Dana Gez, Florian Grötsch, Mieke Hartmann, Ljiljana Heise, Christina Herkommer, Ofri Ilany, Anna Juraschek, Kobi Kabalek, Tanja Kinzel, Jan Kühne, Yosef Lampel, Gesine Leyk, Philine Lewek, Leonie Lührs, Jörg Meyer, Katinka Meyer, Doron Oved, Carolin Paschke, Nate, Jan-Christoph Poppe, Jan Riebe, Andrea Rudorff, Ulrike Schilling, Dave Sinai, Ulla Steuber.

Schließlich soll auch dies nicht fehlen: Meinen Eltern danke ich für schlichtweg alles. Radio Corax und den Coraxen sage ich Dank für ihr anarchisches Denken und dafür, dass ich in einem entscheidenden Moment bei ihnen neu fragen und sprechen lernen konnte. Meiner Band Zigzag Plutonium danke ich für all die Zartheit und den Punkrock, den sie in mein Leben bringt. Und schließlich seien meine Freundinnen und Freunde erwähnt. Mit ihnen sind Tiefs nicht so tief und die Hochs ein Fest. Dafür bin ich dankbar.

„Mir ist zuweilen so, als ob / Das Herz in mir zerbrach. / Ich habe manchmal Heimweh. / Ich weiß nur nicht, wonach.“
(Mascha Kaléko: Im Exil)

„Poets come in the evening into the Old City / And they emerge from its pockets stuffed with images / And metaphors and little well-constructed parables / And crepuscular similes from among columns and crypts, from within darkening fruit / And delicate filigree of hammered hearts.“ (Yehuda Amichai: Jerusalem, 1967)

„Nur nachts, wenn du die Augen schließt, / wenn kein Geräusch dein Ohr mehr trifft, / wenn du den Kopf ins Kissen schmiegst, / bevor der Träume Böses kommt, ja dann, / da mag dir sein, du schlummerst heimatlich. // Jedoch, die Heimat auch, die dich verwarf, / sie ist die Heimat nicht, die Wiege dein, / vielleicht, daß sie es nie gewesen, nie, / niemals, oh Bitterbittres: Stets und Nie!“ (Werner Bukofzer: In der Fremde)

„Sie alle erinnern sich an Adornos Diktum, es sei barbarisch nach Auschwitz Gedichte zu schreiben. Ich bin kein Poet, aber mir ist der Gedanke gekommen, dass wenn dieses Urteil wahr ist, ist es dann nicht ebenso barbarisch, nach Auschwitz Fußnoten zu schreiben?“ (Raul Hilberg: I was not there)

1 Einleitung

Zwischen unveröffentlichten Gedichten, Briefen und Tagebüchern, die etwas angestaubt und unsortiert in einem Tel Aviver Wohnzimmer in einer Kommode liegen, befindet sich auch ein maschinengeschriebener, einseitiger Text mit dem Titel *Ich spreche ungern über mich*. Es ist ein Text aus dem Nachlass von Netti Boleslav, einer mittlerweile verstorbenen deutschsprachigen Schriftstellerin Israels. Auf dieser Seite bringt die Schriftstellerin die zermürende Situation, in der sie sich wie die anderen deutschsprachigen Autor_innen Israels befand, in zwei Sätzen auf den Punkt. Sie schreibt: „Ich dichte in die wüste Zeit. Mein literarisches Feld ist auf einsamer Erde“¹.

Die Sätze verweisen auf die katastrophale Zeit, in der diese Schriftsteller_innen lebten und schrieben – auf die Shoah, den Zweiten Weltkrieg, die erzwungenen Migrationen, auf die damit verbundenen Erschütterungen sicher geglaubter Grundsätze, aber auch auf die prekären politischen Zustände und Lebensbedingungen im Nahen Osten. Ebenso beziehen sie sich auf die Umstände der Produktion und (Nicht-)Rezeption der deutschsprachigen Literatur Israels und kennzeichnen den Ort dieser Literatur als einen einsamen, der in keinem Narrativ auftaucht. Die deutschsprachige Literatur Israels war sowohl in den deutschsprachigen Ländern als auch in Israel der Nichtbeachtung ausgesetzt. In Israel fanden sich die Jeckes² marginalisiert wieder – aufgrund ihrer deutschen Sprache als Sprache der Täter, aber auch aufgrund des Vorwurfes von Seiten des Jischuws³, sie seien weniger – um einen zur Zeit des Nationalsozialismus in Palästina kursierenden Witz zu zitieren – „aus Zionismus“ nach Erez Israel gekommen als vielmehr „aus Deutschland“. Diese Position erschwerte die Literaturproduktion, ihre Publikation und Rezeption deutscher Sprache in Palästina/Israel. In der BRD und der DDR wiederum ging die Rezeption deutschsprachiger Literatur aus offenkundig anderen Gründen gegen Null. In der BRD wurde erst mit der langsamen Auflösung der nationalsozialistischen Kontinuitäten die Literatur des Exils und/oder jüdischer Autor_innen in den 1960er Jahren in verstärktem Maße wahrgenommen. Die Rezeption und Publikation der deutschsprachigen Literatur Israels – die Verfasser_innen wehrten sich gegen die Anwendung des Exilbegriffs auf ihre Literatur – aber blieb weiterhin aus. In der sowjetischen Besatzungszone und späteren DDR wiederum spielte zwar die antifaschistische Literatur des Exils eine wichtige Rolle. Die deutschsprachigen jüdisch-israelischen Autor_innen, die in Palästina/Israel eine neue Heimat finden wollten, blieben aber auch hier – sieht

¹ Boleslav, o.J.e

² Zur genaueren Definition des Begriffs „Jecke“ vgl. Kapitel 3.1. über die Rolle der deutschen Sprache in Israel.

³ „Jischuw“ ist eine Bezeichnung für die jüdische Bevölkerung Palästinas vor der Staatsgründung Israels.

man von Arnold Zweig ab, der bereits 1948 nach Ost-Berlin zurückkehrte und sich selber kaum als israelischen Autor bezeichnet hätte – unbeachtet.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist, den Spuren dieser Literatur nachzugehen, sie an ihren Orten sichtbar zu machen. „Sichtbar machen“ bedeutet, ihre Artikulationen wahrzunehmen und in ihre jeweiligen Kontexte einzubetten, die Diskursfäden zurückzuverfolgen, mit denen sie sich an bestimmten Orten, in bestimmten literarischen und politischen Traditionen, zu bestimmten Zeiten und zu verschiedenen Themen und Ideen verbindet. Es bedeutet, die Positionen der Literatur in den jeweiligen politischen, kulturellen und literarischen Feldern zu beleuchten.

Wenn die Literatur deutschsprachiger Schriftsteller_innen Israels bisher, selten genug, Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen geworden ist, so stehen diese für gewöhnlich unter kulturwissenschaftlichen Vorzeichen. Persönliche Erfahrungen, politische Überzeugungen und die Schreibbedingungen der Autorinnen und Autoren Israels dominieren die Analyse. Die Texte selber stehen kaum im Fokus. Ein Grund hierfür ist sicherlich, dass den Texten nicht selten eine mindere literarische Qualität zugesprochen wird. Der deutsche Literaturwissenschaftler Klaus Müller-Salget schreibt in einem Aufsatz über deutschsprachige Schriftsteller_innen in Palästina und Israel:

„Manche Autoren, die Entsetzliches erlebt haben und sich um eine literarische Bewältigung des Erlebten mühen, scheitern bei diesem Versuch, verfallen in Sprach-Klischees und pathetische Rhetorik, in Hilflosigkeiten, die nur zu verständlich sind, die beabsichtigte Wirkung aber konterkarieren. Dass es einem Autor nicht gelingt, ‚Auschwitz‘ in eine ‚angemessene‘ literarische Form zu bringen, ist fast selbstverständlich und jedenfalls nichts, was ein Literaturwissenschaftler, und gar ein deutscher, als Vorwurf formulieren könnte.“⁴

Zwar spricht Müller-Salget nur über „manche“ der Schriftsteller_innen. Doch er legt nahe – wie auch Aufsätze von Margarita Pazi und Alice Schwarz-Gardos – das Bild einer mittelmäßigen Literatur auf alle der im Verband deutschsprachiger Schriftsteller Israels⁵ organisierten Autor_innen zu übertragen. Dies wird vor allem in der geforderten Konsequenz dieser Feststellung sichtbar. So schlägt Margarita Pazi als Vorsitzende des Verbandes deutschsprachiger Schriftsteller Israels eine Bewertung der Literatur nach mehrerlei Maß vor:

„Sicherlich weist die deutschsprachige Lyrik und Prosa in Israel Schwächen und Mängel auf, aber wenn ihre Autoren, aus offensichtlichen Gründen, sowohl wegen der seelischen wie praktischen Umstände, denen sie unterworfen waren, wie auch in der Folge ihrer langen Isoliertheit von den Strömungen der deutschen Kultur- und Literaturentwicklung keine hervorragenden Erfolge verzeichnen konnten – in dem Wechsel und Wandel der literarischen Bewegungen in deutscher Sprache kann ihr Werk nicht allein nach literarischen Maßstäben gemessen werden.“⁶

⁴ Müller-Salget, 1986, S. 249

⁵ Hierzu mehr unter Kapitel 3.2.

⁶ Pazi, 1981a, S. XX. Auch Müller-Salget schließt sich dieser Annahme an: „Man wird – darauf hat Margarita Pazi schon 1981 in der Einführung zu ihrer Anthologie hingewiesen – nicht umhinkönnen, hier mit mindestens zwei Urteilsmaßstäben zu arbeiten. Die von Theodor W. Adorno formulierte Doppelsexistenz des Kunstwerks als ‚fait

Zusammenfassend kommt Bernadette Rieder 2008 zu folgender Beurteilung der bisherigen literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit der deutschsprachigen Literatur Israels:

„Die[se] Leseanleitung Pazis scheint eine Art Richtschnur auch für die Forschung geworden zu sein: Editionen, Autorenportraits und der Darstellung der historischen und der Lebenssituation wird der Vorzug gegeben; Interpretationen gibt es, wenn man von der umfassenden Beschäftigung der Forschung mit den wenigen bekannten AutorInnen absieht, kaum. Das 'Phänomen' interessiert aus literatursoziologischen Gründen, nicht wegen der Qualität oder Eigenart der Texte.“⁷

Rieders eigentliche Untersuchung bezieht sich trotz dieser Beobachtung schließlich ebenfalls auf autobiografische Texte und nimmt eine Untersuchung aus einer kulturwissenschaftlich geprägten Perspektive vor. Ein genauerer Blick auf die Literatur der deutschsprachigen Schriftsteller_innen Israels lässt aber die Frage aufkommen, ob eine solche Verallgemeinerung von dieser Literatur als solcher minderer Qualität angemessen ist.

Der Frage nach der Qualität der Texte entgegne ich zweierlei. Zum einen werfe ich mit meinem Fokus auf bestimmte Autor_innen sowie auf das Genre der Lyrik die Frage auf, ob die eher abwertende Haltung gegenüber der deutschsprachigen Literatur Israels gerechtfertigt ist – unter der Heranziehung von gesellschaftlich mehr oder weniger konsensualen Qualitätsmaßstäben. Zum anderen begreife ich das Konzept der Qualität von Literatur als Konstruktion, die in ihrem jeweiligen Feld bestimmte Funktionen erfüllt und demnach nicht objektivierbar ist. So möchte ich die Texte vor allem sichtbar und analysierbar machen und die Entscheidung über die literarische Qualität den jeweiligen Leser_innen überlassen, anstatt selber eine Bewertung vorzunehmen. Vielmehr geht es mir in dieser Arbeit um einen Zugang zu den Texten, der ihre Entstehung, ihre Artikulationen, ihre Eingewobenheit in unterschiedliche Diskurse zu unterschiedlichen Zeiten sichtbar macht.

1.1 Fokus Lyrik

Das Korpus der vorliegenden Arbeit ist auf Lyrik beschränkt. Dies hat vor allem den Grund, dass – so wenig es angebracht ist, die deutschsprachige Literatur Israels als eine homogener Formen und Inhalte zu betrachten – ein Spezifikum dieser Literatur ins Auge fällt: Es überwiegen kurze literarische Formen, also Kurzgeschichten, Kurzprosa, Lyrik. Meines Erachtens ist die Genrefrage – welche Genres werden bevorzugt und in welchen Ausprägungen umgesetzt – nicht von der gesellschaftspolitischen Situation, in der die Autor_innen schrieben, zu trennen.

1973 stellt Alice Schwarz noch fest, dass gerade in der Lyrik „ein Schriftdeutsch konserviert werde, das wie die Mücke im Bernstein über Jahrzehnte hin unversehrt blieb“⁸. Zehn Jahre später bestätigt Schwarz-Gardos zwar erneut die relative Traditionsgebundenheit der deutschsprachigen Literatur im Allgemeinen: „Deutschsprachige israelische Schriftsteller, die es wagen, in dem alten Idiom neue,

social' und als autonomes Gebilde tritt hier in besonders problematischer Weise zutage.“ (Müller-Salget, 1986, S. 249f.)

⁷ Rieder, 2008, S. 38

⁸ Schwarz, 1973, S. 554

moderne Töne anzuschlagen, stoßen oft auf wenig Verständnis.“⁹ Allerdings betont Schwarz-Gardos auch, dass im Gegensatz zum Roman „in der lyrischen und Prosa-Kurzform [...] in Israel einiges Bedeutende auch und gerade in deutscher Sprache gelungen“¹⁰ sei. Den Rückzug der Schriftsteller_innen auf die kurzen Formen wie Lyrik und Aphorismen erklärt sich Schwarz-Gardos unter anderem mit der „Ungeduld des Unsicheren“:

„[...] beide [Formen, Anm. J.P.] ermöglichen es, gleichzeitig sehr persönlich und doch unverbindlich zu sprechen und zu wirken, beides entspricht dem kurzen Atem und der Ungeduld des Unsicheren, sprachlich Unbehausten, seines Echos im eigenen Lande Entbehrenden, nach Händen jenseits der Grenzen Tastenden.“¹¹

Ein Blick in die Lyrikbände der deutschsprachigen Autor_innen Israels bestätigt diese These. Gerade in den kurzen Formen scheint es den Schriftsteller_innen am ehesten gelungen zu sein, ästhetische und sprachliche Entwicklungen jenseits einer bernsteinartigen Sprache zu produzieren. Problematisierungen von Subjekt und Ich-Identität finden hier auch Ausdruck in der literarischen Form. Eine Ausnahme zum Überwiegen von Lyrik stellt hierbei Jenny Aloni dar, wie auch Alice Schwarz-Gardos ausführt:

„Der große deutsche Roman über Israel ist bisher noch nicht geschrieben worden. [...] Zu den wenigen Ausnahmen gehört Jenny Aloni, die vor allem in ihrem ersten Roman ‚Zypressen zerbrechen nicht‘, die Anklage gegen die Unwirtlichkeit der abweisenden neuen Heimat nicht scheute.“¹²

Nichtsdestotrotz kann die Lyrik als die Form der Zeiten und der Orte, in denen sich die deutschsprachigen Schriftsteller_innen bewegten und bewegen, verstanden werden. Dementsprechend habe ich diejenigen Autor_innen für das mögliche Korpus ausgewählt, die auch oder in erster Linie Lyrik verfasst haben.

1.2 Auswahl der Schriftsteller_innen

Im Verband deutschsprachiger Schriftsteller Israels waren im Laufe seiner Existenz 95 Autorinnen und Autoren organisiert. Von diesen habe ich im ersten Schritt diejenigen ausgewählt, deren Lyrik in einer eigenständigen Publikation jenseits der Anthologien veröffentlicht wurde. Da ich die Lyrik in einer Kombination aus literatur- und kulturwissenschaftlichen Ansätzen analysiere, sind des Weiteren biografische Gemeinsamkeiten zur Vergleichbarkeit notwendig. Entscheidend für die Vergleichbarkeit ist mir nicht nur der Zeitpunkt der Emigration, sondern auch der Zeitpunkt der Immigration nach Palästina. Die ausgewählten Schriftsteller_innen sollten mit der Fünften Alija nach Palästina gekommen sein, also im Zeitraum zwischen 1933 und 1939 und noch vor der Phase der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik, der Shoah. Der Fokus soll zudem auf der jüngeren

⁹ Schwarz-Gardos, 1983a, S. 13

¹⁰ Ebd., S. 15

¹¹ Schwarz, 1976, S. 304

¹² Schwarz-Gardos, 1983a, S. 14

Generation der Fünften Alija liegen, also auf denjenigen, die zum Zeitpunkt der Immigration noch jugendlich oder junge Erwachsene waren, gleichzeitig aber Emigration und Immigration schon bewusst miterlebten. Darüber hinaus sollen die Autorinnen und Autoren auch nach 1945 in Palästina und nach 1948 in Israel geblieben sein. So haben sie das Erleben der Deutschsprachigkeit und des deutschsprachigen Schreibens in Israel gemeinsam.

Da ich meine Untersuchung auf Lyrik konzentriere, fallen Verfasser_innen von Prosa und Dramen aus dem möglichen Korpus. Folgende, aus dem Korpus der 95 aufgelisteten Mitglieder des Verbandes erfüllen die ausgeführten Auswahlkriterien:

Jenny Aloni (*1913), Hanna Blitzer (*1915), Netti Boleslav (*1923), Arie Efrat (*1918), Benno Fruchtmann (*1913), Miriam Michaelis (*1908), Lilit Pavel (*1912), Carl Stern (*1918). In Bezugnahme auf die oben aufgeworfene Qualitätsfrage habe ich diejenigen Autor_innen ausgewählt, die eigenständige Lyrikbände auch jenseits der zwei explizit auf die Schriftsteller_innen des Verbandes ausgerichteten Verlage – der Verlage Boesche und Bleicher – veröffentlicht haben. Dies sind Jenny Aloni, Netti Boleslav und Benno Fruchtmann. Benno Fruchtmann allerdings schrieb in erster Linie Kurzprosa und Kurzgeschichten; die Anzahl seiner Gedichte ist sehr gering, so dass ich mich in dieser Arbeit auf Jenny Aloni und Netti Boleslav konzentriere. Andere deutschsprachige Schriftsteller_innen werden am Rande miteinbezogen.

1.3 Forschungsüberblick

Die Grundlage für die Erforschung der deutschsprachigen Literatur Israels stellen die in der Folge der Gründung des Verbandes deutschsprachiger Schriftsteller Israels sowie der Arbeitsgemeinschaft deutschsprachiger Schriftsteller und Journalisten herausgegebenen Anthologien dar. Mit ihnen ist die Literatur der Autor_innen überhaupt erst einer Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Die Anthologien sind jeweils mit einem Vorwort oder mit Aufsätzen versehen, die das Thema deutschsprachige Literatur Israels behandeln.¹³ Eine weitere frühe Beachtung fand mit dem Schwerpunktthema „Literatur aus Israel in deutscher Sprache“ 1976 in der Zeitschrift *Literatur und Kritik* statt.¹⁴ Knapp zehn Jahre später, in den 1980er Jahren, verstärkte sich das literaturwissenschaftliche Interesse an der deutschsprachigen Literatur Israels.¹⁵ Auf dem siebten Internationalen Germanisten-Kongress in Göttingen 1985 wurden drei Vorträge – von Sigrid Bauschinger, Klaus Müller-Salget sowie Margarita Pazi – zur deutschsprachigen Literatur Israels gehalten.¹⁶ In der Folge entstanden Aufsätze in Handbüchern, Sammelbänden und Tagungsbänden,

¹³ Vgl. Faerber, 1979; Schwarz-Gardos, 1983a; Schwarz-Gardos, 1984b; Pazi, 1989; Pazi, 1996b; Pazi, 1996a

¹⁴ Ebner & Henz, 1976

¹⁵ Alice Schwarz-Gardos kommentiert in ihrer Autobiografie *Von Wien nach Tel Aviv* das Interesse deutscher Wissenschaftler_innen: „In diesen Tagen kommen immer häufiger Germanisten und Soziologen aus der Bundesrepublik Deutschland nach Israel, um hier Ermittlungen nicht nur über deutschsprachige „Exilschriftsteller“, sondern über die Schicksale der aus Deutschland und Österreich ausgewanderten deutschsprachigen Juden anzustellen. Das erinnert immer ein wenig an eine Art Archäologie, denn vieles ist bereits unwiederbringlich verschwunden.“ (Schwarz-Gardos, 1991, S. 167)

¹⁶ Bauschinger, 1986; Müller-Salget, 1986; Pazi, 1986

die die deutschsprachige Literatur Israels überblicksartig behandeln.¹⁷ Eine der wenigen Monographien zu einer Schriftstellerin im deutsch-israelischen Kontext wurde im Jahr 2000 von Brigitta Hamann zu Lola Landaus Leben und Werk herausgegeben. 2008 erschien außerdem die Dissertation von Bernadette Rieder zu *Sechs Autobiographien deutschsprachiger SchriftstellerInnen in Israel*¹⁸. Bio-Bibliographische Überblicke sind in einem 1980 erschienenen Band *Leben und Werk der deutschsprachigen Schriftsteller in Israel*¹⁹ von Dov Amir zu finden sowie in dem 2005 erschienenen Überblicksband *Nicht das letzte Wort*²⁰ von Tilly Zacharow-Boesche.

Jenny Aloni ist in den 1980er Jahren ins Zentrum verstärkten literaturwissenschaftlichen Interesses gerückt. Vorangetrieben wurde dies vor allem von Hartmut Steinecke und Friedrich Kienecker an der Universität Paderborn. Im Jahr 1987 erschien der von ihnen herausgegebene Band *Jenny Aloni. Ausgewählte Werke 1939-1986*.²¹ Es folgten zwei Lesebücher: das Lesebuch „...man müsste einer späteren Generation Bericht geben“²² aus dem Jahr 1997 sowie im Jahr 2000 *Ich möchte auf Dauer in keinem anderen Land leben*²³. Von 1990 bis 1997 sind in Folge die *Gesammelten Werke* Alonis erschienen²⁴, 2005 wurden die Tagebücher²⁵ veröffentlicht. Die Einleitung zu den Tagebüchern liefert einen umfassenden biografischen Überblick. 2013 erschien darüber hinaus der Briefwechsel zwischen Heinrich Böll und Jenny Aloni.²⁶ Im Umfeld dieser literaturwissenschaftlichen Aufarbeitung von Seiten der Paderborner Universität entstand auch 2003 eine Dissertation von Petra Renneke zu Sprache und Metapher in der Prosa Jenny Alonis.²⁷ Ab Mitte der 1990er Jahre beschäftigten sich auch weitere Literaturwissenschaftler_innen in einzelnen Aufsätzen mit Jenny Aloni.²⁸

Netti Boleslav hat bisher lediglich in den oben genannten überblicksartigen Aufsätzen Erwähnung gefunden. In der Zeitschrift *Medaon* ist 2013 unter der Rubrik *Jüdische Schriftstellerinnen – wieder entdeckt*²⁹ ein von mir verfasstes Portrait von Netti Boleslav erschienen. Seit einiger Zeit ist das Feld der deutschsprachigen Literatur Israels erneut ins Interesse jüngerer Wissenschaftler_innen gerückt. Neben dieser Arbeit zu Jenny Aloni und Netti Boleslav entsteht auch eine Dissertation von Jan Kühne

¹⁷ Müller-Salget, 1986; Müller-Salget, 1993; Pazi, 2001; Wallas, 2002; Nieraad, 2006

¹⁸ Rieder, 2008. Darin untersucht Rieder die Autobiografien von Max Brod, Lola Landau, Max Zweig, Anna Maria Jokl, Alice Schwarz-Gardos sowie Willy Verkauf-Verlon.

¹⁹ Amir, 1980

²⁰ Boesche-Zacharow, 2005

²¹ Aloni, 1987

²² Aloni, 1997a

²³ Aloni, 2000b

²⁴ Aloni, 1990-1997

²⁵ Aloni, 2005

²⁶ Aloni, 2013

²⁷ Renneke, 2003

²⁸ In dem Band *Kulturtransfer im Exil* erschien ein Artikel von Sabina Becker zu Akkulturation und Enkulturation bei Jenny Aloni und Ilse Losa (Becker, 1995), in dem Sammelband *Exil ohne Rückkehr* ein Aufsatz von Dorota Huggle zu Jenny Aloni unter dem Titel *Tagebuch der Akkulturation* (Huggle, 2010), Jochen Engelhorn schrieb über literarische Akkulturation in Alonis Roman *Zypressen zerbrechen nicht* (Engelhorn, 2010), und von Hartmut Steinecke sind weitere Aufsätze zu Leben und Werk von Jenny Aloni veröffentlicht worden (Steinecke, 1999a; Steinecke, 1999b; Steinecke, 2000; Steinecke, 2003).

²⁹ Poppe, 2013a

zu Sammy Gronemann.³⁰ Ebenso widmen sich Sebastian Schirrmeister und Jan Schröder verschiedenen Aspekten der deutschsprachigen Literatur Israels. Was unsere wissenschaftlichen Ansätze meines Erachtens eint, ist der eher textzentrierte Zugang zum Thema und damit auch der Versuch, der moralisch aufgeladenen Annahme, man müsse die Literatur aufgrund der Biografie der Autor_innen nach zweierlei Maß messen, eine andere Herangehensweise entgegenzusetzen.³¹

1.4 Korpus

Wie bereits erläutert, lege ich den Schwerpunkt meiner Untersuchung auf die Gedichte Jenny Alonis und Netti Boleslavs.

Dabei habe ich die Auswahl der zu analysierenden Gedichte aus den veröffentlichten Gedichtbänden entnommen. Nur in Ausnahmefällen – etwa zu Vergleichszwecken oder dann, wenn die Genese eines Gedichtes erläutert werden soll –, ziehe ich unveröffentlichte Gedichte aus dem Nachlass Boleslavs oder aus dem Jenny Aloni Archiv in Paderborn heran. Dies wird in diesen Fällen explizit bemerkt.

Aloni hat zeit ihres Lebens zwei Gedichtbände veröffentlicht: 1956 erschien ihr erster Gedichtband *Gedichte* im Aloys Henn Verlag in Ratingen.³² 1980 erschien ihr zweiter Gedichtband *In den schmalen Stunden der Nacht* in Ganei Jehuda im Eigenverlag.³³ 1995 erschien der siebte Band der von Friedrich Kienecker und Hartmut Steinecke herausgegebenen Gesammelten Werke. Dieser siebte Band der Gesammelten Werke unter dem Titel *Gedichte* umfasst die beiden bereits erschienenen Gedichtbände sowie eine Großzahl der bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht veröffentlichten Titel. In der vorliegenden Arbeit werde ich der Einfachheit halber aus diesem Band zitieren.

Von Boleslav erschienen ebenfalls zwei Gedichtbände. Ihr erster Band wurde 1965 unter dem Titel *Der Weg ist tausend Schlangen weit* im Verlag J.P. Peter in Rothenburg o.d.T.³⁴ veröffentlicht. Sieben Jahre später erschien in der Delpschen Verlagsbuchhandlung ihr zweiter Gedichtband: *Ein Zeichen nach uns im Sand*³⁵.

Genauere Angaben zu den literarischen Tätigkeiten und Veröffentlichungen Alonis und Boleslavs im Zusammenhang mit ihren Biografien finden sich unter Kapitel 4.1.

³⁰ Vgl. dazu auch: Kühne, 2013

³¹ Die Herangehensweise Kühnes wird in seinen Publikationen sichtbar (Kühne, 2013). Auch Vorträge von Schröder und Schirrmeister stützen diese These. Diese sind noch nicht publiziert.

³² Aloni, 1956

³³ Aloni, 1980

³⁴ Boleslav, 1965

³⁵ Boleslav, 1972

2 Fragestellung und theoretische Grundlagen

In der vorliegenden Arbeit soll die Lyrik von Jenny Aloni und Netti Boleslav an ihren Orten und Zeiten, in ihren ästhetischen Traditionen und mit ihren Aussagen sichtbar gemacht werden. Diesen bisher aus den Literaturgeschichten herausgefallenen Texten sollen so ihre Orte in den Literaturgeschichten zugesprochen werden.

Neben dem Vorhaben, die Lyrik von Jenny Aloni und Netti Boleslav sichtbar zu machen, soll in dieser Arbeit eruiert werden, ob die Texte Gemeinsamkeiten in literarischer Hinsicht, in formal-ästhetischer wie inhaltlicher und politischer Art aufweisen, die die Literatur auch jenseits der biografischen Gemeinsamkeiten ihrer Autor_innen als deutschsprachige Literatur Israels kenntlich macht.

Ausgehend davon soll schließlich überprüft werden, ob damit auch eine gemeinsame Bezeichnung für die Literatur gefunden werden kann, die über die soziopolitisch fundierte Bezeichnung „deutschsprachige Literatur Israels“ hinausgeht.

2.1 Theoretischer Zugang

Wenn ich die Literatur aus literaturwissenschaftlicher Perspektive betrachten möchte, so bedeutet dies nicht, den historischen und politischen Hintergrund bei der Analyse unbeachtet zu lassen. So stelle ich den jeweiligen Text ins Zentrum der Analyse, lese diesen aber innerhalb seines historischen und politischen Kontextes. Ich wähle hierfür einen hermeneutischen Zugang, nehme aber gleichzeitig Anleihen an poststrukturalistische Ansätze vor, vor allem in Bezug auf die Frage, wie sich Subjekte und Identitäten konstruieren.

So geht es mir darum, mit den Interpretationen der Texte mögliche Lesarten zu präsentieren. Dabei versuche ich nicht, die Intention der Autor_in beim Verfassen eines Textes zu rekonstruieren. Vielmehr möchte ich Licht auf eine Literatur werfen, die bisher im Dunkeln geblieben ist. Diese soll innerhalb ihrer politischen, historischen und literaturhistorischen Bedingungen präsentiert und interpretiert werden.

Nun gilt allerdings für die hier zu untersuchende Literatur in besonderem Maße, was schon im Allgemeinen geltend gemacht werden kann: die Unmöglichkeit von abgeschlossenen und eindeutigen Zuordnungen zu Epochen und literarischen Strömungen, und überhaupt die Kontingenz der Bezüge.

Die hier zu analysierenden literarischen Texte bewegen sich an Bruchlinien und Grenzen entlang. Sie changieren zwischen Kultursystemen und unterschiedlichen historischen, politischen und kulturellen

Kontexten. Sie erscheinen zwischen deutschem und israelischem Literaturbetrieb und mäandern zwischen politischen Einheiten wie Böhmen, dem nationalsozialistischen Deutschland, dem vorstaatlichen Palästina, dem Staat Israel, der BRD und CSSR, aber auch zwischen „jüdischer“ und „israelischer“ Literatur, „nationalsozialistischer“ und „postnationalsozialistischer“ Literatur, zwischen deutscher Popkultur, Naturlyrik und zionistischer Geschichtsschreibung. Die Existenz und Entstehungsgeschichte der Gedichte selber legt dementsprechend bereits Zeugnis davon ab, dass eine Verortung dieser in einer diachronen Erzählung einer autonomen Literaturgeschichte unmöglich ist. Dementsprechend weit müssen die Bezugssysteme gespannt werden. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich dabei zwar auf die als Lyrik definierten Texte, zieht aber bei der Interpretation zahlreiche Materialformen mit heran, die als Bestandteil der Entstehung von literarischen Texten verstanden werden: Tagebücher, Briefe, Zeitungsartikel, Artikulationen der Popkultur und der Geschichtsschreibung. Einige Diskursfäden werden dabei mikroskopartig und sehr weit verfolgt, andere Blicke dienen eher der Vernetzung und dem Überblick. Es gilt, im dichten Gewebe der Kultur einen Ausgleich zwischen Tiefe und Überblick zu schaffen.

2.1.1 Analyse der Ich-Konstruktionen: Das Konzept der Artikulation

Im Fokus der Untersuchung stehen die in den Gedichten dargestellten Ich-Konstruktionen. Mit dieser Fokussierung soll die Berücksichtigung des biografisch-historisch-gesellschaftlichen Kontextes gewährleistet werden. In den Gedichten der deutschsprachigen Schriftsteller_innen Israels wird auffallend häufig auf die Ich-Form zurückgegriffen. Lyrik und Schreiben überhaupt, dient den Schriftsteller_innen auch zur Verarbeitung und Veräußerung von Erfahrenem und Erlebtem. Viele der Gedichte tragen autobiografische Züge.

Dies führt zwangsläufig zur Frage nach dem Verhältnis zwischen Autor_inneninstanz und Text-Ich. In dem Tagungsband *Die Rückkehr des Autors* beobachten Jannidis/Lauer/Martinez/Winko – vor allem seit Barthes' Radikalangriff gegen den Autor mit seiner Proklamation vom Tod des Autors gegen Ende der 1960er Jahre – eine Diskrepanz zwischen Literaturtheorie und interpretatorischer Praxis. Sie schreiben:

„Vor dem Hintergrund dieser [autorskeptischen, Anm. J. P.] Positionen und ihrer aktuellen Fortführungen ist die Verwendung des Autorbegriffs bei der Interpretation literarischer Texte heute dem Vorwurf theoretischer Naivität ausgesetzt. Gleichzeitig ist der Autor in der Interpretationspraxis der Literaturwissenschaft weiterhin von großer Bedeutung.“³⁶

Diesem Spannungsfeld ist auch diese Arbeit ausgesetzt, denn die Autor_innen spielen – auch mit ihren biografischen Erfahrungen – eine große Rolle für Struktur und Interpretation. Eine Verabschiedung

³⁶ Jannidis et al., 1999, S. 4

von der Autor_in ist damit in dieser Arbeit weder erwünscht noch möglich. Auch in ethischer Hinsicht³⁷ wäre es fatal, die vergessenen und unbeachteten deutschsprachigen Schriftsteller_innen Israels gewissermaßen ein zweites Mal für tot zu erklären anstatt sie sichtbar zu machen.

Der – nicht nur, aber für die vorliegende Arbeit in besonderem Maße – zentralen Instanz der Autor_innen soll also Rechnung getragen werden, Zusammenhänge zwischen literarischem Text und Verfasser_in sind Bestandteil der Analysen. Gleichzeitig aber sollen die Artikulationen der Ichs in den Gedichten nicht biografistisch – also als einfache Widerspiegelung der Verfassung der Autor_in – analysiert, sondern unter der Annahme ihres Konstruktionscharakters in den Blick genommen werden. Die Autor_in ist hier nicht im Sinne eines „singulären gottähnlichen Autors“ zu verstehen, sondern „als Produkt einer historischen materiellen Konstellation, in der sich soziale und psychische Vorgaben, kollektive und private Impulse auf spezifische Weise vermischen“³⁸. Dieser „Knotenpunkt“ soll in seiner materiellen Ausformung als lebendiger begriffen werden – als atmender, denkender, fühlender. Identität wird im Folgenden nicht als kohärent und eindeutig verstanden, sondern als momenthafter Zustand und damit als veränderbar und inkohärent.³⁹ Dies ist nicht zuletzt auch deshalb nötig, um divergierende und widersprüchliche Artikulationen in den Gedichten berücksichtigen zu können – Artikulationen beispielsweise aus und über die Alte Heimat, denen widersprüchliche Artikulationen aus der Neuen Heimat gegenüberstehen, oder Artikulationen, die von außerhalb eines zionistischen Kollektives vorgenommen werden und die Äußerungen gegenüberstehen, in denen sich ein Ich in einem zionistischen Wir verortet. Mit diesem Subjekt- und Identitätsverständnis greife ich auf das Identitätskonzept Stuart Halls, einen der Mitbegründer der Cultural Studies, zurück und gehe von einer notwendig „fiktional[e] Natur des Prozesses“ der Identitätsbildung aus, die aber gleichzeitig „in keiner Weise ihre diskursive, materiale und politische Effektivität“ unterminiert.⁴⁰

Hall geht weiterhin davon aus, dass sich ein Individuum für einen Moment mit einer bestimmten Position identifiziert und sich darin als Subjekt artikuliert.⁴¹ Identitäten sind dementsprechend nicht

³⁷ Ethische Werte als Teil subjektiver Betrachtung eines zu untersuchenden Gegenstandes werden für gewöhnlich als Steine im Weg zu einem wissenschaftlich „sauberen“ Ansatz dargestellt. Meines Erachtens ist aber, in Anschluss an Bourdieus *Regeln der Kunst*, die forschende Person keine außerhalb der Bedingungen stehende Person, sondern Teil des Spiels. So fließen auch ethische Prinzipien und emotionale Verwicklungen in die wissenschaftliche Arbeit ein. Dies kann nicht vermieden werden, wohl aber mithilfe von Objektivierung zum Sprechen gebracht werden. Die ethischen Prinzipien und emotionalen Verwicklungen stehen ans Subjekt – und damit ebenso an forschende Personen – gebunden mit im „Feld“ (Bourdieu), entstehen also auf der Basis bestimmter Regeln, die für dieses Feld gelten. Vgl. dazu Bourdieu, 2001, S. 330f. Interessant ist hierbei auch ein Artikel von Frank Möbus, der die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Autor_innenkenntnis und literarischer Wertung aufwirft und dies mit der Frage nach ethischen Prinzipien in Literaturkritik und Literaturwissenschaft verbindet. (Möbus, 2007)

³⁸ Beide Zitate: Kaes, 2001, S. 255

³⁹ Hall, 2004b, S. 170

⁴⁰ Ebd., S. 171

⁴¹ Hall bezieht sich bei der Unterscheidung zwischen Individuum und Subjekt auf Louis Althusser, der unter Individuum das vor-soziale Stadium eines Subjekts begreift, in dem es noch nicht in einen kulturellen oder sozialen Kontext eingebettet ist. Die Individuen treten erst als sozialisierte Subjekte in Erscheinung, aber „daß ein Individuum immer-schon, selbst vor seiner Geburt, ein Subjekt ist, ist nichts weiter als die einfach, für

fest mit einem Subjekt verbunden, sondern „Punkte temporärer Verbindungen mit Subjektpositionen, die aus diskursiven Praktiken hervorgehen.“⁴² Ausdruck dieser Vernähung ist die Artikulation. Dieses Identitätskonzept und die Vorstellung von Artikulation soll im Folgenden auch für die für die Ebenen der Texte nutzbar gemacht werden, und zwar für die Ebene der literarischen Figuren sowie für die Ebene der empirischen Autor_innen in den Ego-Dokumenten.

Halls Identitätskonzept ermöglicht, einen Blick auf die Positionen zu werfen, an denen sich ein Individuum als Ich artikuliert, und damit auch, die die Subjektposition konstituierenden Stränge mit ihren Bedeutungsstrukturen zurückzuverfolgen. Wenn sich beispielsweise ein Ich mit dem Topos „Jerusalem“ vernäht, setzt es sich damit an eine bestimmte Subjektposition. „Jerusalem“ ist hier als Bedeutungsstrang mit nicht fixer Bedeutung zu verstehen, als einer, der wiederum in Verbindung mit verschiedenen Diskursen seine momentane Bedeutung und Funktion erhält. Auf der Basis des Konzeptes der Artikulation können die verschiedenen Verweise zurückverfolgt werden, und es kann untersucht werden, welche Praktiken, Diskurse und Positionen für die jeweilige Ich-Konstitution bedeutsam werden – für die vorliegende Arbeit können diese Stränge sehr unterschiedliche Formen annehmen, etwa: historische Ereignisse, Literaturtraditionen, literarische Texte, zu denen intertextuelle Verweise hergestellt werden, spezifische Formmerkmale.

Ausgewählte Ich-Artikulationen, die in der Vernähung von literarischen Figuren mit bestimmten Diskursen entstehen, bilden in dieser Arbeit das strukturierende Merkmal für die Kapitel. In der Vernähung mit Orten, Topoi und historischen Momenten artikulieren sich die Ichs jeweils als Subjekt und an einer bestimmten Subjektposition. Die Artikulationen in Vernähung mit folgenden Topoi strukturieren die Kapitel der Arbeit: Alte Heimat; Neue Heimat (Ankunft, Stadt, Jerusalem, Kriege); Shoah; Ich und Du.⁴³

2.2 Begriffsklärungen: Wer spricht?

Wenn auch in einigen Gedichten autobiografische Züge erkennbar werden und literarisches Schreiben den Autor_innen auch zur Verarbeitung von biografischen Erfahrungen dient, so ist eine möglichst saubere Trennung der Ebenen zwischen dem Ich in der Lyrik und der Autor_in unerlässlich. Im

jedermann überprüfbar Wirklichkeit und keineswegs paradox. Daß die Individuen immer ‚abstrakt‘ sind in bezug auf die Subjekte, die sie immer-schon sind, ist von Freud gezeigt worden, indem er einfach bemerkte, mit welchem ideologischen Ritual die Erwartung einer ‚Geburt‘, dieses ‚freudigen Ereignisses‘, umgeben ist.“ (Althusser, 2010, S. 144)

⁴² Ebd.

⁴³ In Anknüpfung an den Ansatz der Qualitativen Inhaltsanalyse (vgl. dazu Mayring, 2010) habe ich auf der Basis subjektiver Vorannahmen in einem ersten Schritt verschiedene Kategorien gebildet, die ich im zweiten Schritt im Abgleich mit dem Material der Texte modifiziert habe. Mein erster Zugang zu den Texten war von folgenden Kategorien bestimmt: Bezug des Ich innerhalb der literarischen Texte auf das Judentum, auf die jüdische Religion und jüdische Identität, auf den Kulturraum ihrer Herkunft, Palästina/Israel, Zionismus, Sprache, Nationalsozialismus, Emigration/Immigration. Im zweiten Schritt wurden die Kategorien zu den oben genannten verändert.

Folgenden werden die in dieser Arbeit verwendeten Begrifflichkeiten für die Sprechinstanzen auf der Ebene der lyrischen Texte sowie auf der Ebene der Ego-Dokumente geklärt.

2.2.1 Die Ebene des lyrischen Textes

Auf der Ebene der literarischen Figuren findet in der vorliegenden Arbeit eine Fokussierung auf die Ich-Konstruktionen in der Lyrik statt. Es geht also in erster Linie um Figuren, die sich selbst als ein „Ich“ bezeichnen. Für die Bezeichnung dieser Sprechinstanz greife ich den auf Susman zurückgehenden und noch heute häufig verwendeten Begriff „lyrisches Ich“ nicht auf. Zwar führte Margarete Susmann den Begriff „lyrisches Ich“ im Jahr 1910 in *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik* mit dem Vorhaben ein, das „Ich im real empirischen Sinne“⁴⁴ von der literarischen „Form [...], die der Dichter aus seinem gegebenen Ich erschafft“⁴⁵ zu unterscheiden. Allerdings ist der Begriff in der interpretatorischen Praxis zu einem missverständlichen Begriff geworden ist, der nicht mehr die ursprünglich beabsichtigte Trennung zwischen Ich in der Lyrik und empirischer Autor_in bezeichnet, sondern vielmehr die vermeintlich authentische Stimme der dichtenden Person beschreibt.⁴⁶

Stattdessen werde ich in den folgenden Gedichtanalysen für explizit auftretende Sprechinstanzen in der ersten Person Singular die neutralere Bezeichnung „Ich in der Lyrik/Literatur“ oder schlicht „Ich“ verwenden – sofern deutlich ist, dass es sich um eine Sprechinstanz auf der Ebene der Lyrik handelt. Gelegentlich erscheint in der vorliegenden Arbeit auch die Pluralform, und es ist von den „Ichs“ die Rede. Die plurale Bezeichnung wird dann gewählt, wenn strukturelle Spezifika der Ich-Verwendung vorliegen – beispielsweise wenn darauf verwiesen wird, dass sich die Ichs in Boleslavs Gedichten häufig in einem Zerfallsprozess befinden. Es werden im Folgenden auch Gedichte untersucht, in denen die Sprechinstanz keine der ersten Person Singular ist. So kann auch die Frage behandelt werden, wann und in welchen Fällen eine Ich-Konstruktion verwendet wird und wann eine andere Person als Erzählinstanz oder als Figur Verwendung findet.

2.2.1 Die Ebene von Ego-Dokumenten

Die sogenannten Ego-Dokumente, also beispielsweise Tagebücher und (Privat-)Briefe, werden in dieser Arbeit in erster Linie zur Rekonstruktion der Autor_innenposition herangezogen.⁴⁷

Ich betrachte sie als subjektive Rekonstruktionen der Autor_innen, die wiederum von mir (zwangsläufig) subjektiv bearbeitet werden. Die Rekonstruktion der Autor_innenpositionen ist nicht als objektiver Hintergrund zu den Textinterpretationen zu verstehen. Der zu rekonstruierende „historische background“ ist „notwendigerweise selbst [...] Interpretandum“, er hat keine

⁴⁴ Susman, 1910, S. 16

⁴⁵ Ebd., S. 18

⁴⁶ Vgl. dazu Schönert, 1999, S. 290, sowie Winko, 2011, S. 43ff.

⁴⁷ Vgl. dazu Kapitel 4, in dem es um die die (Selbst-)verortungen der Schriftsteller_innen geht.

„privilegierte Autorität“, „die außerhalb des Textes zu lokalisieren wäre.“⁴⁸ Eine Trennung zwischen den beiden Textformen „Ego-Dokumente“ und „literarische Texte“ ist für die vorliegende Untersuchung pragmatisch wichtig – auch um einer biografistischen Lesart vorzubeugen. Diese Trennung ist allerdings gleichzeitig eine konstruierte, die nicht ohne Probleme durchsetzbar ist. Ein Problem, das sich vor allem bei der Bearbeitung des Materials in den Nachlässen ergibt, ist, dass nicht immer eindeutig zu entscheiden ist, welchem Genre der Text zuzuordnen ist. Dies wird beispielhaft deutlich anhand eines bisher unveröffentlichten Textes unter der Überschrift *Ich spreche ungern über mich*. Dort heißt es:

„Meine Gedichte erzählen mein Leben, ich erinnere mich der Zeiten, in denen jedes einzelne entstanden, ich erinnere mich der Stunden, als in mir ein Zittern aufstieg und schwarze Buchstaben lebendig wurden, mein Sein einen Inhalt bekam, mein Ich neugeboren.“⁴⁹

Der Text besteht aus einer maschinengeschriebenen Seite ohne weitere Kennzeichnung außer der Überschrift. Ist dieser Textausschnitt als Teil eines autobiografischen Textes, etwa als Tagebucheintrag, zu begreifen? Oder als Kommentar zum Werk? Probleme mit der Kategorisierung werden jeweils dann, wenn sie im Verlauf der Arbeit relevant werden, im Einzelnen erläutert. So wird, wenn eine genaue Zuordnung möglich ist, für den Einzelfall entschieden, welcher Kategorie sie zugeordnet werden können.

Anders als in Bezug auf den Begriff „lyrisches Ich“, dessen Verwendung ich aus oben geschilderten Gründen ablehne, werde ich im Folgenden einen anderen auf Susman zurückgehenden Begriff verwenden: Empirische Autor_in. Dieser Begriff ist, anders als das lyrische Ich, in der Praxis nicht zu einem missverständlichen Begriff geworden, sondern verdeutlicht genau die Trennung zwischen Ich im Text und der Autor_in in ihrer Eingebundenheit in die empirische Welt. In dieser Arbeit soll der Begriff „empirische Autor_in“ einen Knotenpunkt bedeuten, an dem sich diskursive Stränge verdichten und an dem ein Individuum in seiner Vernähung mit diesen Strängen zu einem sich artikulierenden Subjekt wird.

Für die praktische Umsetzung der Analyse bedeutet dies: Die Ebenen „Empirische Autor_in“ und „Ich in der Lyrik/Literatur“ sollen in Analyse und Interpretation sauber getrennt werden und als solche sichtbar gemacht werden. Hinweise auf biografische Erfahrungen werden hierbei aber in ihrer gesellschaftlichen Einbettung dargestellt. Wenn also in einem der Gedichte von Boleslav die Artikulation „Man hat mir die Muttersprache geraubt“ zu finden ist, so ist diese Äußerung durchaus auf die biografischen Erfahrungen der Autor_in zu beziehen. Gleichzeitig ist diese Artikulation in zweierlei Weise an den gesellschaftlichen Kontext gebunden. Zum einen ist die biografische Erfahrung von Boleslav selbstredend keine individuelle und rein persönliche, sondern Teil eines komplexen historischen Zusammenhangs. Zum anderen hat diese Artikulation einen Effekt auf politische und kulturelle Diskurse. Sie wird beispielsweise gehört oder überhört – und steht damit in Wechselwirkung

⁴⁸ Alle Zitate: Kaes, 2001, S. 255

⁴⁹ Boleslav, o.J.e

mit anderen Diskursen des Interdependenzgeflechts, das wiederum auch die empirische Autorin Boleslav beeinflusst.

2.3 Hypothesen: Deutschsprachige Literatur Israels – Zwischenliteratur oder Eine kleine Literatur?

Spricht man im Zusammenhang mit Literatur von Migration in Zeit und Raum, kommt man um den Begriff der Migrationsliteratur oder der inter- oder transkulturellen Literatur kaum umhin. Diese Begriffe, die seit Ende der 1970er Jahre im deutschsprachigen Wissenschafts- und Kulturbetrieb populär geworden sind, trugen entscheidend dazu bei, interkulturelle Aspekte und die Literatur von Migrant_innen sichtbar zu machen. Allerdings sind mit diesen Begriffen auch zahlreiche Probleme verbunden. Der Literaturwissenschaftler Volker C. Dörr verweist auf einige davon und wirft folgende Fragen auf:

„Wie legitim ist eigentlich das Bedürfnis, einen Begriff für beides zugleich, für die Zuordnung nach Produzenten [„Migranten“, Anm. J. P.], wie diejenige nach Themen [Migration, Anm. J. P.], prägen zu wollen? Was verbindet Migrationsliteratur von Nicht-Migranten mit Migrantenliteratur, die mit Migration nichts zu tun hat?“⁵⁰

Die Fragen reichen noch weiter, denn ohne Migration, das heißt eigentlich: Bewegung, ist Literatur nicht zu denken. Wie also müsste man Migration definieren und einschränken, um einen trennscharfen Begriff von Migrationsliteratur zu erzeugen?

2.3.1 Deutschsprachige Literatur Israels: Zwischenliteratur?

Eine sinnvolle Abgrenzung zu anderen Literaturen scheint unter diesem Begriff kaum möglich. Anstatt also den unscharfen Begriff der Migrationsliteratur als Bezeichnung für die deutschsprachige Literatur Israels zu verwenden, möchte ich überprüfen, ob eine Präposition herangezogen werden sollte, auf die schon viele Wissenschaftler_innen, die sich mit den Jeckes beschäftigt haben, verwiesen haben: die Präposition „zwischen“. Joachim Schlör macht beispielsweise in seinem Beitrag zum Sammelband *Zweimal Heimat* den Raum des „Dazwischen“⁵¹ als Ort der Jeckes aus. Armin A. Wallas bezeichnet die deutschsprachigen Autor_innen Israels als „Autoren in einer Zwischen-Position“⁵² und Alice Schwarz-Gardos spricht von „zeitlebens gespaltene[n], wahrhaft zwiespältige[n] Persönlichkeiten“⁵³ und von ihrem „Zwiespalt zwischen gewollter Loyalität [zu Israel] und Anfälligkeit für Heimweh“⁵⁴. Auch Aloni selber schreibt am 25. Mai 1939 in ihrem Tagebuch von „der Qual in zwei Sprachen besser, zwischen

⁵⁰ Dörr, 2008, S. 18

⁵¹ Schlör, 2005a, S. 121

⁵² Wallas, 1993, S. 85

⁵³ Schwarz-Gardos, 1983a, S. 11

⁵⁴ Ebd., S. 12

zwei Sprachen leben zu müssen“⁵⁵. Wie hier erkennbar wird, wurde diese Position des Dazwischen bisher vor allem für die Jeckes selber geltend gemacht. Zwar wurde diese Charakterisierung implizit zuweilen auf ihre Literatur angewandt, jedoch nicht in systematischer Weise. Dies entspricht dem Manko der bisherigen Forschungen zu den deutschsprachigen Schriftsteller_innen Israels, die eher von den Biografien als von der Literatur selber ausgehen. Im Rahmen der Verschiebung des wissenschaftlichen Fokus – weg vom biografistischen Ansatz hin zu eher textzentrierten Analysen – hat Jan Kühne in seinem Handbuchartikel *Deutschsprachige jüdische Literatur in Palästina/Israel* den Begriff der „Zwischenliteratur“⁵⁶ geprägt. Kühne definiert die Literatur der Jeckes als „Zwischenliteratur, die Zeugnis eines diffizilen Überlebens in verzögerter Anpassung überliefert, sowie Symptom ist eines gewollten, wie ungewollten Assimilationswiderstandes gegen den nationalzionistischen Hebraismus.“⁵⁷

Die folgenden Einzelanalysen der Gedichte sollen also auch der Beantwortung der Frage dienen, ob die Bezeichnung „Zwischenliteratur“ für die vorliegenden Texte adäquat ist und inwiefern diese genauer bestimmt werden kann.

Bei der Betrachtung des Dazwischen ist ein Problem zu beachten, das Joachim Schlör in seinem Beitrag *Auf dem Schiff* zum Sammelband *Zweimal Heimat* ausführt. Beschäftigt man sich mit der Geschichte der deutschsprachigen Juden Israels und ihrer Literatur, so könne man entweder aus einer deutschen Perspektive – mit dem Fokus auf Vertreibung und Auswanderung – oder aus einer israelischen Perspektive – mit dem Fokus auf Einwanderung – auf die Migrationsgeschichte der Jeckes blicken. Schlör wirft daraufhin die Frage auf, ob es alternativ möglich sei, einen Ort zu finden, „der, wenn es ihn denn gäbe, nicht genau in der Mitte der beiden Wahrnehmungen von Deutschland und von Israel liegen“⁵⁸ würde. Der Hinweis auf die fast zwangsläufig vorzunehmende Wahl einer der Perspektiven ist berechtigt. Das Problem kann allerdings – wie Schlör selber einräumt – nicht dadurch gelöst werden, einen genuinen und eindeutig zu bestimmenden Ort des Dazwischen zu definieren. Das Dazwischen entsteht erst durch die Pole und Grenzen, die einen Zwischenraum konstruieren. Dieser ist genauso wenig eindeutig zu bestimmen, wie eine (wie auch immer auch ideologisch gefärbte) Perspektive auf die Jeckes und ihre Literatur vollständig zu vermeiden ist. Um also zu untersuchen, ob die hier zu analysierende Literatur als Zwischenliteratur bezeichnet werden kann, ist es nötig, die Punkte, die ein Dazwischen konstruieren, sichtbar zu machen. So möchte ich – vergleichbar mit der von Schlör vorgeschlagenen Abbildung von Vielfalt und Diversität der Emigrations- und Immigrationsgeschichten – den verschiedenen Spuren der Literatur in ihren Verwobenheiten mit den jeweiligen Kontexten in ästhetisch-formaler, politischer und inhaltlicher Hinsicht nachgehen.

⁵⁵ Aloni, 2005, S. 154

⁵⁶ Kühne, 2015

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Schlör, 2005a

2.3.2 Deutschsprachige Literatur Israels: Eine kleine Literatur?

Im Zusammenhang mit der Literatur von Minderheiten erfährt seit einigen Jahren Deleuze/Guattaris Konzept der kleinen Literatur Konjunktur. In ihrem Werk *Kafka. Für eine kleine Literatur* analysieren sie die Literatur und Position der deutschsprachigen Prager Juden und definieren sie als *littérature mineure*, als „kleine Literatur“. Ihre Definition machen sie an drei Aspekten fest: an einem hohen Deterritorialisierungskoeffizienten, an der Annahme, dass in der kleinen Literatur alles politisch ist sowie daran, dass in der kleinen Literatur alles kollektiven Wert gewinnt.⁵⁹ Die Bedingungen für den hohen Deterritorialisierungskoeffizienten der deutschsprachiger Juden Prags sehen sie in Anschluss an eine Äußerung Kafkas in einer sackgassenähnlichen Situation, in der sich ebendiese Gruppe befinde: Nicht zu schreiben sei den Prager Juden unmöglich, weil ihr unsicheres Nationalbewusstsein auf Literatur angewiesen sei. Anders als Deutsch zu schreiben sei für sie ebenfalls unmöglich, weil sie zur tschechischen Territorialität eine zu große Distanz empfänden. Gleichzeitig sei ihnen auch auf Deutsch zu schreiben unmöglich, weil die deutsche Bevölkerung in Prag selbst eine deterritorialisierte ist, die deutsche Sprache in Prag papieren.⁶⁰

Auch die Überlegungen von Deleuze/Guattari werden die Analysen der Gedichte begleiten, um die Frage beantworten zu können, ob kleine Literatur als valide Bezeichnung für die deutschsprachige Literatur Israels dienen kann. Gerade die daran gekoppelten Konzepte von De- und Reterritorialisierung sind hierbei Begriffe, die über die bloße Beschreibung der Literatur hinausgehen können und für das Verständnis der darunterliegenden Bewegungen hilfreich sein können. Zu diesen Bewegungen gehören beispielsweise die zum Teil symbiotischen Vernähungen mit Jerusalem, die kontradiktorischen Bewegung zwischen Anziehungs- und Abstoßungskraft zur Alten Heimat und das Changieren zwischen dem Taumeln der Orientierungslosigkeit und der Sicherheit der Schritte auf dem Boden des Altvertrauten in der Alten Heimat.

2.4 Vorbemerkungen zum Begriff „Heimat“

Der Diskurs um Heimat spielt in seinen unterschiedlichen Ausdeutungen eine prominente Rolle in dieser Arbeit. Zu umstritten scheint mir allerdings dieser Begriff, um ihn im Folgenden unkommentiert zu verwenden.

Heimat ist ein umkämpfter Begriff, nicht erst, aber verstärkt seit dem Ende des Nationalsozialismus und seitdem die Auswirkungen seiner Blut-und-Boden-Ideologie in erschreckendster Weise deutlich geworden sind.⁶¹ Die Kämpfe um den Begriff muten mitunter paradox an. An einem Disput, der sich Anfang der 1950er Jahre zwischen Hans Magnus Enzensberger und Hilde Domin abspielte, wird beispielhaft deutlich, wie unterschiedlich die Begriffe von Heimat sein können. Der während des

⁵⁹ Deleuze & Guattari, 2012, S. 24ff.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 24

⁶¹ Zu den Konzeptionen von Alter und Neuer Heimat vgl. auch: Poppe, 2013b.

Nationalsozialismus groß gewordene und später provokante Linksintellektuelle Enzensberger verweigert die positive Bezugnahme auf einen Heimatbegriff, Domin als Exilierte besteht auf ihm. In ihrem Essay *Heimat* schildert sie den Disput folgendermaßen:

„Sie reden von Heimat“, sagte damals Enzensberger, das war Anfang der Fünfziger Jahre. „Dazu sind Sie über die Meere gefahren, um uns damit zu kommen. Alles doch nur eine Frage der Kulisse.“ Das schien ihm so, die Kulissen hatten sich ja auch für die Zuhausegebliebenen sehr verwandelt. Zuhause sein, Hingehörendürfen, ist eben keine Frage der Kulisse. [...] Es bedeutet, mitverantwortlich zu sein. Nicht nur Fremder sein. Sich einmischen können, nötigenfalls. Ein Mitspracherecht haben, das mitgeboren ist.“⁶²

Was Heimat bedeutet, ist also abhängig von der Sprechposition. Auch Jean Améry stützt diese These, wenn er in seinem Essay *Wieviel Heimat braucht der Mensch?* sein kontradiktorisch anmutendes, gleichwohl luzides Verständnis von Heimat folgendermaßen formuliert: „Man muß Heimat haben, um sie nicht nötig zu haben.“⁶³ Dieser Auffassung liegt die Annahme zugrunde, dass das Verhältnis zu Heimat je nach Sprecher_innenposition divergiert: Diejenigen, die sich ihrer Heimat sicher sind, so Améry, können sie links (oder rechts) liegen lassen – diejenigen aber, denen sie entzogen wurde, spüren ihre Wichtigkeit und ihren Verlust.

Dies gilt nicht nur für die Schriftsteller_innen, die Heimat thematisieren, sondern auch für die Perspektive der Wissenschaftler_innen, die Literatur zu und über Heimat untersuchen. In den Texten zum vorliegenden Thema war der Begriff Heimat anfänglich jeweils in Anführungsstriche gesetzt, um (politische und kulturelle) Distanznahme zu dem Begriff kenntlich zu machen. Mit einer verstärkten Beschäftigung mit Heimatbegriffen der Exil- und Migrationsliteratur ist aber auch eine Modifikation meines Verständnisses von Heimat einhergegangen. In Bezugnahme auf den oben dargestellten Disput zwischen Enzensberger und Domin und die darin deutlich gewordene unterschiedliche Semantisierung des Begriffs werde ich also im Folgenden auf das von Aloni und Boleslav verwendete Vokabular zurückgreifen und von Alter Heimat und Neuer Heimat ohne Anführungsstriche sprechen. Damit soll nicht der Konstruktionscharakter von Heimat negiert werden. Vielmehr gehe ich damit zunächst von den Perspektiven der Schriftsteller_innen aus, um auf dieser Basis zu untersuchen, wie sich dieser Konstruktionsprozess von Heimat im Leben wie in der Literatur der Schriftsteller_innen darstellt und welche Bedeutung Heimat in den unterschiedlichen Situationen annimmt und zugeschrieben wird. Dabei werde ich die Begriffe Alte Heimat und Neue Heimat jeweils groß schreiben. Damit soll die nahezu idiomatisierte, spezifische Bedeutung markiert werden, die die Bezeichnungen für Aloni und Boleslav annehmen.

Mit der skizzierten Perspektive auf die Heimatdiskurse bei Aloni und Boleslav können dilemmabehaftete Fragen wie die danach, wie holistisch-abgeschlossen Heimat sein muss, um Heimat zu sein, ob es ein emanzipatorisches Konzept von Heimat geben kann und ob Heimat nicht nur einerseits da sein muss, um sie nicht nötig zu haben, sondern auch nur erträglich ist, wenn sie nicht

⁶² Domin, 1992b, S. 15

⁶³ Améry, 1966, S. 79

da ist, nicht beantwortet werden. Diese Fragen werden aber die Analysen begleiten. Damit bewegen sie sich zwischen der inspirierenden Offenheit eines „Anti-Heimat-Denkens“ von Deleuze/Guattari oder Vilém Flusser⁶⁴ und der Notwendigkeit, das Leiden zahlreicher Exilant_innen am Verlust von Heimat und ihr Bedürfnis danach in aller Tragweite ernst zu nehmen.

2.5 Aufbau der Arbeit

Um die hier aufgeworfenen Fragen beantworten zu können und ein Grundlage für die Entscheidung zu schaffen, ob der Begriff der Zwischenliteratur zutreffend ist und das Konzept der kleinen Literatur auf Alonis und Boleslavs Literatur übertragbar, ist die Arbeit folgendermaßen aufgebaut:

Zunächst skizziere ich im folgenden Kapitel 3 die komplexe sozio- und literaturpolitischen Situation, in der sich die Literatur befand und befindet. Das folgende Kapitel (Kap. 4) zeichnet die Selbstverortungen und Verortungen der zwei ausgewählten Schriftstellerinnen Jenny Aloni und Netti Boleslav nach. Die Rekonstruktionen umfassen zweierlei. Zum einen wird in kurzen Biografien ein Überblick über das Leben der Autorinnen geliefert (Kap. 4.1). Die dargestellte Kurzbiografie von Aloni basiert hierbei größtenteils auf bereits edierten Dokumenten und wissenschaftlichen Publikationen. Die Rekonstruktion der Biografie von Netti Boleslav geht in erster Linie auf meine eigenen Nachforschungen zurück und wurde auf der Basis des Nachlasses, vieler Gespräche und unveröffentlichter Briefwechsel erstellt. Alonis und Boleslavs Gebrauch der Sprache(n) und die Wahl einer oder mehrerer Sprachen als Sprache ihrer Literatur stellt ein aufgrund der vielfältigen Migrations- und Marginalisierungserfahrungen komplexes Thema dar. Ihr Verhältnis zur Sprache wird in (Kap. 4.2) untersucht und dargestellt.

Den Hauptteil der Arbeit stellen die Analysen der Gedichte im fünften Kapitel dar. Diese Analysen sind in sieben Hauptkapitel unterteilt. Die ersten vier dieser Hauptkapitel beziehen sich auf Topoi, die in der Neuen Heimat Palästina/Israel zu verorten sind, das fünfte Kapitel behandelt den Topos der Alten Heimat. Die Klammer für diese ersten fünf Kapitel stellt also der Topos Heimat dar.⁶⁵ Das Kapitel *Ich-Artikulationen in den Momenten der Ankunft* (Kap. 5.1) behandelt hierbei die Ich-Konstruktionen in den Momenten des Ankommens in Palästina/Israel, das Kapitel *Ich Artikulationen und die Stadt Jerusalem* (Kap. 5.2) behandelt die Vernähung der Ichs mit den verschiedenen Jerusalem-Diskursen. In dem Kapitel *Ich-Artikulationen und die säkular-israelische Stadt* (Kap. 5.3) werden Ich-Artikulation innerhalb der säkular ausgerichteten Städte, in erster Linie Tel Aviv, untersucht, und das Kapitel *Ich-Artikulationen und die Kriege* (Kap. 5.4) dreht sich um die Identitätskonstruktionen der Ichs innerhalb der Kriegsdiskurse in Palästina/Israel. Durch diese Beleuchtung unterschiedlicher Momente in der

⁶⁴ Flusser sah nicht zuletzt in der durch das schmerzhaftes Exil ermöglichten „Überwindung dieser Verstrickung“ mit der verbrämten Heimat die Möglichkeit von „freiem[s] Urteilen, Entscheiden und Handeln. (Flusser, 1994, S. 16)

⁶⁵ Vgl. dazu auch: Poppe, 2013b

Neuen Heimat wird es möglich, auch widersprüchliche Artikulationen von Identität in den Gedichten sichtbar zu machen und so nicht nur Gemeinsamkeiten sondern auch spezifische Unterschiede eruieren zu können.

Das Kapitel *Ich-Artikulationen in der Alten Heimat* (Kap. 5.5) behandelt die Gedichte, die bei Reisen von Boleslav und Aloni in die Alte Heimat in den 1950er und 1960er Jahren entstanden sind. Mit diesen Gedichten soll die Frage behandelt werden, welche Formen die Ich-Konstruktionen annehmen, wenn ein Ich die Grenzen zum „Dort und Damals“ überschreitet und damit die Trennung zwischen „Hier und Dort“ nicht mehr greift. Auch hier stellt sich die Frage, ob gemeinsame Erfahrungen der Autor_innen für vergleichbare literarische Artikulationen sorgen.

Die Vernichtung der europäischen Juden beeinflusst Aloni und Boleslav und ihre Literatur in Palästina/Israel wie in Deutschland und der Tschechoslowakei, und zu verschiedensten Zeitpunkten. Im Kapitel *Ich-Artikulationen in der Lyrik über die Shoah* (Kap. 5.6) werden diese Einflüsse und Eindrücke in den Blick genommen. Die Auswirkungen der Shoah machen nicht an Ländergrenzen und zeitlichen Zäsuren halt. Gleichwohl aber stellt sich Frage, ob die Aloni und Boleslav gemeinsame Position als deutschsprachige Israelinnen, die gerade noch der Shoah entkommen sind, auch eine gemeinsame Perspektive in der Lyrik erscheinen lässt und ob diese in inhaltlicher wie ästhetisch-formaler Hinsicht deutlich wird.

Jenseits der Gedichte, die sich auf bestimmte Orten und/ oder Zeiten beziehen, sind im Œuvre Alonis und Boleslavs zahlreiche Gedichte zu finden, die ihren Ort erst in einer Begegnung zu einem Du herstellen. In erster Linie sind dies Gedichte, die Liebe und zwischenmenschliche Beziehungen thematisieren. Hinzu treten Gedichte über das Verhältnis zwischen Ich und einem als Du angesprochenen Gott. Diese Gedichte werden im siebten und letzten Kapitel – *Ich-Artikulationen zwischen Ich und Du* (Kap. 5.7) – behandelt. Die zentrale Frage, die sich bei der Analyse der Gedichte aufdrängt und die hier behandelt werden soll, ist die nach dem Einfluss der biografischen Erfahrungen von erzwungener Migration, des Verlustes der Familien in der Shoah und zahlreicher Marginalisierungserfahrungen auf die Beziehungen zu einem Du, sei dies im Rahmen menschlicher Nähebeziehungen oder in der Beziehung zu einem göttlichen Wesen.

Ergänzend ist zu erwähnen, dass in den zwei Kapiteln *Ich-Artikulationen und die Kriege* und *Ich-Artikulationen und die Shoah* auf der untergeordneten Ebene der Gedichtanalysen die Diachronie als Strukturelement hinzutritt. Die Kapitel werden hier anhand der historischen Kontexte, in denen sie entstanden sind und auf die sie sich beziehen, analysiert. So werden die Gedichtanalysen zu den Kriegsgedichten nach ihren historischen Entstehungspunkten um den Unabhängigkeitskrieg, um den Sechstagekrieg und den Yom-Kippur-Krieg strukturiert. Ein ähnliches Vorgehen liegt für die Gedichte über die Shoah nahe. Zum einen erleichtert dies angesichts der Quantität der Gedichte zu den Themen Krieg und Shoah die Strukturierung. Zum anderen bietet es sich angesichts der deutlich werdenden Bezugnahmen auf historische Momente und Diskurse an und eröffnet Perspektiven, die in dieser Klarheit sonst nicht sichtbar würden. Dies betrifft allerdings nur die Gedichte von Aloni – die Entstehungszeiten der Gedichte von Boleslav sind nicht in der Genauigkeit wie bei Aloni zu

bestimmen⁶⁶, auch sind die Bezugnahmen auf konkrete politische oder kulturelle Ereignisse oder Diskurse bei Boleslav weniger ausgeprägt als bei Aloni.

3 Soziopolitische Bedingungen deutschsprachiger Literatur in Palästina/Israel

Die Literatur von Aloni und Boleslav ist kaum ohne den Kontext zu verstehen, in dem sie entstanden ist. Der soziopolitische Diskurs um die deutsche Sprache in Palästina und Israel prägt ihr Schreiben entscheidend mit. Ein Überblick über die historische Rolle der deutschen Sprache in Palästina/Israel und eine Skizzierung der Entwicklung zweier Gruppen, die in diesem Kontext eine große Rolle spielen – der Verband deutschsprachiger Schriftsteller Israels sowie die Arbeitsgemeinschaft deutschsprachiger Schriftsteller und Journalisten – sollen die Grundlage für das Verständnis der Lyrik Alonis und Boleslavs legen und helfen, diese in Zeit und Ort einzubetten.

3.1 Die Rolle der deutschen Sprache in Palästina/Israel

Die Frage nach der Rolle des Deutschen in Palästina/Israel reicht weit zurück. Sie ist historisch eingebettet in die Debatte darum, welche die Sprache des Jischuws in Palästina bzw. die Sprache des zu gründenden Staates sein soll.⁶⁷ Im Jahr 1896 sprach sich Theodor Herzl in dem Gründungsmanifest des politischen Zionismus, *Der Judenstaat*, gegen das Hebräische und für die jeweiligen Muttersprachen der Immigrant_innen aus. Dort heißt es:

„Wir können doch nicht Hebräisch miteinander reden. Wer von uns weiß genug Hebräisch, um in dieser Sprache ein Bahnbillett zu verlangen? Das gibt es nicht. Dennoch ist die Sache sehr einfach. Jeder behält seine Sprache, welche die liebe Heimat seiner Gedanken ist.“⁶⁸

⁶⁶ Aloni datierte mit Ausnahme einiger weniger all ihre Gedichte. Hierbei ist zu betonen, dass sie die erste Datierung auch bei nachträglicher Bearbeitung beibehielt.

⁶⁷ Die Sprachenfrage spielte auch für die Juden in der Diaspora eine Rolle; für diese ging es um die Frage, ob eine Hebraisierung des Alltags und das Hebräische als Gebrauchssprache auch in den Ländern der Diaspora etabliert werden sollte. Diese Debatten hingen eng mit der Frage zusammen, ob Assimilation an die jeweilig hegemoniale nationale Kultur und Sprache oder Betonung des Jüdischen, Zionistischen oder Hebräischen der richtige Weg sei.

⁶⁸ Herzl, 1920, S. 120f.

Eliezer Ben Jehuda, der den Grundstein für die Revitalisierung des Hebräischen als Umgangs- und Alltagssprache legte, sah das anders. Im Jahr 1881 wanderte der politische Zionist im Rahmen der Ersten Alija nach Palästina ein, gründete 1890 den Vorläufer der Akademie für die Hebräische Sprache und veröffentlichte 1910 – sein *Wörterbuch der alt- und neuhebräischen Sprache* mit Übersetzungen der jeweiligen Wörter ins Deutsche und Französische.⁶⁹ Die Frage, ob Hebräisch, Jiddisch oder eine andere Nationalsprache sich durchsetzen würde, war damit aber noch nicht entschieden. Die machtpolitischen Kämpfe um die Sprache hielten an.

„The need for communication between Jewish communities from East and West made Hebrew the natural choice; as we saw, the early immigrants of the First Aliyah spoke Hebrew with the Chelouche family in Jaffa. This was one of the most persuasive arguments in favor of Hebrew and against Yiddish as the national language, even though millions of Jews spoke Yiddish. During the Second Aliyah period, when this debate took place, it was still not clear whether Hebrew would overcome not only Yiddish but also the foreign language that had penetrated the Jewish cultural arena.”⁷⁰

Das Jiddische und das Hebräische standen in den Jahren der ersten Alijot in heftiger Konkurrenz zueinander. Die Neueinwanderer kamen vor allem aus osteuropäischen Ländern und sprachen in erster Linie Jiddisch. Schriftsteller wie S. Y. Agnon, Josef Chaim Brenner, Moshe Smilansky setzten sich zum Ziel, das Hebräische als Alltagssprache zu etablieren, mussten aber feststellen, dass der größte Teil der jüdischen Bevölkerung in Palästina nicht genug Hebräisch verstand, um die Werke auf Hebräisch lesen zu können. Stattdessen erfreuten sich beispielsweise Theateraufführungen in jiddischer Sprache großer Popularität.

„Competition between Yiddish and Hebrew led to clashes between the Hebrew zealots and the Yiddish speakers. In their homes immigrants still spoke in their mother tongue; ordinary people spoke Yiddish, while the more educated spoke Russian or German, and the Alliance graduates spoke French. It was young people from Palestine for whom Hebrew was a spoken language.”⁷¹

Aber auch zwischen Befürwortern des Hebräischen und Deutschen spielten sich heftige Kämpfe ab, die mit dem Sprachenstreit 1912/13 um die Gründungspläne für das Technion in Haifa ihren Höhepunkt erreichten.⁷² Der Hilfsverein deutscher Juden, auf den die Gründung zurückging, setzte

⁶⁹ Einen Überblick über die Geschichte der hebräischen Sprache liefert: Sáenz-Badillos, 1993. Zu Eliezer Ben Jehuda siehe S. 269ff.

⁷⁰ Shapira, 2012, S. 57f.

⁷¹ Ebd., S. 60

⁷² Vgl. Brenner, 2008, S. 256. Wenn auch bis zur Fünften Alijah ab 1933 vergleichsweise wenige deutsche Juden das Land verließen, um nach Palästina zu immigrieren, gingen von den deutschsprachigen Juden wichtige Impulse für die zionistische Bewegung aus. Herzls Buch *Der Judenstaat* – wurde auf Deutsch verfasst und veröffentlicht. Im Jischuw herrschte bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten ein überwiegend positives Deutschlandbild vor, das laut der israelischen Historikerin Na’ama Sheffi „im Zeichen der Bewunderung“ stand, „die die Juden schon seit der Zeit der Aufklärung der deutschen Kultur entgegenbrachten.“ (Sheffi, 2002, S. 28). Der Sitz der Zionistischen Weltorganisation WZO, die auf dem Ersten Zionistenkongress 1897 in Basel gegründet wurde, befand sich bis 1920 in Deutschland. Bis zu diesem Jahr saßen der Organisation deutsche Juden bzw. in Deutschland lebende Juden vor.

sich für Deutsch als Unterrichtssprache ein, in der Öffentlichkeit entbrannte heftiger Protest dagegen. Die Protestierenden sprachen sich vor allem gegen einen, wie Shapira formuliert, „German linguistic colonialism“⁷³ aus und dagegen, dass Ziele deutscher Politik im Jischuw umgesetzt werden sollten. Die Entscheidung wurde schließlich von amerikanischen Kuratoren des Technions gefällt, auf deren finanzielle Unterstützung der Hilfsverein angewiesen war: Nach 7 Jahren Übergangszeit sollte allein auf Hebräisch unterrichtet werden. „Das Konzept einer Revitalisierung des Hebräischen in Palästina“, so fasst der Literaturwissenschaftler Arndt Kremer die Bedeutung des Ausgangs des Sprachenstreits zusammen: „hatte an den palästinensischen Schulen seine erste, vielleicht wichtigste Bewährungsprobe bestanden.“⁷⁴ Im Dezember 1922, zehn Jahre nach dem Ausbruch des Sprachenstreits, wurde Hebräisch als offizielle Sprache der Juden in Palästina durch den britischen Mandatsträger anerkannt.

Mit der Fünften Alija kamen zwischen 1932 und 1940 etwa 200.000 europäische Juden der Flucht vor den Nationalsozialisten ins Land, unter ihnen 65.000 aus dem deutschsprachigen Raum⁷⁵ – die sogenannten Jeckes. Die in den Anfangsjahren mit pejorativer Konnotation versehene Bezeichnung Jeckes stammt vermutlich vom Begriff „Jacke“ und verweist auf die den Jeckes zugeschriebene Eigenart, auch zur heißesten Jahreszeit in Palästina/Israel stets ein Jacket zu tragen. Möglicherweise aber geht der Begriff auch auf den hebräischen Ausdruck „Jehudi kasheh havana“ zurück, was soviel bedeutet wie „Juden, die nichts vom Judentum verstehen“⁷⁶. Die Definitionen des Begriffes Jecke gehen weit auseinander. Einige verstehen unter Jeckes ausschließlich die deutschen Juden, andere auch die Juden aus Böhmen und Mitteleuropa. Wieder andere Definitionen gehen von Habitusformen und Charakterzuschreibungen aus. Auch die Herausgeber des Sammelbandes *Zweimal Heimat* aus dem Jahr 2005 können und wollen auf die Frage nach den Grenzen der Gruppe der Jeckes keine endgültige Antwort geben, beziehen sich aber vor allem auf die letztgenannte Definition:

„Die Juden des „Altreichs“, die österreichischen Juden, die Juden Böhmens und die deutschsprachigen Juden Mitteleuropas – alle gehören in diesen flexiblen Rahmen des Begriffes Jeckes hinein. Letztendlich hat sich der Begriff Jecke schon vor längerem von der Bezeichnung für eine Landsmannschaft zur Beschreibung eines Charakterzugs gewandelt; es erübrigt sich eigentlich die altmodische Debatte über die geographischen Grenzen der Gemeinschaft der Jeckes.“⁷⁷

Während Aloni unzweifelhaft als Jeckin bezeichnet werden kann, ist diese Bezeichnung für Boleslav nur begrenzt – als deutschsprachige, allerdings nicht aus Deutschland sondern aus Böhmen stammende Jüdin Israels – gültig. In dieser Arbeit wird in erster Linie von deutschsprachigen Schriftsteller_innen Israels und weniger von Jeckes die Rede sein, da die Betonung auf dem Aspekt der Sprache liegt. Eine eindeutige Beantwortung der Frage, ob sowohl Aloni als auch Boleslav als Jeckes

⁷³ Shapira, 2012, S. 61

⁷⁴ Kremer, 2007, S. 313

⁷⁵ Nieraad, 2006, S. 266

⁷⁶ Vgl. Rieder, 2008, S. 24

⁷⁷ Zimmermann & Hotam, 2005a, S. 13

bezeichnet werden können, ist demnach nicht vonnöten. Gleichwohl helfen die Untersuchungen zu den Jeckes für die Einordnung von Boleslav und Aloni im israelischen Diskurs. Beispielhaft sei hier der eben zitierte Sammelband *Zweimal Heimat. Die Jeckes zwischen Mitteleuropa und Nahost*⁷⁸ genannt, der einen Einblick in zahlreiche Aspekte jeckischen Lebens, Kunst und Kultur gibt.

Die Rolle der Jeckes im Jischuw war äußerst zwiespältig. Die meisten von ihnen gehörten in ihrem jeweiligen Herkunftsland der gebildeten Mittelschicht an, so leisteten sie in Palästina aufgrund ihres hohen Bildungsstandes einen bedeutenden Beitrag zur kulturellen und wirtschaftlichen Entwicklung des Jischuw. Sie waren ausgebildete Juristen, Mediziner, im Kunst- und Kulturbereich oder im Handel tätig. Diese Berufe waren allerdings im aufzubauenden Palästina nicht die dringend benötigten und wurden bald mehr als im Überfluss ausgeübt.⁷⁹ Hinzu kommt, dass den Jeckes ein Mangel an zionistischem Pioniergeist vorgeworfen wurde. Der zu der Zeit kursierende Spruch „Kommen Sie aus Deutschland oder aus Überzeugung?“ verdeutlicht die Vorbehalte gegen die aus Nazideutschland oder den von Nationalsozialisten besetzten Gebieten Geflohenen. Die machtpolitische Rolle von Sprache wird an der Rolle der Jeckes in Palästina beispielhaft deutlich:

„Die Ablehnung einer massiven Verwendung des Deutschen wurde in den dreißiger Jahren mit dem Einsetzen der großen Einwanderungswelle aus den deutschsprachigen Ländern Mitteleuropas virulent. Die Schwierigkeit, die die Neueinwanderer beim Erlernen der Landessprache zu haben schienen, veranlaßte verschiedene Institutionen, angefangen von der Histadrut (Gewerkschaftsbund) bis zum ‚Ausschuß für die Durchsetzung der hebräischen Sprache‘, striktere sprachliche Anforderungen bezüglich des Hebräischen aufzuerlegen und den sich widersetzenden gebildeten Einwanderern gegenüber unbeugsamer aufzutreten. Die Histadrut Olej Germania (Organisation der Einwanderer aus Deutschland), ein mit dem Ziel errichtete Vereinigung, den Einwanderern aus deutschsprachigen Ländern zu helfen, in Palästina Fuß zu fassen, wurde als ‚separatistisch‘ angefeindet.“⁸⁰

Die hebräische Presse schwankte in den 1930er Jahren „zwischen der Angst vor dem sich anbahnenden Unheil und anhaltender, uneingeschränkter Liebe zur deutschen Kultur“⁸¹. So ging etwa die Übersetzung von deutschen Werken und Theaterstücken in die hebräische Sprache auch während des Nationalsozialismus und danach unvermindert weiter. Werke von jüdischen Autoren deutscher Sprache, so schreibt Na’ama Sheffi, „wurden zum Gegenstand der damaligen übersetzerischen Tätigkeit im Jischuw. In der Tat waren die zwölf Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft die Blütezeit der deutsch-hebräischen Übersetzung“⁸², und auf den Bühnen wurden weiterhin aus dem Deutschen übersetzte Dramen aufgeführt. Zu Beginn der 1930er Jahre

„wirkte sich die Bedrohung der Juden durch den Nationalsozialismus auf die kulturelle Entwicklung Palästinas also eher fruchtbar aus. Es entstanden nicht nur neue, infrastrukturell bedeutende

⁷⁸ Zimmermann & Hotam, 2005b

⁷⁹ So machten zu der Zeit Witze wie dieser die Runde: In einem Bus wird einem Fahrgast übel. „Ich brauche einen Arzt!“, ruft er. Fast alle Fahrgäste springen auf, doch der Busfahrer ruft: „Halt, meine Passagiere behandle ich immer noch selbst!“

⁸⁰ Sheffi, 2002, S. 42

⁸¹ Sheffi, 2002, S. 34

⁸² Sheffi, 2011, S. 23

Organisationen, die den nun zur Verfügung stehenden Bildungshintergrund erforderten, es kam auch zur Gründung einer der bedeutendsten Kulturinstitutionen des Jischuw und des späteren Staates: eines Orchesters.“⁸³

Je deutlicher aber im Jischuw die Folgen der nationalsozialistischen Machtübernahme, die Verfolgung und schließlich Vernichtung der europäischen Juden wurde, desto größer wurde auch die Ablehnung der deutschen Sprache. Deutsch wurde zur verpönten Sprache der Mörder und blieb es für mehr als drei Jahrzehnte. Die Auseinandersetzungen waren heftig. Der Aufführung deutschsprachiger Filme wurde gelegentlich mit physischer Gewalt entgegengetreten⁸⁴. Auf die Druckerei der von Arnold Zweig und Wolfgang Yourgrau in deutscher Sprache herausgegebenen Zeitschrift *Orient* verübte die Haganah im Februar 1943 einen Bombenanschlag.⁸⁵ Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges gingen einige signifikante Änderungen in der Einstellung zur deutschen Sprache, Politik und Kultur einher. Die Jahre zwischen Kriegsende und der Staatsgründung „waren – in Fortsetzung des Kampfes gegen die Bücherverbote der Nazis – [...] Rekordjahre für die Übersetzung von deutschen Büchern, namentlich jüdischer Schriftsteller, ins Hebräische.“⁸⁶ Gleichzeitig aber kamen Überlebende aus den Konzentrationslagern nach Palästina/Israel, was die ambivalente Rolle des Deutschen noch verstärkte. Ihre gemeinsame Sprache war „ein durch die Verfolgungen bedingtes Gemisch von slawisch-jiddisch und Gestapo-deutsch“⁸⁷. Die deutsche Sprache war damit ein – so absurd dies klingen mag – gemeinsames Medium, gleichzeitig aber „verschärfte sich mit dem Wissen von den Verbrechen und Grauen des NS-Regimes die Animosität gegen alles Deutsche.“⁸⁸

Der Umgang mit der deutschen Sprache in Israel aber blieb von Ambivalenzen geprägt und verschob sich immer wieder an einschneidenden politischen Diskursen entlang. Anfang der 1950er Jahre untersagte die zuständige Zensurbehörde die Vorführung von Filmen in deutscher Sprache. In dieser Zeit, im Jahr 1951, wurde allerdings auch das Goethe Institut in Tel Aviv gegründet.⁸⁹ Die Zeit um die Debatten um das Wiedergutmachungsabkommen können als „Zwischentief“⁹⁰ in Hinblick auf das Verhältnis zur deutschen Sprache betrachtet werden. Gegen Anfang der 1960er Jahre weichte die

⁸³ Sheffi, 2002, S. 35

⁸⁴ Sheffi, 2011, S. 24

⁸⁵ Witzthum, 2005, S. 289. Vgl. dazu auch: Heikaus, 2009 und Zabel, Disselnkötter & Wellinghoff, 2006, S. 30ff. Die Zeitschrift *Orient* wurde 1942 gegründet. Am 7. April 1943 stellte die Zeitschrift ihr Erscheinen bereits wieder ein. An dieser Stelle sei auf die – auch in den angegebenen Publikationen vorgenommenen – Differenzierungen verwiesen. Bei den Auseinandersetzungen um den Orient greifen verschiedene Diskurse ineinander. In verschiedenen Quellen werden die Gründe für die Ablehnung jeweils unterschiedlich bewertet. Die Ablehnung der Zeitschrift von zionistischer Seite basiert wohl in erster Linie auf der Zweig vorgeworfenen „Beziehungslosigkeit“ zu zionistischen Idealen und fehlenden „Verwurzelung“ in Israel (Berg, 2008, S. 148) und radikalisiert sich mit der Verstärkung nationalistischer Tendenzen im Jischuw gegen Ende des Zweiten Weltkriegs. Viele deutschsprachige Juden wiederum, für die die Zeitschrift bestimmt war, standen der kommunistischen Haltung der Zeitschrift skeptisch gegenüber (Vgl. Witzthum, 2005, S. 289). Die Debatte um die deutsche Sprache verknüpft sich mit diesen Diskursen: das Festhalten an der deutschen Sprache wird als „exilistisch“ betrachtet und das hebräische Wort dafür, „galuti“, galt in Palästina/Israel noch lange als Schimpfwort. (Berg, 2008, S. 148)

⁸⁶ Sheffi, 2002, S. 44

⁸⁷ Pazi, 1988, S. 3

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Vgl. Sheffi, 2011, S. 217

⁹⁰ Rieder, 2008, S. 29

strikte Ablehnung der deutschen Sprache etwas auf. Ein Brief der deutschsprachigen Schriftstellerin Israels, Mirjam Michaelis, an den in Deutschland lebenden Schriftsteller Karl Otten vom 10. Oktober 1960 gibt davon Zeugnis ab:

„Theater: Gleich zu Beginn der Saison drei Stücke, aus dem Deutschen übersetzt, was vor wenigen Jahren noch völlig unmöglich gewesen wäre. Sollte dies nun wirklich ein Zeichen der Änderung und des Willens zur Verständigung sein? Das Staatstheater Habimah bringt die Dreigroschenoper, später steht Maria Stuart auf dem Programm. Das Arbeitertheater Ohel bringt – o Wunder über Wunder! – gar das Stück des deutschen Nachkriegsdichters Witlinger: Kennst du die Milchstraße? [sic!]“⁹¹

Auch der Sechstagekrieg hatte Auswirkungen auf das Verhältnis zwischen Deutschland und Israel – und damit auch auf die Einstellung, die gegenüber der deutschen Sprache eingenommen wurde. Dem Gefühl der Stärke und Überlegenheit, das die israelische Gesellschaft nach dem Sieg im Sechstagekrieg erfasste, schreibt Sheffi den Effekt zu, dass das Deutsche nicht mehr so stark als Bedrohung der nationalen Identität wahrgenommen wurde. Sheffi schreibt:

„Im Juni 1967, wenige Tage nach dem überwältigenden Sieg Israels im Sechstagekrieg, dirigierte Leonhard Bernstein die Zweite Sinfonie Gustav Mahlers, die Auferstehungssinfonie. Begleitet vom Israel Philharmonic Orchestra sangen Chor und Solistinnen in deutscher Sprache. Niemand protestierte. Offensichtlich war es in diesem Moment, als sich die israelische Gesellschaft von der Vernichtungsgefahr und dem jahrhundertealten Gefühls [sic!] der Verfolgung befreit fühlte, wieder möglich, mit der deutschen Sprache und Kultur in Berührung zu kommen.“⁹²

Debatten um die deutsche Sprache entfachten bei kulturellen oder politischen Anlässen in unterschiedlicher Intensität und entfachten bis heute, erkennbar wird dies beispielsweise in den Auseinandersetzungen um die im Jahr 2000 von Johannes Raus gehaltene erste Rede in deutscher Sprache vor der Knesset.⁹³

Die Jeckes selber suchten unterschiedliche Umgangsformen mit ihrer deutschen Muttersprache. Vor allem für die Schriftsteller_innen unter ihnen wurde das Festhalten am Deutschen zu einer Zerreißprobe. Margarita Pazi, deutschsprachige israelische Literaturwissenschaftlerin und von 1993 bis 1997 Vorsitzende des Verbandes deutschsprachiger Schriftsteller Israels, analysiert die Situation für die deutschsprachigen Schriftsteller_innen Israels folgendermaßen:

„Die ablehnende Einstellung zur deutschen Sprache, der mit rationalen Überlegungen nicht beizukommen war und vor der auch die sprichwörtliche Hilfsbereitschaft allen Neu-Einwanderern

⁹¹ Michaelis & Otten, 10. 10. 1960

⁹² Sheffi, 2011, S. 217

⁹³ Als weiteres Beispiel ist die Debatte um die Aufführung von Musikwerken in deutscher Sprache zu nennen. 1963 diskutierte die Leitung des Israel Philharmonic Orchestra diese Frage: „Einer Grundsatzentscheidung aus dem Weg gehend wurde beschlossen, dies sei zu gegebenem Anlass ad hoc zu prüfen.“ (Sheffi, 2011, S. 217)

gegenüber haltmachte, wurde auch nicht selten auch von den Betroffenen, den deutschsprachigen Einwanderern, selbst geteilt.“⁹⁴

Jenny Aloni beispielsweise schwankte in ihren Anfangsjahren in Palästina zwischen dem Versuch, ihr Tagebuch und auch Gedichte auf hebräisch zu verfassen und dem Verlangen, sich klar und differenziert ausdrücken zu können. Den allergrößten Teil ihres Werks schrieb sie in deutscher Sprache.⁹⁵ Die deutsche Sprache aufzugeben war Aloni nicht möglich. Der 1935 nach Palästina immigrierte deutschsprachige Journalist und Religionswissenschaftler Schalom Ben-Chorin prägte den in der Folge vielzitierten Satz: „Aus einem Land kann man auswandern, aus einer Sprache nicht.“⁹⁶ Das Schreiben in deutscher Sprache in Palästina war mit erheblichen Problemen verbunden, mit fehlenden Austauschmöglichkeiten, mit eingeschränkten oder komplett fehlenden Publikationsmöglichkeiten, sowohl in Palästina/Israel als auch in den deutschsprachigen Ländern, und damit auch mit erheblichen ökonomischen Problemen. Die konsequente Hebraisierungspolitik im Jischuw und die Ablehnung des Deutschen sorgten dafür, dass sich eine – wie die Literaturwissenschaftlerin Bernadette Rieder es nennt – „kleine kulturelle Parallelgesellschaft“ entwickelte, „in der die Betroffenen ihrer Sprachnot zu entrinnen und ihr Kulturbedürfnis zu befriedigen suchten“⁹⁷. Um Else Lasker-Schüler bildete sich in den 1930er Jahren in Jerusalem der *Kraal*. In den 1940er Jahren initiierte die Schwägerin Max Brods, Nadja Taussig, einen literarischen Salon in Tel Aviv⁹⁸, und in Haifa organisierte Arnold Zweig mit seinem *Kreis für fortschrittliche Kultur* ein Forum für Diskussion und Austausch in deutscher Sprache.⁹⁹ Auch verschiedene Zeitschriften und Zeitungen stellten ein Forum für Austausch und Information in deutscher Sprache zur Verfügung: 1935 wurden *Blumenthals neueste Nachrichten* gegründet, die später in *Yediot Chadashot* und 1974 in *Israel Nachrichten* umbenannt wurden. Das *Mitteilungsblatt des Irgun Olej Merkaz Europa*, gegründet 1933¹⁰⁰, sorgte für Informationsfluss unter den deutschsprachigen Juden Palästinas/Israels, genauso wie die Zeitung *Yediot Hajom*. Für Jenny Aloni und Netti Boleslav waren zwei Vereine, die beide 1975 gegründet wurden, besonders entscheidend: Der Verband deutschsprachiger Schriftsteller Israels und die Arbeitsgemeinschaft deutschsprachiger Schriftsteller und Journalisten.

⁹⁴ Pazi, 1981b, S. 8

⁹⁵ Vgl. dazu auch Kapitel 4.2.

⁹⁶ Ben-Chorin, 1988, S. 6

⁹⁷ Rieder, 2008, S. 28

⁹⁸ Vgl. dazu: Wallas, 2002, S. 445. Der Kreis hat sich lange gehalten. Jenny Aloni berichtet in ihrem Tagebuch noch am 26.11.76 von einem Treffen: „Gestern abend an dem literarischen Kreis von Nadja Taussig (Schwägerin von Max Brod) teilgenommen. Weissenberg (Haifa) sprach über seine ‚Moses‘ Triologie [sic!]. Anschliessend Gespräche, traf Alice Schwarz (die den Abend leitete), Frau Schwartz (Brücke), Netti Boleslav mit Freundin aus Deutschl., den Journalisten Küstermeier mit Frau. Sie zeigte Interesse für Arbeit in Beer J. Dr Pasi. Sie hat noch keine Antwort wegen ‚Die Reise‘ die ich ihr für eine Anthologie die in D. erscheinen soll, gab, Else Hoffe die frühere Sekretärin und Freundin von Max Brod u.a.“ (Aloni, 2005, S. 636)

⁹⁹ Vgl. Rieder, 2008, S. 28, vgl. auch Pazi, 1981b, S. 9

¹⁰⁰ Vgl. Pazi, 1981b, S. IX

3.2 Der Verband deutschsprachiger Schriftsteller Israels und die Arbeitsgemeinschaft deutschsprachiger Schriftsteller und Journalisten

Am 24. März 1975 wurde in Tel Aviv von Meir Faerber der Verband deutschsprachiger Schriftsteller Israels gegründet. Der Verband unterstand der Dachorganisation des Schriftstellerverbandes im Land Israel und bildete seine deutsche Sektion. Erklärtes Ziel des Verbandes war, den „Schriftstellern, die in der deutschen Sprache in Israel schreiben, zu helfen und sie in beruflichen, gesellschaftlichen sowie materiellen Angelegenheiten zu unterstützen.“¹⁰¹

Eines seiner Haupttätigkeitsfelder war die Herausgabe von Anthologien, um so den Schriftsteller_innen zumindest in kleinerem Rahmen zu Veröffentlichungsmöglichkeiten zu verhelfen. 1979 entstand die Anthologie *Stimmen aus Israel*¹⁰² unter der Herausgabe von Meir Faerber, zehn Jahre später die Anthologie *Auf dem Weg*¹⁰³. Margarita Pazi gab 1981 den Band *Nachrichten aus Israel*¹⁰⁴ heraus und 1996 die Anthologie *Spurenlese*¹⁰⁵. Regelmäßige Vereinstreffen sorgten zumindest für ein gewisses Maß an Vernetzung und Austausch, Rundbriefe informierten über neuere Veröffentlichungen der Mitglieder, es wurden Lesungen organisiert. So stellte der Verband ein Sprachrohr für die marginalisierten Schriftsteller_innen in deutscher Sprache dar. Die Sozialstruktur des Verbandes war relativ heterogen. Die Mitglieder stammten aus unterschiedlichen Herkunftsländern (u.a. Tschechoslowakei, Rumänien, Deutschland, Österreich), ihre politischen und religiösen Positionen divergierten stark, ebenso ihre soziale Herkunft. Auch ein Blick auf die Texte der Mitglieder lässt ein Bild der Heterogenität erkennbar werden, sowohl in Bezug auf die Genre- als auch die – eingangs problematisierte – Qualitätsfrage. Um in einer für deutschsprachige Literatur desolaten Situation mehr machtpolitisches Gewicht und Einflussmöglichkeiten zu erlangen, war der Verband darauf angewiesen, möglichst viele Mitglieder zu gewinnen und aufzunehmen – darunter auch solche, die sich selbst nicht ohne Bedenken als Schriftsteller_innen bezeichneten¹⁰⁶ oder eher journalistisch

¹⁰¹ Boesche-Zacharow, 2005, S. 31

¹⁰² Faerber, 1979

¹⁰³ Faerber, 1989

¹⁰⁴ Pazi, 1981c

¹⁰⁵ Pazi, 1996b

¹⁰⁶ Dov Amir, der Herausgeber der Bio-Bibliographie deutschsprachiger Schriftsteller_innen Israels, schreibt in seiner Einführung zu dem Band: „Nach einer bekannten klassischen Definition muß eine vorbildliche literarische Schöpfung folgende 4 Grundelemente enthalten: geschliffenen Stil, tiefgründige Gedanken, spannende Schilderung und aktuellen Wert. [...] Ihre [der Schriftsteller_innen, Anm. J. P.] Werke müssen in einem anerkannten Verlag gedruckt, in Buchform erschienen und in einer Mindestauflage veröffentlicht worden sein. Bei unserer Sammelarbeit war es jedoch notwendig, weitgehend liberalere Richtlinien anzuwenden [...]. So wurden auch Autoren von historischen, politischen und sogar gewissen fachwissenschaftlichen Arbeiten in dieses Verzeichnis aufgenommen und in bestimmten Fällen auch dann, wenn diese Werke im Selbstverlag erschienen sind.“ (Amir, 1980, S. 10f.). Amir übernimmt damit weitgehend die Kriterien des Verbandes deutschsprachiger Schriftsteller Israels. In einem Interview, das die Sprachwissenschaftlerin Prof. Dr. Anne Betten mit einer der deutschsprachigen Schriftsteller_innen, Mirjam Michaelis, geführt hat, wird die Rolle, die die Emigration für die schriftstellerische Tätigkeit spielen kann, exemplarisch deutlich. Auch das sehr spezifische Verhältnis zwischen Kibbuz und den dort lebenden Mitgliedern und die Rolle dieses Verhältnisses für die Schreibtätigkeit wird hier sichtbar. Mirjam Michaelis äußert sich in dem Interview: „Wenn ich in Deutschland geblieben wäre und alles wäre nicht gekommen, wie es gekommen ist, dann wäre ich wahrscheinlich das

arbeiteten. Im selben Jahr wie der Verband gründete sich unter der Leitung von Alice Schwarz-Gardos die Arbeitsgemeinschaft deutschsprachiger Schriftsteller und Journalisten in Israel mit ähnlichen Zielen. Jenny Aloni schrieb am 29. Mai 1975 in ihr Tagebuch:

„Habe heute einem Vorschlag von Alice Schwarz zugestimmt zur Gründung einer Arbeitsgemeinschaft deutschsprachiger Schriftsteller und Publizisten zwecks Intensivierung der Kontakte mit Tagespresse, Initiative zu weiteren Publikationen und die Veranstaltung von Werkgesprächen u.s.w.“¹⁰⁷

Unter der Herausgabe von Alice Schwarz-Gardos entstanden ebenfalls Anthologien deutschsprachiger Literatur. 1983 entstand der Band *Heimat ist anderswo*¹⁰⁸, ein Jahr später wurde der Band *Hügel des Frühlings*¹⁰⁹ herausgegeben. Die meisten der Mitglieder in dem Verband waren auch Mitglied in Alice Schwarz-Gardos' Arbeitsgemeinschaft. Für das Verhältnis zwischen den zwei Organisationen ist das Tagebuch von Jenny Aloni aufschlussreich. Am 13. Oktober 1983 schrieb sie:

„Gestern abend kurz bei Peppi. Dann Begegnung mit Frau Schwarz und Gruppe. Anwesend Naschitz, Spehr, Bukofzer, Emilian, Pistiner, Pazi. Schwarz und Pazi berichteten über Europareise, Frankfurter Israel Ausstellung und Pläne zur Herausgabe eines Buches für den Herder-Bücherkreis (10000 Expl). Pazi sprach darüber, dass die Rivalität zwischen dem Schwarz Kreis und dem Schriftstellerverband (deutsche Sektion Faerber) unmöglich sei. Meiner Ansicht nach besteht eine solche Dualität, Rivalität nicht, denn ausser Schwarz und mir sind alle Mitglieder in beiden. Es besteht aber eine Rivalität Schwarz-Faerber. Auch eine mehr verdeckte Schwarz-Pazi. Ben-Chorin hat eine Kritik über ‚Heimat ist anderswo‘ geschrieben, habe sie nicht gelesen. Doch schon die Tatsache an sich ist nicht in Ordnung, denn er ist in dem Buch ja auch vertreten.“¹¹⁰

Während Netti Boleslav Gründungsmitglied des Verbandes war, entschloss Jenny Aloni sich erst 1986 zum Beitritt. Sie war mit der Politik und den Zielen des Dachverbandes nicht einverstanden. In einem

geworden, was man eine Schriftstellerin nennen würde, ja, Dichterin oder Schriftstellerin. Das heißt, ich bin nicht das geworden, was ich mir als Kind erträumt habe. In dieser Beziehung ist natürlich die Emigration ein gewisser Bruch gewesen, den ich aber ganz bewußt als notwendig und unausweichlich angenommen habe. Ich habe hier in Israel niemals daran gedacht, mich Schriftstellerin oder Dichterin zu nennen, wenn ich auch schreibe. Wenn man mich fragen würde, was ich bin, dann würd' ich sagen – ich habe sogar ein Gedicht darüber geschrieben –, ich bin eine alte Fabrikarbeiterin. Also, die literarische Produktion steht an zweiter Stelle, ja? Ich glaube, daß Leute wie Ben Chorin zum Beispiel, die immer weiter in deutscher Sprache gearbeitet und publiziert haben, diesen Bruch nicht erlebt haben. Ich dagegen habe mir ganz bewußt gesagt: Wenn ich jetzt nach Palästina in einen Kibbuz gehe, dann will ich als Kibbuzmitglied leben mit allen Pflichten und allen Rechten, und ich will nicht ein Individuum Schriftstellerin sein, sondern ein Mensch in einer Gesellschaft.“ (Betten, 2013, S. 48). In der Datenbank für gesprochenes Deutsch ist das Interview auch online präsentiert: dgd.ids-mannheim.de. Im Zusammenhang damit spielt die Frage nach der Qualität der Texte eine Rolle. An dieser Stelle sei lediglich erwähnt, dass Aloni diese Frage auch selber in ihrem Tagebuch behandelt. Am 13.1.1982 schreibt sie: „Gestern Abend im Goetheinstitut Abend unter der Regie von Margarita Pazi anlässlich des Erscheinens des ‚Berichte aus Israel‘ [gemeint ist die Anthologie *Nachrichten aus Israel*, Anm. J. P.]. Kein besonderes Niveau.“ (Aloni, 2005, S. 677)

¹⁰⁷ Aloni, 2005, S. 625

¹⁰⁸ Schwarz-Gardos, 1983b

¹⁰⁹ Schwarz-Gardos, 1984a

¹¹⁰ Aloni, 2005, S. 694

Tagebucheintrag vom 26. April 1979 notierte sie nach einer zufälligen Begegnung mit dem Vorsitzenden Meir Faerber den Grund ihrer Ablehnung:

„Gab ihm meinen Grund an für meine Weigerung (Weigerung des Verbandes einen Hebräisch schreibenden Araber aufzunehmen). Er sagte, wenn das in der deutschen Sektion geschehen würde, würde man ihn aufnehmen. Weiss nicht, ob ich mich anschliessen werde.“¹¹¹

1993 – kurz nach dem Tod von Meir Faerber, zu dem Schwarz-Gardos in einem Konkurrenzverhältnis stand – trat auch Alice Schwarz-Gardos dem Verband bei. Die 1990er Jahre sind das letzte Jahrzehnt, in dem noch von einer mehr oder weniger regen Vereinsarbeit gesprochen werden kann. Im Januar 2003 teilte der Vorsitzende Josef Rudel in einem internen Rundschreiben mit, dass die Aktivität des Verbandes auf ein Minimum beschränkt werden wird. Folgende Gründe führte er dafür an:

„Objektive Gründe führten dazu, dass die Aktivität des Verbandes immer mehr eingeschränkt werden musste. Ein Teil der Mitglieder schied aus dem Leben und von den Ubrigen [sic!], hatten die meisten bereits das 80. Lebensjahr überschritten [sic!]. Dies war zu erwarten, da es bei uns bekanntlich keine nachfolgende Generation deutsch Lesender, geschweige Schreibender gibt. Nun stellt sich logischerweise die Frage über [sic!] die Berechtigung des Fortbestehens eines deutschsprachigen Schriftstellerverbandes.“¹¹²

Der – aus offenkundigen Gründen – mangelnde Nachwuchs von Schriftsteller_innen in deutscher Sprache in Israel oder auch nur Leser_innen, aber auch die „kulturpolitische Extraterritorialität“¹¹³ haben dafür gesorgt, dass der Verband immer mehr an Bedeutung verlor. Am 25. März 2005 wurde er offiziell aufgelöst.

4 Selbstverortungen und Verortungen von Netti Boleslav und Jenny Aloni

In der Analyse, die eine Kombination aus kulturwissenschaftlich-poststrukturalistischer und hermeneutisch-textzentrierter Herangehensweise zur Grundlage hat, sollen auch die Lebenswege der empirischen Autor_innen sowie ihr Verhältnis zu ihren Sprachen des Alltags und zu ihrer Literatur Berücksichtigung finden.

¹¹¹ Ebd., S. 659

¹¹² Boesche-Zacharow, 2005, S. 332

¹¹³ Kilcher, 29.09.2005

4.1 Kurzbiografien von Boleslav und Aloni

Die empirischen Autor_innen werden als Teil des Spiels der Diskurse begriffen. Diskurs und Subjekt bedingen sich gegenseitig. Eine Rekonstruktion der Biografien der Autor_innen ist für den gewählten methodischen Zugang dementsprechend unerlässlich.

Netti Boleslav

Für eine Rekonstruktion der Vita von Netti Boleslav kann anders als bei Jenny Aloni nicht auf edierte Texte zurückgegriffen werden. Gleichwohl befinden sich im Nachlass zahlreiche Ego-Dokumente wie Tagebücher, Briefe und Karten, Urkunden.¹¹⁴ Auf diese werde ich mich im Folgenden stützen, außerdem auf Erzählungen, die stark autobiografischen Charakter haben. Es sind in erster Linie die Erzählungen *Erinnerungen an meinen Vater*¹¹⁵, *Ankunft im damaligen Palästina*¹¹⁶ und *Die Emigrantin*¹¹⁷.¹¹⁸ Darüber hinaus befindet sich ein Briefwechsel zwischen Netti Boleslav und der Schriftstellerin Frieda Hebel in der National Library in Jerusalem.¹¹⁹ Außerdem liegt ein Mitschnitt eines Interviews mit dem Sohn, Daniel Cohen-Sagi, vor sowie ein Briefwechsel mit einem Freund Boleslavs, Klaus Kowatsch.¹²⁰

Geboren wurde Netti Boleslav am 1. April 1923 unter dem Namen Netti Loewy in Mladá Boleslav¹²¹. Ihre Kindheit verbrachte sie als Tochter eines wenig begüterten, orthodoxen Rabbi und seiner Frau Josephine im böhmischen Dorf Roudnice. Sie wurde zweisprachig erzogen, mit ihren Eltern sprach sie Deutsch, in der Schule und mit Freund_innen Tschechisch. Als die deutschen Nationalsozialisten im Herbst 1938 das Sudetengebiet überfielen, flohen die Eltern, Netti und ihr ein Jahr jüngerer Bruder

¹¹⁴ Der Nachlass von Netti Boleslav befand sich bis Anfang 2015 bei Boleslavs Sohn, Daniel Cohen-Sagi, in Tel Aviv. Dort habe ich meine Recherchen für die vorliegende Arbeit vorgenommen. Im Januar 2015 hat Daniel Cohen-Sagi den Nachlass an die Nationalbibliothek in Jerusalem übergeben. Die Erschließung des Nachlasses für die NLI habe ich übernommen.

¹¹⁵ Die Erzählung *Erinnerungen an meinen Vater* ist 1973 als Fortsetzungsgeschichte zuerst im *Israelitischen Wochenblatt für die Schweiz* erschienen: Boleslav, 30. August 1968, Boleslav, 6. September 1968b, Boleslav, 6. September 1968a, Boleslav, 13. September 1968.

¹¹⁶ Boleslav, 26. Januar 1979. In der Zeitung wird vermerkt, dass diese Erzählung Teil eines Romans unter dem Titel *Erinnerungen an meinen Vater* sei. Dieser Roman ist nie fertiggestellt worden.

¹¹⁷ Boleslav, 13. April 1973. Auch diese Erzählung wird als Teil des Romans *Erinnerungen an meinen Vater* verhandelt.

¹¹⁸ Hier stellt sich die Frage, was für einen Texttypus diese Erzählungen darstellen – sind es autobiografisch fundierte Erzählungen, Autofiktion, fiktive Erzählungen? Bei der Entscheidung, die Texte zum Zweck der Rekonstruktion des Lebens heranzuziehen, stellen sich auch Fragen danach, wo Autobiografie anfängt und wo sie aufhört, und in welchem Verhältnis Fiktion und Authentizität zueinanderstehen. Ich werde im Folgenden für *Erinnerungen an meinen Vater*, *Ankunft im damaligen Palästina* und *Die Emigrantin* den Begriff „autobiografisch fundierte Erzählung“ verwenden. Damit soll deutlich werden, dass Daten und Fakten, die dem Ich der Erzählung zugeschrieben werden, nicht verlässlich und ohne Weiteres der empirischen Autorin Boleslav zugeschrieben werden können, wohl aber Hinweise liefern. Bei Unsicherheiten, ob die Daten auch auf Boleslav zutreffen, habe ich auf Angaben des Sohnes von Netti Boleslav, Daniel Cohen-Sagi, zurückgegriffen. Unsicherheiten, die weiter bestehen, werden im Folgenden gekennzeichnet.

¹¹⁹ Der Briefwechsel liegt im Handschriftenarchiv der National Library in Jerusalem vor: Hebel & Boleslav o.J.

¹²⁰ Klaus Kowatsch und Netti Boleslav lernten sich 1975 auf einer Lesung in Nürnberg kennen. Sie standen von 1975 bis wenige Monate vor Boleslavs Tod 1981 in Kontakt und schrieben sich regelmäßig Briefe.

¹²¹ Auf den Geburtsort Mladá Boleslav geht ihr späterer Künstlerinnenname Netti Boleslav zurück.

Arthur nach Prag.¹²² Für Netti Loewy war dies eine zwiespältige Erfahrung, einerseits bedeutete es Entwurzelung aus der vertrauten Heimat, andererseits bot ihr das Leben in Prag Momente von Freiheit, die sie in dem kleinen Dorf und innerhalb familiärer Restriktionen bisher nicht erfahren hatte. So „irrten die vertriebenen Juden aus dem Sudetengebiet“ in Boleslavs späteren Worten „wie verlorene Schafe“ in den „Prager Straßen herum“¹²³. Gleichzeitig aber schildert¹²⁴ Boleslav in *Die Emigrantin* die Freiheiten des Prager Lebens, die sie nun genießen konnte:

„Meine Eltern hatten große Sorgen, den Alltag zu bewältigen, daher war ich weniger unter Kontrolle und flog mit meinen sechzehn Jahren wie ein neugeborener Vogel umher.“¹²⁵

Im März 1939 besetzten die deutschen Nationalsozialisten auch Prag. Die Freiheit wich einer immer größer werdenden existenziellen Bedrohung. Ephraim Loewy stand als orthodoxer Rabbi einer Emigration nach Palästina unwillig gegenüber, Netti Loewy aber schloss sich der zionistischen Bewegung an und entschied sich auszuwandern:

„Um dem Flüchtlingsschicksal zu entgehen, war ich bereit, Eltern und Heimat zu verlassen. Doch war es nicht zu erträumen, daß von den gezahlten Zertifikaten, die in erster Linie für die im Sudetenland geborenen Kinder bestimmt waren, ich eines bekommen würde.“¹²⁶

Im April 1939 verließ Netti Loewy sechzehnjährig mit einem Jugendtransport Prag und gelangte über Marseille mit dem Schiff nach Haifa. Die Landung in Palästina war unsanft. Netti Loewy wurde in die landwirtschaftliche Schule nach Nahalal¹²⁷ gebracht, wo sie unter harten Bedingungen körperliche Arbeit verrichtete, an die die Tochter aus dem Rabbiner-Haushalt nicht gewöhnt war. Wohl auch um diesen Bedingungen und der dort empfundenen Einsamkeit zu entgehen, heiratete sie bereits kurze Zeit später im Alter von achtzehn Jahren Meir Cohen. Das Ehepaar zog nach Afula, wo zwei Jahre

¹²² In den *Erinnerungen an meinen Vater* schreibt Boleslav: „Im Oktober wurde das Sudetengebiet von den Nazis besetzt. In einer Nacht änderte sich sein Schicksal. Als man in den Straßen das wilde Geschrei ‚Juden raus‘ hörte, packte die Familie die nötigsten Sachen und flüchtete am anderen Morgen in die Stadt Prag.“ (Boleslav, 30. August 1968), S. 46

¹²³ Alle Zitate: Boleslav, 13. April 1973, S. 41

¹²⁴ Ich werde im Folgenden für den Schreibakt von literarischen Texten das Präsens verwenden und für das Verfassen von Tagebucheinträgen und anderen Ego-Dokumenten das Präteritum. Damit soll die Trennung der verschiedenen Ebenen – Biografie auf der einen, Literatur auf der anderen Seite – kenntlich gemacht werden. Gleichzeitig ist zu betonen, dass eine solch saubere Trennung der Textgenres, wie die Tempuswahl suggeriert, kaum möglich ist. Die Schwierigkeiten werden an dieser Stelle exemplarisch deutlich. Denn die Erzählung *Die Emigrantin* ist als literarischer Text gekennzeichnet, gleichzeitig aber autobiografisch fundiert. Im Folgenden werde ich jeweils in solchen strittigen Fällen im Einzelfall entscheiden, welche Tempuswahl mir angemessen erscheint.

¹²⁵ Boleslav, 13. April 1973, S. 41

¹²⁶ Ebd., S. 43

¹²⁷ Der Moschaw Nahalal ist für seine Form bekannt. Er wurde vom Architekten Richard Kauffmann geplant und in Kreisform gebaut. Hinter dieser architektonischen Besonderheit stand die Idee, die Gleichheit der Bewohner_innen auch in der Architektur der Siedlung deutlich werden zu lassen.

später der erste Sohn Daniel geboren wurde.¹²⁸ 1948 zog die kleine Familie nach Tel Aviv, wo der jüngere Sohn Efraim zur Welt kam. Zu ihren Eltern und ihrem Bruder hatte Netti Loewy bis ins Jahr 1942 Kontakt, sie schrieben sich Karten und Briefe. Aus ihnen geht hervor, dass Eltern und Bruder – der antizionistischen Grundhaltung des Vaters zum Trotz – noch versucht hatten, Zertifikate für Palästina zu bekommen bzw. illegal ins Land einzureisen. Dazu kam es nicht mehr. Der Vater Ephraim wurde gemeinsam mit dem Bruder Arthur am 12. Februar 1942 nach Theresienstadt und zwei Monate später von dort nach Warschau deportiert. Die Mutter wurde einige Monate später in ein Arbeitslager nach Litauen deportiert. Von Netti Loewys Familie aus Böhmen überlebte einzig die Tante Rosi, von der Loewy vermutlich auch von der Ermordung der Familie erfuhr. Das Schreiben war so für Loewy-Boleslav¹²⁹ auch ein Mittel, mit der einsamen Situation, in der sie sich befand, umzugehen. Das Verhältnis zu ihrem Ehemann war schlecht, sie fand sich in der hebräischen Sprache nur schwer zurecht und wurde immer wieder von dem Verlust ihrer Familie in der Shoah eingeholt. *Die Einsamkeit der deutschsprachigen Schriftsteller*¹³⁰, von der Alice Schwarz-Gardos spricht, wird auch in Netti Boleslavs Biografie immer wieder deutlich. Zwar erhielt Boleslav unter anderem mit dem Besuch von Literaturkursen an der Bar Ilan Universität in Tel Aviv, auch bei Prof. Baruch Kurzweil, einen Einblick in die hebräischsprachig-israelische Literaturwissenschaft; von einem wirklichen Eintauchen in die israelische Literaturszene kann jedoch keine Rede sein. Ende der 1950er Jahre wandte sich Boleslav an den israelischen Schriftstellerverband, der sie allerdings abwies, da sie nicht auf Hebräisch schrieb. In einem Brief, dessen impliziter Adressat wohl Max Brod ist, wird die Bedeutung dieser Resonanz und der Außenwahrnehmung deutlich:

„Ich blieb einsam und schrieb weiter, trotz der grossen Unsicherheit, die in mir mehr und mehr heranwuchs. [...] Ich reichte dir zögernd ein Blatt mit meinem Gedicht. [...] Du hast mich als erster Dichterin genannt. An demselben Abend zog ich mein schwarzes Kleid an und feierte dieses Erlebnis.“¹³¹

Boleslav wandte sich Mitte der 1950er Jahre an Max Brod, der zu der Zeit Direktor des Habimah-Theaters war. Brod wurde zu einer wichtigen Bezugsperson für Boleslav und half ihr mit Kontakten zu Verlagen nach Deutschland. In den Sechziger Jahren weichte Boleslavs Isolation ein wenig auf, wobei von einer großen und für die schriftstellerische Entwicklung ausreichenden Resonanz kaum die Rede sein kann. 1960 erschien ein Gedicht von Boleslav, *Das Lied für den unbekanntem Geliebten*¹³², in der Wochenzeitung *Die Zeit*. In der Folge erschienen des Weiteren einzelne Gedichte in verschiedenen Zeitschriften, unter anderem in der Zeitung *Israelitisches Wochenblatt in der Schweiz*¹³³, im *Israel-*

¹²⁸ Sofern nicht anders gekennzeichnet, gehen die hier genannten Informationen auf ein Gespräch zurück, das ich im August 2010 mit dem Sohn von Netti Boleslav, Daniel Cohen-Sagi, geführt und aufgezeichnet habe. Es liegt als Audiofile bei mir vor.

¹²⁹ Mit dem Beginn ihres Schreibens in den 1950er Jahren geht auch die Namensänderung einher. Von nun an nannte sich Netti Loewy Netti Boleslav.

¹³⁰ Schwarz-Gardos, 1983a, S. 11-17

¹³¹ Boleslav, Juli 1965, S. 1f.

¹³² Boleslav, 7.10.1960

¹³³ Boleslav, 30. August 1968 und Boleslav, 13. April 1973

*Forum*¹³⁴, in den *Neuen Deutschen Heften*¹³⁵, im *Almanach für Literatur und Theologie*¹³⁶, in der Zeitschrift *Tribüne*¹³⁷ und in einigen tschechischsprachigen Zeitschriften.

Brod stellte außerdem den Kontakt zu Bernhard Doerdelmann her, der zu der Zeit Herausgeber des kleinen Verlages J.P. Peter in Rothenburg o.d.T war. So erschien 1965 der erste Gedichtband von Boleslav unter dem Titel *Der Weg ist tausend Schlangen weit*¹³⁸. Zum Erscheinen des Gedichtbandes lud der Verleger Doerdelmann Boleslav zu einer Lesereise in die BRD ein, die Boleslav im Mai 1965 antrat. In verschiedenen Briefen wird deutlich, wie sehr für sie der Nationalsozialismus an diesen Orten noch präsent war. Angst- und Panikzustände ließen sie die Lesereise schließlich abbrechen.¹³⁹ Im folgenden Jahr, 1966, wurde sie erneut zu Dichterlesungen eingeladen und fuhr. Diese Reise verband sie außerdem mit einer Fahrt in die damalige C.S.S.R. und damit an die Orte ihrer Kindheit. Dort traf sie auch die bereits erwähnte Tante Rosi. Mitte der 1970er Jahre, 1975 und 1976, folgten weitere Lesereisen.¹⁴⁰ Das Verhältnis zu Deutschland aber blieb ambivalent. In einer Notiz von 1977 wird deutlich, dass sie die Erinnerungen an den Nationalsozialismus und an ihre ermordeten Eltern Boleslav immer wieder einholten und damit auch ihr Schreiben auf Deutsch und ihre Lesungen in Deutschland in Frage stellten:

„Als ich im Jahre 1977 wieder in München war und mit bekannten in einem Biergarten sass, war es nicht das erste Mal, dass ich das trinkende, wohlgenährte, gutgelaunte deutsche Volk 35 Jahre nach dem zweiten Weltkrieg und den Mordtaten, beobachtete. Doch diesmal, an diesem schwülen Sommerabend, unter einem klaren sternelosen Himmel, erfasste mich ein Grauen, vor diesen Fressenden und Saufenden Alten. Das kam über mich so plötzlich, als hätte ich vorher nicht gewusst, und war mir nicht bewusst, was hier auf diesem Boden geschah. Und heute stelle ich mir die Frage, wie konntest Du so viele Jahre hindurch in dieses Land fahren, vor diesem Volke stehen und lesen, ihnen etwas schenken, das sie nicht wehrt sind – Du, Du, hast vergessen, dass Deine Eltern, Dein Bruder durch dieses Volk ums Leben kamen?“¹⁴¹

¹³⁴ Boleslav, 1978

¹³⁵ Boleslav, 1982

¹³⁶ Boleslav, 1974

¹³⁷ Boleslav, 1964

¹³⁸ Boleslav, 1965

¹³⁹ In einem Brief vom 14.7.1965 von Doerdelmann an Boleslav äußert dieser sein Unverständnis ihrem Verhalten gegenüber. Wie aus anderen Briefen und Berichten von Daniel Cohen-Sagi hervorgeht, bleiben sich Doerdelmann und Boleslav trotz gegenseitiger Vorwürfe aber freundschaftlich verbunden. Man kann davon ausgehen, dass die Schilderungen in dem *Brief an einen Freund*, wenn auch in literarischer Weise, auf den Erfahrungen Boleslavs gründen, die sie 1965 auf ihrer Lesereise in Deutschland gemacht hat. Darin schreibt sie: „Wie flüchte ich am schnellsten vor diesen Menschen, die das Abzeichen aus damaliger Zeit im Innern tragen? [...] Ich gehe zur Wasserleitung, trinke einen Schluck Wasser. Es ist bitter, mir ist übel. Ich falle auf das so schön aufgebettete Lager. Hände und Beine als hätte ich sie mir geborgt [...].“ Dieser Szene folgt die Beschreibung eines Traums, der mit folgenden Worten endet: „Ich sehe viele Gruben und eine Blume / schwarz / geschlossen. / Und ich falle / ich falle in die Zeit / der Millionen Verschollenen / auf der schwarzen Tafel, / die keinen Kaddisch kennt, / nur Namen / nur Namen / und ein welker Kranz / aus gelben Judensternen.“ (Boleslav, Juli 1965, S.26 und 29)

¹⁴⁰ Die hier angeführten Termine der Lesereisen sind diejenigen, die gesichert aus Tagebüchern, Notizen und Briefen hervorgehen. Es ist möglich, dass weitere Lesereisen stattgefunden haben.

¹⁴¹ Boleslav, o.J.f. Boleslavs Orthographie und Grammatik wich in der deutschen Sprache immer wieder von der Norm ab. Da dies eine auch für Forschungszwecke relevante Tatsache ist, wird dieses Zitat genauso wie alle

1972 erschien Boleslavs zweiter Gedichtband *Ein Zeichen nach uns im Sand*¹⁴² in der Delpschens Verlagsbuchhandlung. Drei Jahre später, 1975, erhielt sie den Kogge-Preis der Stadt Minden.

Im gleichen Jahr, 1975, trat Netti Boleslav dem sich gründenden Verband deutschsprachiger Schriftsteller Israels bei. Ein Jahr später, im Juni 1976, erscheint eine Ausgabe der Zeitschrift *Literatur und Kritik* mit dem Schwerpunkt *Literatur aus Israel in deutscher Sprache*¹⁴³, in der auch Texte von Aloni und Boleslav veröffentlicht wurden. Außerdem erscheint ein kleines Heftchen mit Gedichten Boleslavs in tschechischer Sprache.¹⁴⁴ Auch in der Zeitschrift *europäische ideen* erschienen einige Gedichte von Boleslav. In der Folge schickte Boleslav an verschiedene, auch größere Verlage Manuskripte. Die Resonanz auf ihre Lyrik aber blieb auch in den folgenden Jahren mehr als verhalten. In einem Brief an Klaus Kowatsch vom 3. Januar 1976 schrieb sie:

„Wenn ich in Deutschland gelebt hätte, würde ich einiges tun können, aber ich kann [es, Hinzuf. J. P.] nirgends in der Fremde länger als höchstens zwei Monate aushalten.“¹⁴⁵

Und am 2. Juli 1978 schrieb sie demselben:

„Von Nolte habe ich das ganze Manus zurückverlangt und auch schon erhalten. Ich hatte dann noch guten Grund, auf ihn zu pfeifen, doch stehe ich jetzt wie die Ziege auf dem Markt, keiner kauft mich. Ich wandte mich ‚zart und bescheiden‘ an Suhrkamp und Luchterhand, beide haben mir höflichst abgesagt.“¹⁴⁶

Nur einige kleinere Erfolgsmeldungen durchbrachen die Resignation der Schriftstellerin.¹⁴⁷ In verschiedenen Ausgaben der *Neuen Deutschen Hefte* erschienen Anfang der 1980er Jahre noch einzelne Gedichte, darüber hinaus in Anthologien des Verbandes und der Arbeitsgemeinschaft deutschsprachiger Schriftsteller. Am 27. Juni 1981 starb Netti Boleslav an einem Krebsleiden.

Jenny Aloni

Den ersten Eintrag ihrer umfangreichen Tagebücher verfasste Jenny Rosenbaum am 11. Mai 1935. Jenny Rosenbaum war zu dem Zeitpunkt gerade seit einer Woche in der Hachschara in Gut Winkel und verschaffte sich selbst Klarheit über das Ziel ihres Tagebuchschreibens:

folgenden Zitate Boleslavs in der originalen Form wiedergegeben. Aus Gründen der Lesbarkeit habe ich mich dagegen entschieden, die Abweichungen jeweils mit [sic!] zu versehen. Das Gleiche gilt für Zitate Alonis.

¹⁴² Boleslav, 1972

¹⁴³ Ebner & Henz, 1976

¹⁴⁴ Boleslav, 1976

¹⁴⁵ Boleslav, 3.1.1976

¹⁴⁶ Boleslav, 2.7.1978

¹⁴⁷ Am 18.12.76 schreibt sie an Kowatsch: „Du, in Jerusalem erfuhr ich von einem, eigentlich zwei Menschen, das Reich Ranitzky dem einen in Deutschland sagte: N.B. ist die größte Dichterin Israels. Und das erzähle ich Dir, bei Dir habe ich den Mut, das zu sagen, obwohl ich das nicht glaube.“ (Boleslav, 18.12.1976). Zwei Jahre später, am 15.7.1978, teilt sie ihm mit: „Nun hatte ich ein wenig Erfolg. In ‚Prosa und Poesie‘ ist meine ‚Linsengeschichte‘ ‚Entwurzelt‘ und zwei neue Gedichte publiziert worden. In Köln las unser Bürgermeister Kolek, mein Gedicht Jerusalem, das wahrscheinlich mit seinem Ende großen Anklang fand – und in der jüdisch-christlichen Zeitschrift publiziert wurde. Ich wandte mich an Hoffmann-Verlag Berlin wegen meinem Lyrikband.“ (Boleslav, 15.7.1978).

„So soll dieses ein Rechenschaftsbericht sein den ich mir selbst gebe. So wird mir vielleicht einst die Möglichkeit verschafft klar zu werden über mein Inneres, von dem ich weniger weiss als von den Dingen um mich her.“¹⁴⁸

Dank dieses ihres Bedürfnisses liegen Tagebücher vor, die 58 Jahre von Rosenbaum-Alonis Leben umfassen. Die letzte Eintragung nahm Aloni am 27. September 1993 vor. Drei Tage später starb sie in Ganei Jehuda. Für die Rekonstruktion von Jenny Alonis Leben sind diese 2006 von Hartmut Steinecke und Friedrich Kienecker herausgegebenen Tagebücher ausgesprochen wertvoll. Weitere Ego-Dokumente liegen zum Teil noch unveröffentlicht im Nachlass Jenny Alonis im Jenny Aloni Archiv (JAA) in Paderborn vor.

Geboren wurde Jenny Rosenbaum am 7. September 1917 in Paderborn als jüngste Tochter dreier Kinder in eine bürgerlich-traditionelle, assimilierte Familie. Ihr Vater, Moritz Rosenbaum, war Kaufmann und betrieb gemeinsam mit seinem Bruder Sally eine Rohproduktenhandlung mit Fellen und Almetallen. Jenny Rosenbaums Mutter Henny (auch Henriette) war eine geborene Eichengrün. Jenny hatte zwei Schwestern, Irma und Martha, von denen eine, Martha, bereits 1917 im Alter von sieben Jahren starb. Erfahrungen von Antisemitismus und das Erstarken des Nationalsozialismus brachten Jenny Rosenbaum bereits früh dazu, sich mit der Idee des Zionismus zu beschäftigen. Auch Margarete Zander, die Rosenbaum an der katholischen Mädchenschule unterrichtete, kann als Impulsgeberin für Rosenbaums Beschäftigung mit dem Zionismus betrachtet werden. Zu ihr nahm die ehemalige Schülerin nach dem Krieg aus Palästina Kontakt auf und schrieb ihr:

„Ich weiss nicht, ob Sie wissen, dass Sie die Erste waren, die mir vom Zionismus erzählt hat und von Martin Buber, längst bevor die Paderborner Juden daran gedacht haben.“¹⁴⁹

1935 verließ Rosenbaum die Mädchenschule, um nach Gut Winkel in ein zionistisches Ausbildungslager zu gehen und sich auf die Auswanderung nach Palästina vorzubereiten. Für die Tochter eines assimilierten Elternhauses war dies ein ungewöhnlicher Entschluss und sorgte für Konflikte mit der Familie. Die Auswanderung allerdings schob sie immer wieder hinaus. Die Eltern waren nach wie vor nicht zu einer Emigration nach Palästina bereit, auch für die behinderte Schwester Irma kam dies nicht in Frage. Aloni arbeitete im Folgenden für verschiedene jüdische Organisationen in und um Berlin, legte im Februar 1939 ihr Abitur ab und bereitete danach Kinder und Jugendliche auf ihre Auswanderung nach Palästina vor. Ein halbes Jahr später, im November 1939, – Rosenbaum war zu dem Zeitpunkt 22 Jahre alt – verließ sie als Leiterin eines Kindertransports Deutschland und erreichte am 5. Dezember 1939 Palästina.

Die ersten Jahre in Palästina waren geprägt von einer Zerrissenheit zwischen dem Versuch, ein neues Leben in Palästina aufzubauen, und dem Blick nach Europa und die Sorge um Familie und Freunde in Deutschland. Rosenbaum begann ein Literatur- und Philosophiestudium an der Hebräischen

¹⁴⁸ Aloni, 2005, S. 38

¹⁴⁹ Aloni, Januar 1947

Universität in Jerusalem und arbeitete in verschiedenen Aushilfsjobs, um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Als die Bedrohung durch einen Angriff der deutschen Truppen auch auf Palästina immer größer wurde, trat Rosenbaum der A.T.S. (Auxiliary Territory Service) bei – einer militärischen Einheit der Briten, die hauptsächlich aus Frauen bestand – und arbeitete dort im Militärkrankenhaus. Ab Ende 1942 drangen immer mehr Nachrichten von der Vernichtung der Juden nach Palästina durch. Die Tagebücher spiegeln die Atmosphäre der Angst und die Sorgen Rosenbaums um ihre Familie wider. Von der Ermordung ihrer Familie – der einzige Überlebende war ihr Onkel Sally – erfuhr sie kurz nach Kriegsende. In ihrem Tagebuch berichtete sie am 16. Juni 1945 von einem Brief, der ihr mitteilte,

„dass Vater in Theresienstadt gestorben, Mutter von dort deportiert wurde, ebenso Kurt und Tante Jette, jeder für sich und Irma schon früher nach Polen deportiert wurde. Onkel Sally ist in der Schweiz.“¹⁵⁰

Im Januar 1947 nahm Rosenbaum wie erwähnt Kontakt zu ihrer früheren Lehrerin auf. „Wenn in den vergangenen Jahren Bitterkeit in mir aufstieg angesichts des organisatorischen Massenmordes von Millionen von Juden“, so schrieb sie ihr: „dann hat mich der Gedanke an Sie mehr als einmal davor bewahrt, zu bitter zu werden.“¹⁵¹ Des Weiteren berichtete Rosenbaum in dem Brief an Zander von ihrer Entlassung aus dem britischen Militär und der derzeitigen Ausbildung als Fürsorgerin finanziert durch die Regierung. 1947 reiste Aloni mit der Jewish Agency für vier Monate nach Europa, wo sie sich vor allem in München aufhielt, um sogenannte *displaced persons* bei der Ausreise nach Palästina zu unterstützen. Dort erlitt sie einen Nervenzusammenbruch und kehrte nach kurzer Erholungsphase in der Tschechoslowakei nach Jerusalem zurück. Während des jüdisch-arabischen Krieges lebte Jenny Rosenbaum mit ihrem Partner Esra Aloni zurückgezogen in einer Dachgeschosswohnung in Jerusalem. Im Januar 1948 heiratete Jenny Rosenbaum Esra und nannte sich von nun an Jenny Aloni. Zwei Jahre später, 1950, wurde ihre Tochter Ruth geboren. Wiederum zwei Jahre später zog die Familie in einen Vorort von Tel Aviv, nach Ramat Gan, und im Jahr 1957 weiter nach Gane Jehuda.

Während der 1940er Jahre fand Rosenbaum wenig Zeit für das Schreiben, wandte sich aber doch mit Gedichten unter anderem an Martin Buber, Recha Freier und Max Brod mit der Bitte um Kritik. Vor allem Brod und Freier ermutigten sie und baten Unterstützung bei Veröffentlichungen an.¹⁵² In den

¹⁵⁰ Aloni, 2005, S. 330. In dem Tagebuch nennt Rosenbaum Ludwig als Absender des Briefes. Im JAA ist dieser Brief nicht erhalten, stattdessen liegt dort ein Brief des Onkels Sally vor, der von der Ermordung der Familienmitglieder berichtet.

¹⁵¹ Aloni, Januar 1947

¹⁵² Am 4. Februar 1940 schrieb Rosenbaum über Bubers Urteil: „Ich war bei Buber. Sein Urteil über meine Gedichte war nicht gut. Es sei ein echter Ausdruck in ihnen zu spüren, aber die Form sei nicht selbständig. So war ungefähr sein Urteil. Nur ein Gedicht ‚Lied der Armen‘ fand Gunst in seinen Augen und einige Zeilen aus anderen Gedichten. Sein Rat war, viel Prosa zu schreiben. Bubers Persönlichkeit hat Eindruck auf mich gemacht. Die Augen in dem durchgeistigten Gedicht strahlen ein verhaltenes Feuer aus. Und doch, sein Urteil mag vielleicht richtig sein, mir kann es doch nur ein Antrieb sein, weiter zu arbeiten.“ (Aloni, 2005, S. 173). Zwei Wochen später, am 16. 2. 1940, berichtete sie über die Kritik von Jaakow Simon: „Ich habe immer durch Kritik gelernt. Jetzt habe ich Jaakow Simon, den ich sonst garnicht kenne, meine Gedichte gezeigt und aus seiner Kritik, die sich bemühte, wirklich etwas zu geben, lerne ich. Interessant übrigens, dass er das einzige Gedicht, das vor Buber bestehen konnte, schlecht fand, obwohl ihm der Inhalt sympathisch war. („Lied der Armen“).“ (Aloni,

1950er Jahren fand Jenny Aloni mehr Raum und Zeit zum Schreiben. In dieser vergleichsweise ruhigeren Zeit – wenn auch in politischer Hinsicht unterbrochen durch die Sinaikrise 1956 – bemühte sich Aloni auch um Kontakt zu Verlagen und Zeitungen in der BRD. Die ehemalige Lehrerin Margarete Zander unterstützte sie dabei. „Dank den Bemühungen von Fr. Zander wird bald ein Bändchen Gedichte von mir in Deutschland herauskommen. Den Druck 600 DM bezahle ich allerdings selbst“¹⁵³, schrieb Aloni am 1. Oktober 1955 in ihr Tagebuch. 1956 erschien der erste Gedichtband Alonis im Aloys Henn Verlag. Ebenfalls Mitte der 1950er Jahre besuchte Aloni das erste Mal ihre ehemalige Heimatstadt Paderborn.

In den 1960er Jahren begann sie ehrenamtlich in einer psychiatrischen Klinik in Be’er Jakow zu arbeiten. Diese Tätigkeit führte sie bis 1981 durch. In den 1960er Jahren intensivierten sich auch die Kontakte in den deutschen Literaturbetrieb. Der freundschaftliche Kontakt zu Heinrich Böll, den sie 1959 kennenlernte und mit dem sie ab 1960 in engem Briefkontakt stand, half ihr bei Kontakten in den deutschen Literaturbetrieb – wenn Aloni auch nach wie vor marginalisiert blieb. In kleinen Verlagen erschienen im Laufe der 1960er Jahre einige Erzählungen und Romane. 1961 erschien der Roman *Zypressen zerbrechen nicht* im Eckart Verlag. Auch die Erzählungen *Jenseits der Wüste* 1963 sowie der Roman *Der blühende Busch* wurden in diesem Verlag veröffentlicht. 1967 wurden die Erzählungen *Die silbernen Vögel* im Starzewski Verlag herausgegeben. Im gleichen Jahr erhielt Jenny Aloni den Kulturpreis der Stadt Paderborn. Es war die erste offizielle Auszeichnung für sie. Sie erhielt die Nachricht von der Verleihung kurz vor dem Ausbruch des Sechstagekrieges und sagte aufgrund der in Israel herrschenden Spannungen eine Reise nach Paderborn, um den Preis entgegenzunehmen, ab.¹⁵⁴ Zwei Jahre später, 1969, erschien der Roman *Der Wartesaal* im Herder Verlag.

Im Jahr 1975 gründete sich der Verband deutschsprachiger Schriftsteller Israels. Aloni trat allerdings, aus bereits oben erwähnten Gründen¹⁵⁵ erst elf Jahre später, im November 1986, bei. Stattdessen wurde sie Mitglied in der sich ebenfalls 1975 gründenden Arbeitsgemeinschaft deutschsprachiger Schriftsteller und Journalisten um Alice Schwarz. Netti Boleslav und Jenny Aloni begegneten sich bei verschiedenen Veranstaltungen der Organisationen¹⁵⁶ und trafen sich mitunter auch zu zweit,

2005, S. 176). Erst sechs Jahre später wendet sich Rosenbaum an Max Brod. Sie schrieb am 6.7.1946 über die Begegnung mit ihm: „Am Freitag liess ich ihm einige Gedichte da und am Schabbath morgen unterhielt er sich mit mir darüber. Er glaubt, dass ohne Zweifel eine große Begabung vorhanden ist, deren Stärke besonders auf der düsteren Seite des Lebens liegt, was er bedauert. [...] Im Januar des nächsten Jahres glaubt er soweit zu sein, dass er mir bei der Herausgabe der Gedichte behilflich sein kann. [...] Inzwischen bemüht sich Recha Verbindungen anzuknüpfen, welche die Herausgabe der Gedichte ermöglichen können.“ (Aloni, 2005, S. 340). 1951 bis 1956 erschienen einige Gedichte und Skizzen von Aloni in der Dawar Hapoelet.

¹⁵³ Aloni, 2005, S. 380

¹⁵⁴ Vgl. Aloni, 2005, S. 502

¹⁵⁵ Vgl. Kapitel 3.2., in dem die Rolle des Verbandes deutschsprachiger Schriftsteller Israels beleuchtet wird

¹⁵⁶ Am 31.10.1975 vermerkt Aloni im Tagebuch: „Am 28. Nachmittags Begegnung der ‚Arbeitsgemeinschaft deutscher Schriftsteller‘ in dem ziemlich herabgekommenen Essraum der ‚Israelnachrichten‘ zweite Begegnung, für mich die erste. Guten Eindruck von Alice Schwarz, die ich zum ersten Mal sah. Auch Netty Boleslav war dort, die mich für die deutsche Gruppe des israelischen Schriftstellerverbandes werben wollte, anscheinend enttäuscht und übergewechselt, wenn auch noch nicht ganz. Wollte keine Gründe sagen. In voriger Begegnung über Vortragsabend im Saal des deutschen Kulturzentrums, den die zur Verfügung stellen wird Margot Klausner, die 70 J. wird und Netty, die den ‚Kogge‘ Preis erhalten hat. Netty schlug mich als dritte vor, wurde angenommen

allerdings eher selten. Das erste Mal fand ein privates Treffen zwischen den beiden im Jahr 1971 statt: „Gestern Nachmittag bei Netty Boleslav-Cohen verbracht. Sehr interessant“¹⁵⁷, schrieb Aloni am 5. November 1971.

Die „kulturpolitische Extraterritorialität“¹⁵⁸ der deutschsprachigen Autor_innen Israels und damit auch von Jenny Aloni und Netti Boleslav – also die Entfernung von den literarischen Zentren deutscher Sprache, die fehlenden Austausch- und Veröffentlichungsmöglichkeiten in größeren Verlagen, die kulturpolitische Rolle der ehemaligen Emigrant_innen – konnten Verband und Arbeitsgemeinschaft allerdings mit ihren Bemühungen nicht auflösen. Abgesehen vom intensiven Briefwechsel mit Heinrich Böll gab es seltene, kurze Kontakte zwischen Jenny Aloni und anderen Schriftsteller_innen des deutschsprachigen Literaturbetriebs, etwa Anfang der 1980er Jahre zu Reiner Kunze, der Jenny Aloni einen Gedichtband zusandte:

„gesandt mit einer Widmung die beginnt ‚Steine füllen mein Haus, ein Haufen Steine, der wächst‘, also hat er ‚In den schmalen Stunden der Nacht‘ gelesen. Habe mich gefreut. Werde ihm ‚Die braunen Pakete‘ schicken.“¹⁵⁹

Alonis Parkinson-Krankheit, die in den 1980er Jahren ausbrach, erschwerte weitere Bemühungen um Verlagskontakte. Gleichwohl regte sich zur gleichen Zeit verstärktes Interesse an Jenny Aloni und ihrer Literatur – vor allem von Seiten der deutschen Literaturwissenschaften. Zu Jenny Alonis 70. Geburtstag im Jahr 1987 gaben Friedrich Kienecker und Hartmut Steinecke einen Auswahlband heraus, der auch zahlreiche unveröffentlichte Texte enthält, von verschiedenen akademischen Seiten kamen Anfragen zu Interviews.¹⁶⁰ Ab 1990 erschienen die Gesammelten Werke von Aloni in zehn Bänden. Im Mai 1991 erhielt sie den Internationalen Annette-von-Droste-Hülshoff-Preis für Schriftstellerinnen der Stadt Meersburg, konnte ihn aber aufgrund ihrer Krankheit nicht persönlich entgegennehmen, genauso wenig den ebenfalls Annette von Droste-Hülshoff gewidmeten Großen Westfälischen Literaturpreis, der ihr im Oktober desselben Jahres verliehen wurde.¹⁶¹ Aloni starb am 30. September 1993 in Ganei Yehuda.

muss aber noch mit Margot Kl. Besprochen werden. Drei Herren werden in Haifa lesen. Sehen, was dabei herauskommt.“ (Aloni, 2005, S. 625f.). Auch am 4. 1. 1976 notiert sie eine Begegnung mit Boleslav: „Am Montag 29.12.75 abends vor der Arbeitsgemeinschaft deutschsprachiger israelischer Schriftsteller in Haifa im Rahmen des ‚Forum‘ (Landsberger) in dem Raum der Hillelloge auf dem Karmel gelesen. ‚Die letzte Nacht‘ und ‚Die silbernen Vögel‘. Netti Boleslav las Gedichte und einen Abschnitt aus ihrem noch unfertigen Roman ‚Die Emigrantin‘. Erich Kohn (Haifa) las aus dem Buch von Margot Klausner über ihren Vater. Herr Landsberger begrüßte. Alice Schwarz sprach einleitend über N.B. und J.A.“ (Aloni, 2005, S. 629).

¹⁵⁷ Aloni, 2005, S. 591

¹⁵⁸ Kilcher, 29.09.2005

¹⁵⁹ Aloni, 2005, S. 687, Tagebucheintrag vom 21.4.1983

¹⁶⁰ Am 29.3.1988 berichtet Aloni von einem Gespräch mit Else Keren: „Else Keren rief mich an. Eine deutsche Dozentin, die sie in D. kennen gelernt hat ihr geschrieben, dass sie bei einer Begegnung [während] der Woche der Brüderlichkeit ‚Oh Jerusalem in den Bergen‘ von mir vorgelesen haben. Heute Nachmittag kommen Carola Gottschalk und vielleicht noch jemand von der Universität Erlangen zu mir im Rahmen ihrer Arbeit über ‚Deutschsprachige Schriftsteller in Israel‘.“ (Aloni, 2005, S. 733)

¹⁶¹ Vgl. Aloni, 2005, S. 754, FN 3 und 4

4.2 Sprachkämpfe – Boleslavs und Alonis Verhältnis zur Sprache

„Aus einem Land kann man auswandern, aus einer Sprache nicht.“¹⁶² Diese bereits zuvor genannte, griffige Aussage von Schalom Ben-Chorin ist zu einer häufig zitierten Zusammenfassung für das Dilemma emigrierter Schriftsteller_innen geworden, die von der Arbeit mit der Sprache leben und sich mit der Frage nach der Sprache ihrer Literatur konfrontiert sehen. Sie kratzt allerdings nur an der Spitze des Eisberges. Die einzelnen Sprachen sind Teil einer komplexen Tektonik, die die Fundamente für die Konstruktion von Identitäten darstellt. Die Bewegungen von Aloni und Boleslav innerhalb der Sprachtektonik sind grundlegend für die Interpretationen und Analysen ihrer Literatur.

Netti Boleslav und ihre Sprache(n)

Netti Boleslav wuchs in ihrer Kindheit und Jugend in Böhmen mit zwei Sprachen auf, mit ihren Eltern sprach sie Deutsch, im außerfamiliären Bereich, etwa in der Schule, Tschechisch.¹⁶³ Mit ihrer Immigration nach Palästina trat für sie die hebräische Sprache hinzu. In einem Manuskript mit der Überschrift *Ich spreche ungern über mich* finden sich Reflexionen zu ihrer Sprachsituation:

„Ich hatte mit drei Sprachen zu kämpfen, der tschechischen, deutschen und der hebräischen, davon mir die liebste und unmittelbarste die deutsche Sprache blieb, in der mich mein Vater erzogen und gelehrt hatte.“¹⁶⁴

Boleslav bezeichnet hier den Umgang mit Sprache als „Kampf“ – als Ringen um Sprache und Identität. In einem Manuskript im Nachlass Boleslavs findet sich die Äußerung, dass Boleslav sich die deutsche Sprache nicht eigentlich gewählt habe, sondern sie sich ihr „zugewandt“ habe:

„Unter dutzenden Besprechungen, Kritiken [...] schien mir der Richtigste von Michael Winkler: „Geraubte Sprache“. Diese zwei Worte gaben mir zu Denken, nachzudenken. Und heute, 3 Jahre danach, habe ich mir in meinem Hause einen Beichtstuhl errichtet, in dem ich an einem heißen, schwülen [Tag, Hinzuf. J. P.], von feuchter Luft verklemmt auf meiner Terrasse sitze und niederschrieben zu versuche, wie mein Leben sich gestaltete, wie ich mich entwickelt habe, oder nicht entwickelt und wie ich auf der Suche, ganz unbewusst nach einer Sprache tastete und die deutsche Sprache sich eigentlich mir „zuwandte“. Ich habe sie mir, von meinen vier Sprachen, die ich beherrsche, nicht gewählt –“¹⁶⁵

Um den Hintergrund dieser „Zuwendung“ der deutschen Sprache zu Boleslav zu verstehen und ihr Gefühl des Kampfes mit Sprache möchte ich auf die Analyse Deleuze/Guattaris in ihrer philosophischen Abhandlung *Kafka. Für eine kleine Literatur* zurückgreifen. Sie betrachten in darin die

¹⁶² Ben-Chorin, 1988, S. 6

¹⁶³ In ihrem Entwurf zur Rede anlässlich des Kogge-Preises schreibt sie: „In meiner Kindheit dachte und fühlte ich in zwei Muttersprachen, der deutschen, der Sprache meine Eltern, der tschechischen, der Sprache meiner Mitschüler. Nun sitze ich seit Jahren, einsam, der einsam bei meinem Schreibtisch in Tel-Aviv, eine Gerettete der gepeinigten, verschmähtesten Generationen, denke und lebe in drei Sprachen, schreibe aber in der deutschen Sprache.“ (Boleslav, o.J.b)

¹⁶⁴ Boleslav, o.J.e

¹⁶⁵ Boleslav, o.J.j

Sprachsituation der deutschsprachigen Juden in Prag und beziehen sich dabei auf Henri Gobards Vier-Sprachen-Modell. Gobard schreibt Sprachen hierbei vier verschiedene Funktionen zu und trennt in:

„1. Die ‚vernakulare‘, bodenständige, territoriale oder Mutter-Sprache, d.h. die Sprache der ländlichen Gemeinschaft oder ländlichen Ursprungs; 2. Die ‚vehikulare‘, vermittelnde, städtische, Staats- oder gar Weltsprache, die Sprache der Gesellschaft, des Handels, der bürokratischen Transmission etc., d.h. die Sprache der primären Deterritorialisierung; 3. Die ‚referentielle‘ Maßstäbe setzende Sprache, d.h. die Sprache des Sinns und der Kultur, die eine kulturelle Reterritorialisierung betreibt; 4. Die ‚mythische‘ Sprache am Horizont der Kulturen, d.h. die Sprache der geistigen oder religiösen Reterritorialisierung.“¹⁶⁶

Deleuze/Guattari ergänzen diese Einteilung um eine Einbettung in Raum-Zeit-Kategorien:

„Die ‚vernakulare‘ Sprache ist hier, die ‚vehikulare‘ überall, die ‚referentiale‘ dort und die ‚mythische‘ dahinter.“¹⁶⁷

Anhand dieses Vier-Sprachen-Modells analysieren Deleuze/Guattari nun die Sprache der Prager Juden:

„Wie steht es mit den ‚vier Sprachen‘ bei den Prager Juden? Als vernakulare Sprache haben sie, die ja vom Lande stammen, das Tschechische; doch es wird allmählich vergessen oder verdrängt. Das Jiddische wird oft verachtet oder gefürchtet; es macht Angst, wie Kafka sagt. Das Deutsche ist die vehikulare Sprache der Städte, die bürokratische Staats- und kommerzielle Handelssprache (während bereits das Englische dafür unverzichtbar zu werden beginnt). Wiederum das Deutsche, diesmal aber die Sprache Goethes, erfüllt eine kulturelle und referentiale Funktion (dazu sekundär das Französische). Schließlich das Hebräische als mythische Sprache, die mit dem Aufkommen des Zionismus, noch im Zustand des aktiven Traums, an Bedeutung gewinnt.“¹⁶⁸

Diese Analyse lässt sich auch auf Boleslavs sprachtektonische Grundlage ihrer Kindheit und Jugend in Böhmen und Prag übertragen. Während das Tschechische hier als die vernakulare begriffen werden kann, stellte das Deutsche für sie sowohl die vehikulare, genauso aber ihre Kultursprache dar. Mit der Emigration und Immigration nach Palästina/Israel verschob sich nicht nur physisch und ideologisch die Autorin Boleslav – mit dem Transfer verschoben sich auch die jeweiligen Funktionen der Sprachen. Das Tschechische, in Böhmen vernakulare Sprache für Boleslav – in den Worten Deleuze/Guattari die Sprache des „Hier“ – verliert mit der Immigration nach Palästina seinen Ort. So lässt sich auch erklären, dass für Boleslav das Tschechische nur noch in Momenten äußerster Privatheit und nur in den ersten Jahren ihrer Zeit in Palästina zum Zuge kommt; Teile des Tagebuchs sind beispielsweise auf Tschechisch verfasst.¹⁶⁹ Das Deutsche, in Böhmen Kultursprache und vehikulare Sprache, übernahm

¹⁶⁶ Deleuze & Guattari, 2012, S. 34

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Ebd., S. 36

¹⁶⁹ Vom 14. September 1939 bis zum 25. Oktober 1942 führte Boleslav ihr Tagebuch auf Tschechisch. Ihre späteren Tagebuchaufzeichnungen sind zum größten Teil auf Deutsch verfasst, einige Stellen sind auch dort noch auf Tschechisch geschrieben.

zur Zeit der Immigration Boleslavs, wie weiter oben ausgeführt, in Palästina/Israel eine höchst ambivalente Funktion: Sie blieb Sprache der Kultur und wurde gleichzeitig zur verpönten Sprache der Täter. Das Hebräische wiederum, das für die Prager Juden die mythische Sprache des „Dahinter“ darstellte, wurde in Palästina/Israel für Boleslav zur vernakularen Sprache, wenngleich auf prekärer Basis in zweierlei Hinsicht: Zum einen musste sich das Hebräische seiner selbst noch vergewissern und wurde umso heftiger gegen das Deutsche und Jiddische verteidigt. Zum anderen wurde für Boleslav diese Sprache erst langsam zur Sprache des „Hier“, zur vernakularen Sprache. Boleslavs Beherrschung des Hebräischen reichte – vor allem zu Beginn ihres Lebens in Palästina – kaum aus, um in ihr virtuos Gedanken zu entwickeln und auszudrücken. Die Anfangszeit mit der Sprache des Hebräischen hat sich für sie wohl dargestellt wie in einem ihrer Gedichte beschrieben: „Ich bin nackt / wie die Banane ohne Schale, / und zeichne am Abend Buchstaben / in unverständlicher Sprache.“¹⁷⁰

Gleichzeitig blieben und bleiben aufgrund des langen Gebrauchs des Hebräischen ausschließlich im religiösen Bereich im Hebräischen mythische Elemente enthalten.¹⁷¹ In Boleslavs Gedichten kommen die mythischen Elemente in den Jerusalem-Gedichten zum Tragen, in denen – als einziges hebräisches Wort in ihrer deutschsprachigen Lyrik überhaupt – das Wort „Jeruschalajim“ auf ein „Dahinter“ verweist.

Vor diesen sich verändernden Bedingungen lässt sich erklären, dass Boleslav das Deutsche als ihre Kultursprache der Kindheit und als zerrissen-ambivalente Kultursprache in Palästina/Israel, von Böhmen und Prag nach Palästina transferierte und zur Sprache ihrer Literatur machte. Wenn sie sagt, dass sie sich diese Sprache nicht gewählt hat, sondern sie sich ihr „zuwandte“, so ist dies vor diesem Hintergrund dieser sich verschiebenden Sprachfunktionen zu verstehen. Gleichzeitig schwebt über dieser Wahl ein permanenter Zweifel, der auf den Lesereisen durch Deutschland besonders präsent wurde. Auf einer dieser Reisen notierte sie:

„Was fängt eine israelische deutschschreibende Autorin an, wenn ihr Denken in eine Sackgasse gerät, die Vergangenheit mit den Mordtaten aus der Hitlerzeit auf's neue in ihr entsteht?“¹⁷²

Vor diesem Hintergrund ist Boleslavs Äußerung vom Kampf mit der Sprache zu verstehen – ein Kampf, dem sie in dem Dreieck Böhmen/Prag (Alte Heimat), Palästina/Israel (Neue Heimat) und Deutschland auf unterschiedliche Weisen begegnen musste. 1978 schrieb Boleslav resigniert an ihren Freund Klaus Kowatsch: „Ich finde mich nicht, werde mich in keiner Sprache mehr finden, damit habe ich mich abgefunden“¹⁷³. Die Zerrissenheit in der Sprache begleitete sie bis zum Schluss.

¹⁷⁰ Boleslav, 1965, S. 17

¹⁷¹ Vgl. Sáenz-Badillos, 1993, S. 267ff.

¹⁷² Boleslav, o.J.a

¹⁷³ Boleslav, 25.9.1978

Jenny Aloni und ihre Sprache(n)

Überträgt man das Vier-Sprachen-Modell auf Alonis Sprachfrage, so zeigt sich, dass das Deutsche in Alonis Kindheit und Jugend in Paderborn und anderen Orten in Deutschland die ersten drei Funktionen des Modells erfüllt: die deutsche Sprache war für die noch in Deutschland lebende Rosenbaum vernikulare, vehikulare und referentielle Maßstäbe setzende Sprache in Einem. Das Hebräische übernahm von Deutschland aus – anders als für die Prager Juden und auch für Boleslav im böhmischen Kontext – für Aloni keine mythisierende Funktion, sondern war für Aloni, die sich bereits früh sowohl mit sozialistischen Ideen als auch mit einer möglichen Alija nach Erez Israel beschäftigte, eher die Sprache des politischen Zionismus.

Mit Alonis Immigration nach Palästina verschob sich auch für Aloni die Tektonik der Sprachen, allerdings konnte und musste Aloni lediglich zwischen zwei Sprachen – Hebräisch oder Deutsch – eine Entscheidung treffen. In den Tagebüchern finden sich bis ins Jahr 1942 häufige Reflexionen über die Sprachwahl. Sie changieren zwischen einem Bekenntnis zum Hebräischen und der Erkenntnis, dass ein Aufgeben der deutschen Sprache zugunsten des Hebräischen nicht die Lösung des Sprachenkonfliktes zu sein scheint. Kurz nach ihrer Ankunft notierte Aloni ihr Vorhaben, von nun an ihre Tagebuchaufzeichnungen ausschließlich in hebräischer Sprache vorzunehmen. Am 25. Dezember 1939 schrieb sie:

„Von jetzt an und weiterhin werde ich meine persönlichen Aufzeichnungen in Hebräisch machen auch wenn ich anfangs sicherlich nicht alles ausdrücken kann. Alles ist klein.“¹⁷⁴

Dieses Vorhaben gab sie in dieser Absolutheit bald auf. Am 25. Mai 1939 schrieb sie von ihrer Angst vor dem Hebräischen:

„denn ich bin ja keiner von den ganz Grossen, denen die Materia gefügsam sein muss, weil ihr Geist ihr die Form einprägt, wie er sie will. Dich gibt es wohl keine Möglichkeit, der Qual zu entfliehen, welche der Niederschrift jeder Zeile voranfließt.“¹⁷⁵

Wenige Tage später präzierte sie die „Qual, in zwei Sprachen besser, zwischen zwei Sprachen leben zu müssen“, wobei sie dankbar den Hinweis einer Freundin aufnahm: „auch diese Spannung kann fruchtbar werden.“¹⁷⁶ Die Tagebücher verfasste sie bis Mitte 1941 zu einem Drittel auf Hebräisch, danach kehrte sie zu größten Teilen ins Deutsche zurück.¹⁷⁷ Auch einige Zeitungsartikel verfasste sie auf Hebräisch, ebenso unternahm sie Versuche, Lyrik auf Hebräisch zu verfassen. Am 18. April 1954 schrieb sie in ihr Tagebuch:

¹⁷⁴ Aloni, 2005, S. 168

¹⁷⁵ Ebd., S. 152

¹⁷⁶ Ebd., S. 153

¹⁷⁷ Vgl. Steinecke, 2005, S. 22

„Nach sehr langer Zeit ein Gedicht, schwerfällig als ob ich schon ungewohnt der Sprache, aber doch ein Wiederbeginn, so hoffe ich wenigstens. Ausserdem ein Gedicht in Hebr. Ob es was taugt. Wer weiss?“¹⁷⁸

Mitte der 1950er Jahre zog Aloni ein vorläufiges Resümee:

„Eine Zeitlang habe ich versucht Hebräisch zu schreiben. Es gab mir Genugtuung dass man meine Artikel annahm. (Dawar Hapoelet) einen sogar ‚Poesie in Prosa‘ nannte. Ich glaube aber es ist besser, mich zu bemühen wirklich etwas in Deutsch zu leisten als zweitrangige (vielleicht noch nicht einmal zweitrangige) Poesie in Hebräisch zu schreiben.“¹⁷⁹

Auch für Aloni war die Sprache eng an die Konstruktion ihrer Identität gebunden. Wenn allerdings Selbstvorwürfe und Zweifel auftauchten, dann deswegen, weil sie der hebräischen Sprache nicht mächtig genug zu sein schien, um in ihr in aller Ausdrucksstärke schreiben zu können, und Aloni damit nicht ihrem eigenen zionistischen Ideal entsprach. Die Tatsache, dass sie weiterhin in der Sprache sprach und schrieb, die auch Sprache der nationalsozialistischen Täter_innen war, schien für sie kaum eine Rolle zu spielen. Die deutsche Sprache war für sie selbstverständlicher als für Boleslav, war für sie fester Bestandteil ihrer Identität, hatte sie doch in ihrer Kindheit und Jugend umfassende Funktionen übernommen (vernikulare, vehikulare und Kultursprache). Hinzu kommt, dass Sprache für Aloni wohl eine pragmatischere Funktion einnahm als für Boleslav. Aloni schrieb der Sprache im Allgemeinen eher die Funktion eines Mediums, eines Werkzeugs zu, das der Erfüllung verschiedener Zwecke diene.¹⁸⁰ Sprache trug in den Augen Alonis in erster Linie dazu bei, Gedanken präzise zu erfassen und auszudrücken und andererseits der Kennzeichnung eines Bekenntnisses zu ihren zionistischen Idealen und ihrer Zugehörigkeit zum Staat Israel.

¹⁷⁸ Aloni, 2005, S. 378. Vgl. auch Tagebucheintragung vom 17.9.1954: „Eine Zeitlang habe ich versucht Hebräisch zu schreiben. Es gab mir Genugtuung dass man meine Artikel annahm. (Dawar Hapoelet) einen sogar ‚Poesie in Prosa‘ nannte.“¹⁷⁸ (Aloni, 2005, S. 378)

¹⁷⁹ Aloni, 2005, S. 378

¹⁸⁰ Am 17.9.1954 schreibt Aloni: „Ich glaube aber es ist besser, mich zu bemühen wirklich etwas in Deutsch zu leisten als zweitrangige (vielleicht noch nicht einmal zweitrangige) Poesie in Hebräisch zu schreiben. Im letzten Monat habe ich wieder ernstlich zu schreiben begonnen, viel geschrieben möglicher Weise ist sogar etwas darunter, was taugt. Die Hauptsache aber ist wieder in Schwung zu kommen. Das Werkzeug, die Sprache bereit zu haben für den Augenblick der Gnade wenn er kommt. Jetzt merke ich erst so recht, wie eckig und ungelent ich geworden bin.“ (Ebd.)

5 Analyse der Ich-Konstruktionen in der Lyrik von Aloni und Boleslav

Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, die bisher unbeachtet gebliebene Lyrik Alonis und Boleslavs sichtbar zu machen und damit den deutschsprachigen wie israelischen Literaturgeschichten einen bisher verdrängten und nicht wahrgenommenen Teil hinzuzufügen. Dies bedeutet, die Texte innerhalb der deutschsprachigen und israelischen Literaturdiskurse auf der Grundlage des *New Historicism* und poststrukturalistischer Ansätze zu verorten und sie in ihren Verbindungen zu kulturellen Strömungen wie politischen Debatten, zu religiösen Texten wie Produkten der Hochkultur zu untersuchen.

An dieser Stelle folgen sieben Hauptkapitel, die zum Teil noch in Unterkapitel unterteilt sind. In ihnen sind Einzelanalysen von ausgewählten Gedichten versammelt. Am Ende der jeweiligen Haupt- und Unterkapitel sind Zwischenfazits eingefügt, in denen die Ergebnisse der Einzelanalysen zusammengefasst werden. Im Fazit der Arbeit schließlich werden die sich in den jeweiligen Kapiteln ergebenden Ergebnisse zusammengetragen. Dies soll schließlich die Beantwortung der Frage ermöglichen, ob die Literatur nicht nur mit dem soziopolitisch basierten Begriff deutschsprachiger Literatur Israels beschrieben werden kann, sondern auch anhand von Bezeichnungen, die literarische Gemeinsamkeiten der Texte herausstellen.

5.1 Ich-Artikulationen in den Momenten der Ankunft

Der grundlegende Unterschied zwischen den deutschsprachigen Immigrant_innen nach Palästina und den Exilant_innen ist die Erwartungshaltung, mit der die Immigrant_innen kamen. Sie wanderten nicht nur aus Nazideutschland aus und gingen ins Exil, aus dem sie eines Tages wieder zurückkehren würden. Sie wanderten in ein anderes Land ein, nach Palästina, um dort ihre Neue Heimat zu finden. Mit dieser Einstellung landeten auch Jenny Aloni und Netti Boleslav Ende der 1930er Jahre in Palästina. Die Zeit war geprägt von dem Versuch, die Alte Heimat hinter sich zu lassen, einen Weg zu finden, mit den Erinnerungen an die hinter sich gelassenen Orte, Zeiten und Menschen umzugehen und das Neue, das auf die Immigrant_innen einströmte, zu verstehen. Die Zeit wurde als Bruch empfunden, als Zeit des Zwischenstadiums zwischen Morgen und Gestern. Dieser Bruch haftete ihrem gesamten weiteren Leben an, entfaltete in dem Moment der Ankunft in Palästina aber eine besonders starke Wirkung.

Motive der Fremdheit bei der unmittelbaren Ankunft in Palästina ziehen sich durch Tagebucheintragungen, Briefe und Notizen der jekkischen Neueinwanderer und

Neueinwanderinnen.¹⁸¹ Die Bilder, die sie sich von dem Gelobten Land in Europa gemacht hatten, trafen nicht immer mit der Realität, wie sie sie in den ersten Tagen und Wochen in Palästina erleben, überein. Die Mühe, die es kostet, das Gefühl des Exils zu überwinden und – so die Möglichkeiten gegeben sind – sich einen Ort zu einer Neuen Heimat zu machen, beschreibt Améry in dem Essay *Wieviel Heimat braucht der Mensch?*:

„Einwenden läßt sich allenfalls, daß das Exil vielleicht keine unheilbare Krankheit ist, da man doch die Fremde durch ein langes Leben in ihr und mit ihr zur Heimat machen kann; man nennt das: eine neue Heimat finden. [...] Es wird aber gleichwohl auch in diesem günstigen Fall für den Exilierten, der schon als erwachsener Mensch ins neue Land kam, der Durchblick durch die Zeichen nicht spontan sein, vielmehr ein intellektueller, mit einem gewissen geistigen Müheaufwand verbundener Akt.“¹⁸²

Diese Bedingungen haben Boleslav und Aloni bei allen Differenzen in Sozialisation und Herkunft gemeinsam – der „Durchblick durch die Zeichen“¹⁸³ war nicht spontan, sondern ein „intellektueller, mit einem gewissen geistigen Müheaufwand verbundener Akt“¹⁸⁴. Boleslav und Aloni nahmen die Emigration und Immigration als fundamentalen Bruch wahr. Gleichzeitig hofften sie – auf unterschiedliche Weise – beide, in Palästina/Israel eine Neue Heimat zu finden. In dem Moment der Ankunft verdichten sich also zwei relevante biografische Kriterien: die Emigration und Flucht einerseits, die Immigration nach Palästina als Neue Heimat in spe andererseits. So stellt sich hier die Frage, ob sich diese Verdichtung der Erfahrungen auch in der Lyrik niederschlägt. Haben die Parallelen der biografischen Erfahrungen in dieser Phase auch zur Folge, dass die Gedichte über diesen Zeitraum ebenso starke Parallelen aufweisen – und zwar größere Parallelen als andere Gedichten, in denen die Erfahrungen möglicherweise nicht so dicht beieinander liegen?

5.1.1 Alonis Lyrik über die Ankunft

Im November 1939 verließ Aloni im Alter von 22 Jahren Deutschland und erreichte einen Monat später, Anfang Dezember, Palästina. Durch ihre zionistische Ausbildung, die sie bereits in Deutschland erfahren hatte, war sie – anders als Boleslav – mit der hebräischen Sprache bereits vertraut und auf die Lebensbedingungen in Eretz Israel vorbereitet. Dennoch begleiteten sie massive Unsicherheiten und Zweifel in der Zeit ihrer Immigration. Einige Tage nach ihrer Ankunft, am 17. Dezember 1939 schrieb sie:

„Vorerst stehe ich vor der Tatsache, dass ich ausser dem Geld für die Reise von T[el] A[wiv] nach Jerusalem keinen Pfennig mehr besitze. Der Transfer wird nicht kommen. Soll ich deswegen das Studium an den Nagel hängen und schon jetzt in den Kibbuz gehen. Eindeutig nein. Ich will, ja mehr ich muss es schaffen. Bereue ich, ins Land gekommen zu sein, denn ich bin ja trotz allem gekommen, ohne das Gefühl zu haben, fliehen zu müssen? Nein. Auf dem Schiff überfiel mich plötzlich eine solche Angst vor dem Land, dass ich versucht war ins Wasser zu springen (damit ist

¹⁸¹ Vgl. dazu Dak, 2005 und Schlör, 2005a

¹⁸² Améry, 1966, S. 81

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd.

eine wenig schöne Situation verbunden), hier aber [...] hier wächst der Wille in mir stark zu werden (noch bin ich es nicht immer) und durchzuhalten meiner Aufgabe wegen, die ich in mir spüre.“¹⁸⁵

Ein Jahr später zog sie ein vorläufiges Resümee:

„Und hier, in Erez Jisrael bin ich fremd, vielleicht nicht fremder als in Deutschland, aber auch nicht weniger. So ist es letztlich denn das Gefühl einer Heimatlosen, einer, die dahingeht, ohne zu wissen wozu. Es wird jetzt bald ein Jahr, dass ich hier bin. Wie soll das enden?“¹⁸⁶

Im Werk Alonis ist lediglich ein Gedicht zu finden, das die Ankunft in Palästina explizit thematisiert. Es trägt den Titel *Nach der Ankunft in Israel* und ist am 26. Dezember 1939, wenige Tage nach Alonis Ankunft in Palästina, entstanden

Nach der Ankunft in Israel

Das Gedicht *Nach der Ankunft in Israel*¹⁸⁷ eröffnet Alonis Gedichtband *Gedichte* von 1956. Die Platzierung des Gedichts an erster Stelle ist kein Zufall, markiert doch die Ankunft in Eretz Israel für Aloni den Anfang eines neuen Lebens. Die Form des Gedichts – Kreuzreim, jambisches Versmaß, elaboriertes Vokabular und klassische Strophierung von vier Strophen von je vier Versen – legt indes nicht nahe, dass dieses Gedicht in einer der gravierendsten Umbruchphasen in Alonis Leben geschrieben wird. Die klassische Gedichtform bewahrt Aloni noch einige Zeit in der Neuen Heimat, bis sie sie aufbricht. In dem Gedicht über die Ankunft finden sich Naturmetaphern, ein tragend-elegischer Stil gespickt mit Genitivkonstruktionen.

Das Ich des Gedichts erscheint, kongruierend mit der Situation der empirischen Autorin Alonis, als ein aus dem Moment heraus sprechendes Ich. Im Präsens verfasst und mit zahlreichen deiktischen Verweisen wirkt es, als befände sich das Ich in einem Kommunikationsakt der Nähe mit der Rezipient_in, als würde es die Fremdheit nicht nur schildern, sondern mit dem Finger darauf zeigen. So lautet die erste Strophe: „Das ist der Wind nicht mehr, der mich umstrichen, / nicht mehr der Sturm, der mich zu trösten wußte, / das ist nur noch sein Zerrbild, grau verblichen, / der Kern nicht mehr, nur noch die hohle Kruste.“

Wie oft bei Aloni werden auch in diesem Gedicht Bewusstseinsprozesse des Ichs über Naturmetaphern oder Naturbilder zur Sprache gebracht. Trotz der empfundenen Fremdheit erscheint die Natur hier zwar karg und krustenhaft, aber noch intakt. Mit ihren Bildern der Kargheit symbolisiert sie zwar Verlorenheit, die Natur als Natur aber bleibt unangetastet. Es ist die Rede von „der Sonne erste[n] Lichterflammen“ und „Nebel[n], die aus Höhlen fließen“, noch ist kein „Mond aus der Nacht

¹⁸⁵ Aloni, 2005, S. 165

¹⁸⁶ Ebd., S. 201f.

¹⁸⁷ Aloni, 1995, S. 9. Alle folgenden Zitate, die nicht extra markiert sind, stammen aus diesem Gedicht. In gleicher Weise werde ich auch in den anderen Einzelanalysen der Gedichte verfahren. Nur wenn Zitate aus anderen Gedichten stammen als aus dem jeweils im Titel des Unterkapitels angegebenen, werden die Zitate gekennzeichnet.

gefallen“¹⁸⁸, noch hat die „Sonne“ nicht den „Sichelmond gefressen“¹⁸⁹ wie dies später in dem 1980 erschienenen Gedichtband *In den schmalen Stunden der Nacht* der Fall ist. Steinecke schreibt über die Entwicklung von Alonis Ton:

„Auffälliger als die thematischen Erweiterungen ist ein neuer Ton, dessen Merkmale sich bereits in den beiden letzten Romanen in den späten sechziger Jahren ausprägten. Die früher nicht selten ausladenden Satzperioden werden verknüpft, schmückende Elemente gestrichen, ebenso immer öfter Artikel und Kopula. So wirkt die Sprache – vor allem seit den siebziger Jahren – lakonisch, konzentriert auf das Wesentliche. Die Lyrik tendiert auf diese Weise zum rhythmisierten Spruch, die Prosa zum Kurztext, zur Parabel.“¹⁹⁰

Aloni hat die Lyriktradition, in der sie und ihre Gedichte sich bewegten, zunächst mit nach Palästina genommen und sie nicht im wahrsten Sinne des Wortes über Bord geworfen. Mit dem biografischen Bruch ging kein unmittelbarer Stilwechsel einher. Die Veränderungen in Metaphorik, Motivik und des Stils entwickeln sich wesentlich langsamer als die rasanten Brüche in Alonis Leben und ungleichzeitig dazu. Inhaltlich aber wird im Gedicht der biografische Bruch deutlich zur Sprache gebracht. Das Ich findet sich einer Umgebung der Fremdheit wieder. Herausgerissen aus der vertrauten Umgebung versucht es, in der Sprache die Umgebung wieder zu erschaffen und gegen die Fremdheit anzusprechen – und damit auch gegen seine Verlorenheit in der neuen Umgebung zu rebellieren. Agens in den ersten beiden Strophen ist keineswegs das Ich, sondern die neue und fremde Umgebung. „Der Wind“ umstreicht nicht mehr, „der Sturm“ tröstet nicht mehr und „aus Höhlen“ fließen „Nebelschwaden“ auf. Die neue Umgebung wird dabei vor allem als eine des Mangels charakterisiert: „Das ist der Wind nicht mehr, der mich umstrichen, / nicht mehr der Sturm, der mich zu trösten wußte“. In einem „Zerrbild, grau verblichen“ vereinigen sich verblässende Erinnerung an den tröstenden Sturm der Alten Heimat und der andersartige Sturm der Gegenwart. In der zweiten Strophe wird den fehlenden Winden und Stürmen entgegengestellt, was das Ich nun umgibt: „Nebel, die aus Höhlen fließen“. Die Beschreibung aber muss in Vermutungen haften bleiben: „und Wasser müssen sein im Ungewissen, / in Tälern, drin der Regen sich verlor.“

In der dritten Strophe schließlich erscheint das Ich als Agens: „Ich weiß es nicht, woher die Steine stammen, / die sich zu kahlen Hügelketten ballen.“ Das Ich, das sich in dieser fremden Landschaft befindet – eine Landschaft kahler und ungekannter Hügelketten, die vertrauter Naturprozesse entbehrt – löst sich in dem Moment von sich selber, in dem es dieser Fremdheit gewahr wird: „Und wenn der Sonne erste Lichterflammen, / den Tag beginnend, auf die Erde fallen, / dann spür ich erst, wie fremd ich ihnen bin, / und westwärts schickt, obgleich er es nicht sollte, / ein Mensch den ruhelosen wunden Sinn. / Und nah ist fern und fern, was nah sein sollte.“

¹⁸⁸ Der Mond ist aus der Nacht gefallen, in: Aloni, 1995, S. 105

¹⁸⁹ Aloni, 1995, S. 103

¹⁹⁰ Steinecke, 1999a, S. 168. Zum Topos der Fremdheit in den Anfangsjahren Alonis in Palästina vgl. auch Steinecke, 2003.

Das Ich betrachtet sich hierbei von außen, erscheint nicht mehr nur als Ich. Es taucht gleichzeitig als „Mensch“ auf, der „den ruhelosen, wunden Sinn“ westwärts schickt und spaltet sich in zwei: in ein suchendes, tastendes, sich fremd fühlendes Ich des „Hier“ und in eines, das, „obgleich er es nicht sollte“, sich nach der Alten Heimat des „Dort“ sehnt.

Die nationalsozialistischen Gräueltaten, die nahezu vollständig das Alltagsleben und damit auch das Heimatgefühl der Verfolgten des Naziregimes beeinflussten und zerstörten, lassen ein nicht-ambivalentes Gefühl von Heimweh nicht zu. In diesem im Gedicht ethisch begründeten und selbstaufgelegten Verdikt, sich nach der Alten Heimat zu sehnen, weist dieses Gedicht Parallelen auf zu einem Gedicht, das mehr als zehn Jahre später in der Alten Heimat Alonis entsteht: „Wie ein Gerinnsel läuft am Felsgehänge der Weg. / Auf ihm will ich von dannen ziehn, / denn mir geziemt es nicht, hier lang zu weilen, / wo es ein Gestern, doch kein Morgen gibt / für solche, die wie ich einst heimisch waren.“¹⁹¹ Ein Gefühl nahezu unbewältigbarer Sehnsucht nach Alter Heimat und das ebenso starke Verbot, diesem Gefühl nachzugeben, zerreißen das Ich in dem Gedicht über die Alte Heimat genauso wie in dem ersten Gedicht der Neuen Heimat. Gleiches gilt für die empirische Autorin Aloni. Einen Monat nach der Ankunft in Palästina, am 27. Januar 1940 schrieb sie in ihr Tagebuch:

„Ich leide an Erez J. wie ich früher an Deutschland gelitten habe. Hier wie dort bin ich fremd. Fast will es mir scheinen, als sei diese gegenwärtige Fremdheit schwerer zu zerbrechen, denn sie wurzelt tiefer in der Sprache, im Verhältnis zu den Menschen und nicht zuletzt darin, dass das Land mir eigentlich mit seinem Leben näher stehen sollte.“¹⁹²

Aloni befand auch hier, dass das Land der Neuen Heimat ihr „eigentlich mit seinem Leben näher stehen sollte.“ Ihre Zerrissenheit zwischen „ethischem Anstand“ und einem Gefühl des Heimwehs war ihr durchaus bewusst. Auch Améry schreibt in *Wieviel Heimat braucht der Mensch?* von einer Abwendung von der Alten Heimat als sozialer Pflicht, die der Sehnsucht aber oft konträr gegenüberstehe:

„Was zu hassen unser dringender Wunsch und unserer soziale Pflicht war, stand plötzlich vor uns und wollte ersehnt werden: ein ganz unmöglicher, neurotischer Zustand, gegen den kein psychoanalytisches Kraut gewachsen ist.“¹⁹³

Wie Améry in seiner Analyse von Heimat den Versuch unternimmt, die Frage nach der Notwendigkeit von Heimat für den Menschen an sich zu beantworten, erweitert auch Aloni die Frage nach dem literarischen Ich in der Emigration auf die Frage nach dem Menschen in der Emigration. Die *conditio humana* von Emigration, Immigration und Heimatverlust wird zur zentralen Frage des Gedichts. Amérys vorläufige dialektische Antwort – „Man muß Heimat haben, um sie nicht nötig zu haben“¹⁹⁴ – erfährt hier in Alonis Gedicht eine Bestätigung. Die Unmöglichkeit, ohne eine alte, unweigerlich zerstörte Heimat, einen Ruhepol zu finden, in dem die Artikulation als Ich möglich ist, wird auch in

¹⁹¹ Aloni, 1995, S. 43

¹⁹² Aloni, 2005, S. 172

¹⁹³ Améry, 1966, S. 86

¹⁹⁴ Améry, 1966, S. 79

diesem Gedicht als in der Natur des Menschen verankert gesetzt. Der letzte Vers bringt die Situation eines Exils, das kein Exil, sondern Neue Heimat werden soll, die Entwurzelung und Desorientierung, in der eine Perspektive auf eine Neuen Heimat mit angelegt ist, auf den Punkt: „Und nah ist fern und fern, was nah sein sollte.“

Nicht Menschen geben hierbei dem Ich das Gefühl der Fremdheit. An der Natur ist die Fremdheit abzulesen, an ihr wird sie erfahrbar. Im Licht der Sonne, mit „der Sonne erste Lichterflammen“ wird sie dem Ich mit aller Wucht sichtbar. Auch für Aloni als empirische Person stellte Natur eine Projektionsfläche zur Verfügung, an der die Fremdheit deutlich wird. Gleichzeitig aber konnte in ihren Augen diese Fremdheit ebenso mit einem Kennenlernen und Leben in der Natur überwunden werden. Ein Jahr nach der Ankunft in Palästina hatte Aloni einmal den kompletten Wechsel der Jahreszeiten erlebt und schrieb in ihr Tagebuch:

„Man kennt eine Landschaft, eine Stadt erst dann, wenn man sie im Wechsel der Jahreszeiten erlebt hat, erst dann auch kann ein Gefühl der Verbundenheit mit dem Orte entstehen. Seitdem ich täglich des Morgens um ½ 6 zur Arbeit in der Universität herauffahre, wächst in mir das Gefühl der Zugehörigkeit zu dieser Landschaft. Den Höhepunkt des morgendlichen Erlebnisses aber bildet der kurze Weg von der ‚Hadassah‘ zur Universität, der über den Kamm des Berges führt. Nach Osten senkt sich das Land zum toten Meer, hinter dem verschwommen die Berge Transjordanien auftauchen. Zur Rechten senken sich die Felder dem Tal zu, von dem aus die Altstadt Jerusalems die gegenüberliegende Bergseite emporklettert. Stets ist es gerade die Zeit des Sonnenaufgangs.“¹⁹⁵

So wie sich Aloni in ein Wechselspiel mit der Natur setzt und in ein Verhältnis der Verbundenheit, so befinden sich auch in diesem Gedicht Natur und Ich im Wechselspiel. Der Wind der Alten Heimat umstreicht das Ich nicht mehr, und das Ich wiederum versucht, den Steinen der Neuen Heimat auf den Grund zu gehen. Natur und Ich kreieren sich gegenseitig. Alonis Ansatz, sich über Naturbeobachtung und -beschreibung das Land zu eigen und zur Heimat zu machen, erinnert hier auch an die zionistischen Wege auf der Suche nach Verwurzelung. Der israelische Politikwissenschaftler Meron Benvenisti schreibt über das Verhältnis zwischen Zionismus in Israel und israelischer Natur:

„The obsessive search for rootedness, the need to turn the geographia sacra of the Diaspora into tangible reality, to make Eretz Israel a natural, not only a spiritual homeland – to possess it through the senses by bodily contact with its soil, mountains, deserts and streams – this is what lies at the heart of the tremendous educational enterprise properly regarded more as a cult than a subject. Generations of Israelis have worshipped moledet in hikes, prayed to it by watching birds, identifying flowers, locating nests of bald eagles, testing their dedication by deliberately refraining from drinking water in the desert for days.“¹⁹⁶

Allerdings ist einschränkend hinzuzufügen, dass auch schon während Alonis Zeit in Deutschland in ihrer Lyrik allegorische Zusammenhänge zwischen Individuum, Gesellschaft und Natur im Zentrum stehen. Die enge Bezugnahme auf Natur in Alonis Werk ist also nicht zwingend als Verweis auf zionistisch-israelische Bestrebungen zu betrachten. Nichtsdestotrotz aber übt die Bezugnahme auf die

¹⁹⁵ Aloni, 2005, S. 202f.

¹⁹⁶ Benvenisti, 1986, S. 20

Natur auch ebendiese Funktion aus: sich das Land zu eigen zu machen und eine Identifikation eines Individuums mit der Heimat – *moledet* – zu bestärken.

Die Identifizierung eines Ichs mit seiner Umgebung durch die Natur zieht sich auch weiterhin durch Alonis Lyrik. In dem im Juli 1976 verfassten Gedicht *Der Jordan* verbindet sich ein Ich aufs Engste mit der israelischen Natur: „Ich tauche in dich ein, erfrische mich in dir / und wenn ich durch die Wüste laufe, / durch heiße Wüste aus Steinen und Sand, / tröstet mich der Gedanke an dich.“¹⁹⁷ Bis aber eine solche Nähe und Identifizierung entsteht wie sie in *Der Jordan* erscheint, vergeht Zeit.¹⁹⁸

5.1.2 Boleslavs Lyrik über die Ankunft

Für die fünf Jahre jüngere Netti Boleslav war die Auswanderung nach Palästina zunächst nicht sehr eng an zionistische Überzeugungen geknüpft, sondern stellte in erster Linie einen Rettungsversuch vor der Shoah dar. Im Oktober 1938 floh die Familie inklusive der Tochter Netti vor den Nationalsozialisten, die das Sudetengebiet besetzten. Ein halbes Jahr später, im April 1939, kurz nach dem Einmarsch der deutschen Nationalsozialisten in Prag, verließ Boleslav mit einem Zertifikat der Jewish Agency Prag und immigrierte nach Palästina.¹⁹⁹ Boleslavs Anschluss an die zionistische Bewegung in Prag war für sie so auch ein Mittel zum Zweck, eines der raren Zertifikate zur Einwanderung zu ergattern. In der autobiografischen Erzählung *Die Emigrantin* schreibt Boleslav:

„Doch war es nicht zu erträumen, dass von den gezählten Zertifikaten, die in erster Reihe für die im Sudetenland geborenen Kinder bestimmt waren, ich eines bekommen würde. Die zionistische Bewegung, der ich mich in Prag anschloß, hat mein Leben gerettet. Ich befreundete mich mit der Idee Palästina. Trotz unzähliger Vorträge über den Aufbau und das Leben im Lande, denen ich im Rahmen der zionistischen Organisation beiwohnte, landete ich damals auf einer blauen Wolke. Die Sehnsucht nach den Eltern schien unüberwindbar. Daß ich sie aber nie mehr wiedersehen sollte, kam mir nicht in den Sinn.“²⁰⁰

¹⁹⁷ Aloni, 1995, S. 229

¹⁹⁸ Am 3. Dezember 1960 notierte sie in ihrem Tagebuch: „In dem Tagebuch von nach meiner Ankunft in Israel und in der Armee geblättert. Wie zerrissen und einsam ich damals war! Meine gegenwärtige Zufriedenheit verdanke ich Esra. Unsere kleine Familie wie ich uns nenne, Esra, Ruth und ich ist zufrieden und glücklich in unserem Häuschen. Manchmal denke ich, es ist verboten, so glücklich zu sein und es kann nicht andauern.“ (Aloni, 2005, S. 415)

¹⁹⁹ Der Vater von Boleslav war Rabbiner und einem zu errichtenden Staat Israel gegenüber skeptisch eingestellt. Anfang der 1940 Jahre aber änderte er seine Einstellung gegenüber einer Immigration und versuchte mit der Familie nachzukommen (dies geht aus einer Karte von den Eltern an Netti Boleslav nach Palästina hervor, die im Nachlass Boleslavs vorliegt: Arc 4* 1959 02 1). Der Versuch war erfolglos. Vater Efraim und Boleslavs Bruder Arthur wurden im Jahr 1942 nach Theresienstadt, dann nach Warschau deportiert. Im Nachlass Boleslavs in der National Library in Jerusalem liegt die Bestätigung des Rates der Jüdischen Gemeinden in den böhmischen Ländern *Rada židovských náboženských obcí v krajích českých*, 1.4.1958 vor (Arc 4* 1959 01 1). Vermutlich sind Ephraim und Arthur Löwy in Auschwitz ermordet worden. Auch die Mutter von Boleslav wurde laut Daniel Cohen-Sagi in der Shoah ermordet.

²⁰⁰ Boleslav, 13. April 1973, S. 43

In dem in den *Neuen Jüdischen Nachrichten* erschienenen Text *Ankunft im damaligen Palästina*, der die Emigration aus der Tschechoslowakei mit der Jugend-Alija und die ersten Tage und Wochen in Palästina zum Thema hat, schreibt Boleslav über den Moment ihrer Ankunft in Haifa:

„Wir landeten in Haifa an einem schwülen April-Abend. Die Sonne war fast untergegangen. Graue Busse warteten und es kam nicht so, wie wir es erwarteten, daß viele Menschen uns um den Hals fallen und umarmen würden. Barfüßige Araber liefen an uns vorbei, schrien, einer auf den anderen, saßen unter Palmen und bissen in grüne Gurken. Man fuhr uns in ein britisches Militärlager, in dem wir übernachteten. Bald spürten wir die Wanzen, die aus den Strohsäcken hervorkrochen, die Neueinwanderer zu begrüßen. Die Mädchen weinten, waren verzweifelt. Alles war hier unbeschreiblich fremd, eigenartig und trostlos.“²⁰¹

Von Haifa wurde Boleslav mit einigen anderen Mädchen in das Moschav Nahalal weitergeleitet. Während in den beiden Texten *Die Emigrantin* und in *Ankunft im damaligen Palästina* bereits ein starkes Reflexionsmoment enthalten ist, sind die Schilderungen in einem Manuskript aus ihrem Nachlass unmittelbar. Sie können als tagebuchartige Aufzeichnungen verstanden werden, denn der Zettel ist datiert und im Präsens verfasst. 1939 schrieb sie, kurz nach ihrer Ankunft in Nahalal:

„Die Klosetts sind fürchterlich dreckig, wie wenn die Mädchen mit Absicht auf die Deckel gemacht hätten; an wem rächen sie sich? In den Eimern blutiges Klopapier; man hat kein Geld, um Watte zu kaufen. Tagsüber werden die Klosetts gesperrt, man geht in die ‚arabischen‘ Holzbuden, sehr primitiv, alles im Stehen. Ich habe es satt, es ist nicht auszuhalten, aber wohin kann man gehen? Wenn nur der Krieg schon aus wäre! Ich fahre gleich wieder zurück, wenn es so weitergeht.“²⁰²

Auch hier wird deutlich, dass der Fluchtmoment bei Boleslav im Vordergrund stand, der Wille und die Kraft dafür, ein neues Leben in einer Neuen Heimat aufzubauen, hielt sich in Grenzen. Die Möglichkeit einer Rückkehr aber war – das wusste Boleslav wohl trotz ihrer Worte am Ende des Zitats – zu dem Zeitpunkt nicht gegeben. Dass sie dies wusste, wird einige Zeilen später deutlich. Dort kontrastierte Boleslav ihre romantisierenden Vorstellungen, die sie sich noch in Prag von Palästina gemacht hat, mit dem Bild, dem sie sich in Palästina gegenübergestellt sah. Und dennoch musste sie konstatieren: Es „gab keinen Weg mehr zurück.“²⁰³ Exotisierend-idealisierende Bilder eines Reisekatalogs sind nicht die, die Boleslav bei ihrer Ankunft in Palästina vorfand.

„Und wieder Palmen, die auf Ansichtskarten traumhaft, exotisch, einladend aussehen – hier standen sie verstaubt, die langen dünnen Blätter, wie Trauerweiden. Und das Traurigste – es gab keinen Weg mehr zurück. Diese Nacht war so lang wie keine Nacht mehr in meinem Leben, und hatte doch ein Ende. Fünf Uhr früh wuschen wir uns im Hof an Wasserleitungen, wobei wir uns sehr ungeschickt anstellten: wer von uns hatte sich jemals unter freiem Himmel gewaschen?“²⁰⁴

²⁰¹ Boleslav, 26. Januar 1979, S. 4

²⁰² Boleslav, 1939. Die Notiz ist undatiert. Der folgende Eintrag auf derselben Seite ist vom 31.12.1939. Da Boleslav im April 1939 in Palästina ankam, muss die Notiz zwischen April und Dezember 1939 entstanden sein.

²⁰³ Boleslav, 26. Januar 1979, S. 4

²⁰⁴ Ebd.

Das Land der Palmen mit den „langen, dünnen Blättern wie Trauerweiden“ sollte von einem Tag auf den anderen ihr Heimatland werden. Die Ankunft in der landwirtschaftlichen Schule in Nahalal versetzte Boleslav einen weiteren Schlag. Die materiellen Lebensbedingungen stellten für die 16 Jahre junge Tochter eines Rabbiners, einen Schock dar. Sie kannte keine harte Arbeit auf dem Feld und das Aufwachsen in einem landwirtschaftlichen Kollektiv war ihr fremd – genauso fremd wie die hebräische Sprache, was die Fremdheits- und Einsamkeitsmomente verstärkte. Auch im Œuvre Boleslavs ist ein Gedicht zu finden, das die Ankunft explizit thematisiert. Es trägt den Titel *Nahalal, Dorf in Israel* und ist in Boleslavs zweitem Gedichtband *Ein Zeichen nach uns im Sand* aus dem Jahr 1972 veröffentlicht worden.

Nahalal, Dorf in Israel

Anders als bei Aloni schildert das vorliegende Gedicht von Boleslav die Ankunft „im runden Dorf“ Nahalal in Palästina nicht in unmittelbar zeitlicher Nähe zu dem Ereignis, sondern entwirft einen Rückblick auf diesen Moment. Alonis Gedicht ist im Präsens verfasst, so dass auch wir als Leser_innen unmittelbar in den Moment gezogen werden. In Boleslavs Gedicht wird die Vergangenheitsform verwendet. Dennoch scheint eine Unmittelbarkeit des Moments durch. Wie auch bei Aloni verweist der Titel des Gedichts auf die außerliterarische Wirklichkeit. Aloni definiert im Titel den Zeitpunkt des Sprechaktes (*Nach der Ankunft in Israel*), Boleslav verortet den Ort des sich im Gedicht Ereignenden eindeutig in *Nahalal, Dorf in Israel*²⁰⁵. Dies ist auch der Ort, an dem Boleslav als 16jährige Neueinwanderin aufgenommen wurde:

„Heute abend – so dachten wir – beginnt ein neues Leben. Die meisten wurden in Kibbuzim aufgenommen, sieben Mädchen kamen in die Landwirtschaftliche Schule, ich unter ihnen.“²⁰⁶

schreibt Boleslav in einem Entwurf zu dem später unter dem Titel *Ankunft im damaligen Palästina* erscheinenden Text. Auch innerhalb des Gedichts finden sich Verweise auf die außerliterarische Wirklichkeit: „Hier begann mein Leben / im runden Dorf.“ lauten die letzten Verse des Gedichts. In der Tat sind die Häuser und Straßen Nahalals so angeordnet, dass sie – dies ist gut nachvollziehbar auf Satellitenbildern der Siedlung – ein rundes Dorf ergeben. Dahinter steht die Idee, die Gleichheit der Bewohner_innen der 1921 als Moschav gegründeten Siedlung auch in der Architektur der Siedlung deutlich werden zu lassen:

„Moshav Nahalal is famous for its physical shape – the moshav is built in the shape of a circle. The moshav was designed by the architect Richard Kauffman in the spirit of its founders – the idea of equivalents and share, a sort of round table, all that sit around it – are equal. A road circles the centre of the moshav, where in the outer ring there are farms next to each other. In the front of

²⁰⁵ Boleslav, 1972, S. 10

²⁰⁶ Boleslav, o.J.c, S. 8

each farm stands the family house, and behind it are all of the farms buildings and agriculture lands. From an aerial view point Nahalal seems like a sun with its rays.“²⁰⁷

Die physische Erscheinung des Moschavs soll die Gleichheit der Bewohner_innen und den solidarischen Zusammenhalt betonen und mit kreieren. Das Erlebnis aber, das das Ich in dem Gedicht schildert, ist ein ganz anderes. Fremdheit und Einsamkeit stehen auch in dem Gedicht von Boleslav im Zentrum.

Wie in Alonis Gedicht über die Ankunft in Palästina liegt auch in diesem Poem von Boleslav der Fokus auf der Schilderung der Umgebung. Im Unterschied aber zu *Nach der Ankunft in Israel* erscheint hier zunächst kein Ich, das die Leser_innen wie in einem Kommunikationsakt der Nähe auf die Fremdheit hinweisen würde. In einer Enumeration wird die neue und fremde Umgebung geschildert: „Gelbe Blüte lachte / aus stacheliger Kaktee / bei wandelndem Mond / Schatten nächtlicher Palmen / großer Himmel voll Zuversicht“. Ein Identifikationsangebot, uns selber an die Stelle des später erscheinenden Ichs zu stellen, wird uns als Leser_innen gemacht – als würde uns die „gelbe Blüte“ der „stachelige[n] Kaktee“ entgegen lachen.

Schließlich erscheint ein Ich, bleibt aber auch hier wie in Alonis Gedicht passiv. Nicht beginnt es selber sein Leben, sein Leben „begann“, ohne dass es Einfluss darauf zu haben scheint. Nicht sagt es „Ich weinte alleine“, sondern: „Niemand weinte mit mir“. Die Situation der Ankunft, der Start in das Leben „im runden Dorf“ wird als eine der Einflusslosigkeit und Handlungsunfähigkeit geschildert. Die Flora des Ortes wird dabei als exotisch anmutende Kulisse konstruiert, durch die im Folgenden der Blick der Leser_innen gelenkt wird. Während der erste Shot auf die „gelbe Blüte [...] aus stacheliger Kaktee“ gerichtet ist, wird im Folgenden nach und nach herausgezoozt und die Situation als Ganzes in den Blick genommen. Die „Schatten nächtlicher Palmen“ und der „wandelnde Mond“ leiten hinüber in die Weitwinkelaufnahme des „große[n] Himmel[s] voller Zuversicht“, um schließlich auf die Träumende zu schwenken, in deren Traumrealität sich diese Szenerie abspielt: „Mädchentraum / vier Uhr früh“. In diesen ersten Versen wird ein Postkartenblick aufgebaut. Fremdheit ist in diesem traumartigen Teil noch gleichbedeutend mit Offenheit. Das Neue und Exotisierte ist mit positiven Attributen versehen, mit „Zuversicht“ und der lachenden Kaktusfrucht – die Verse stellen die die Hoffnung eines „Mädchentraum[s]“ auf die Zukunft dar. In einem Rückblick auf seine ersten Exiljahre schreibt Jean Améry:

„Denke ich zurück an die ersten Jahre des Exils, dann weiß ich zwar, daß ich schon damals Heim- und Vergangenheitsweh verspürte, entsinne mich aber auch, daß beide bis zu einem gewissen Grade aufgehoben wurden durch Hoffnung. Wer jung ist, der gewährt sich selbst jenen unbeschränkten Kredit, den meist auch die Umwelt ihm einräumt. Er ist nicht nur, der er ist, sondern auch, der er sein wird.“²⁰⁸

²⁰⁷ <http://www.nahalal.org.il/english-page/>, eingesehen am 13. Dezember 2013

²⁰⁸ Améry, 1966, S. 97

Das Jugendalter geht auch im Exil für Améry mit einem gewissen Grad an Hoffnung auf die Zukunft einher, Exil und Heimatlosigkeit konnte noch durch Hoffnung aufgehoben werden. Auch in diesem Gedicht ist der „große Himmel voll Zuversicht“ nicht zufällig ein „Mädchentraum“. Die Desillusionierung folgt allerdings für das Ich auf dem Fuße, mit der Ankunft „im runden Dorf“. Durch ihre Wiederholung wird die Phrase „im runden Dorf“ in den Fokus gerückt: „nur Schakale heulten / im runden Dorf / im Morgenrot / hier begann mein Leben / im runden Dorf.“

Wie oben bereits erwähnt, zieht die Aufmerksamkeit des Ichs zuerst die „gelbe Blüte“ auf sich. Die Rede ist hier von der *Opuntia ficus-indica*. Ihre Frucht, die Kaktusfeige, wird im Hebräischen „Sabra“ genannt und gilt als Nationalfrucht Israels. Sie versinnbildlicht im israelischen Narrativ die in Israel Geborenen und deren vermeintliche Stacheligkeit von außen und ihre Süße innen. Diese Frucht lacht dem Ich aus „stacheliger Kaktee“ entgegen. Ich und *Sabra* – die neu Angekommene und die in Israel geborene Person – stehen sich gegenüber.

Betrachten wir dieses Gedicht in seinem Kontext von Migration und Neueinwanderung, so ist ein Blick auf die hoch diversifizierte und plurale Gesellschaft zu werfen. Aus- und Einschlussmechanismen und damit verbundene hierarchische Strukturen bleiben für den Prozess des *Nation Building* nicht aus. Neueingewanderte und etablierter Jischuw stellen hierbei zwei – sich immer wieder verschiebende – Gruppen von Israelis dar.

So stellt sich auch für das Ich in dem Gedicht die Begegnung mit der Kaktusfrucht, die das Ich in Nahalal in Empfang nimmt, als ambivalent dar. Zwar ist es ein entgegenlachender Empfang und doch deutet sich in ihm deutlich Fremdheit an – die Frucht wirkt exotisch auf das Ich, sie geht einher mit idyllisierenden Assoziationen vom „wandelnden Mond“ und „Schatten nächtlicher Palmen“. Dass diese Empfindung von Exotik und Fremdheit auch begleitet wird von dem Gefühl der Nicht-Zugehörigkeit und Ausschluss, wird spätestens nach der Entlarvung des Traumidylls als „Mädchentraum“ deutlich, wenn das Ich die nüchterne Feststellung machen muss: „Niemand weinte mit mir / nur Schakale heulten / im runden Dorf“. Das Lachen der Sabreblüte ist dann nicht nur ein Versprechen für die Zukunft des Ich und eine herzliche Inempfangnahme, sondern kann dann auch als zynische Interpretation des Empfangs gelesen werden und als Ausdruck eines Gefühls des Ausgeschlossenenseins. Die im ersten Teil des Gedichts mit Offenheit und einem „Himmel voll Zuversicht“ assoziierte Fremdheit wird im zweiten Teil zu seiner Antithese – einer mit Einsamkeit und Verlassenheit verbundenen Fremdheit.

In dem Roman *1948* vom israelischen Schriftsteller Yoram Kaniuk verarbeitet dieser spät seine Erfahrungen, die er im 1948er-Krieg gemacht hat. Darin nimmt er auch – aus der Boleslav entgegengesetzten Perspektive – Bezug auf die Begegnungen zwischen *Sabres* und den sogenannten Diaspora-Juden:

„Ich ging in die Dünen. Wollte sie berühren, gegen den dicken Jecken, der die Würstchen am Mughrabi-Platz verkaufte, mit seinem und Vaters Goethe. Ich wollte ich sein, gerade für uns, die Erez-Israelis, für die Etrogim – die Paradiesäpfel, aus dem Land Israel, die wir waren, für die süßen und stacheligen Kaktusfeigen, zu denen man uns gemacht hatte, gegen die hässlichen und

irrenden Diaspora-Juden, ihnen wollte ich Kaktusfeigen, Brause und Schakalgeheul entgegensetzen.“²⁰⁹

Auch aufgrund dieses Antagonismus zwischen den sogenannten „Diaspora-Juden“²¹⁰ und den *Sabres* wird das Dorf, das in seiner Begrifflichkeit eigentlich mit Vertrautheit assoziiert wird, zumal als „runde“ landwirtschaftliche Kollektivsiedlung, hier für das Ich zu einem Hort der Einsamkeit. Der Blick in die Zukunft und ins *great wide open*, in den „Himmel voll Zuversicht“ wird zu einer Ankunft an einem Ort ohne Bezugspunkte. Mit der Darstellung eines Ichs, das sich ausgeschlossen und verloren am Rand der israelischen Gesellschaft bewegt, bedient Boleslav somit keineswegs die Vorstellungen eines idealen literarischen Werks für den Jischuw. Das Gedicht wird vielmehr zu einem Ausdruck von trauriger und einsamer Dissidenz. Anat Feinberg schreibt über die Positionierung der literarischen Werke der Jeckes innerhalb des jungen israelischen Staates:

„Die literarischen Werke, die im Jischuw und später im jungen israelischen Staat entstanden, waren eng mit der zionistischen Ideologie verknüpft. Sie propagierten, reflektierten im günstigsten Fall, die Ideale und Werte des weltlich orientierten Zionismus. Gepriesen wurde der ‚neue Jude‘, der Einheimische – der Sabra – als Vorbild des israelischen Kollektivs. Der neue Held, gutaussehend und selbstbewusst, dessen Biografie eng mit der Geschichte des Landes verwoben war, kennzeichnete den historischen Neuanfang, markierte den Übergang von Passivität, Schwäche und von einem Leben in Furcht unter Nicht-Juden (Gojim) zu einem aktiven Dasein voller Vitalität und Stärke im eigenen Land. [...] So gesehen überrascht es kaum, dass die Welt der Jeckes samt ihren individuellen oder zugeschriebenen kollektiven Eigenschaften kaum Eingang in die frühe hebräische Literatur fand.“²¹¹

Die Unverstandenheit des Ich drückt sich auch in verschiedenen Gedichten von Boleslav über Emigration und Immigration aus. In einem Gedicht unter dem Titel *Die Emigrantin* heißt es: „In einer Ecke saßen sie / sprachlos / fremd / und warteten auf ein Wort.“²¹² Momente der Immigration im Sinne von Kontaktaufnahme, Verbindung oder gar Verwurzelung finden in den Gedichten Boleslavs keinen literarischen Niederschlag. In einem anderen Gedicht unter dem Titel *Einsam in diesem Land* wird das Adverb „einsam“²¹³ sieben Mal den Verortungen des Ichs vorangestellt. Mit dem Unverständnis von Außen und damit verbundenen Zweifeln an der Sinnhaftigkeit ihres Schreibens muss Boleslav immer wieder kämpfen. Die Verwurzelung verschiedener Ichs in den Gedichten im Transzendentalen, beispielsweise im geistig-transzendentalen Raum Jerusalem, kann so auch als Flucht begriffen werden und als Antwort auf die Situation, in der sich die Ichs in ihrer hybriden Position zwischen Emigration und Immigration befinden.

²⁰⁹ Kaniuk, 2013, S. 40. In zahlreichen literarischen israelischen Werken wird das Aufeinanderprallen von Überlebenden der Shoah und Alteingesessenen geschildert, beispielsweise auch in *Stichwort: Liebe* von David Grossman.

²¹⁰ Kaniuk, 2013, S. 40

²¹¹ Feinberg, 2005a, S. 142

²¹² Boleslav, 1972, S. 32

²¹³ Boleslav, 1972, S. 30

5.1.3 Zwischenfazit Ankunftsgedichte

Boleslavs und Alonis Gedichte haben hier den Moment der Ankunft in Palästina zum Thema. Die Gedichte verweisen, vergleicht man den Inhalt der Gedichte mit Tagebucheinträgen, explizit auf die außerliterarischen Erfahrungen der empirischen Autor_innen.

Alonis Poem *Nach der Ankunft in Israel* ist noch sehr an traditionelle Naturlyrik gebunden, in der Natur ungebrochen erscheint und die Vorstellung einer von Kultur zu unterscheidenden Natur noch trägt. Im Zentrum steht die Fremdheit des Ichs in der neuen Umgebung, die einer Alten Heimat gegenübergestellt wird, deren Natur einerseits idealisiert erscheint und die andererseits als zu ersehnen mit einem Selbstverbot belegt ist. In der Schilderung dieser sich verbietenden Sehnsucht nach der Alten Heimat ist das Gedicht vergleichbar mit der Literatur und Lyrik verschiedener Exilautor_innen wie Jean Améry und Hilde Domin. Allerdings wird der Unterschied in der Perspektive des Ich deutlich: es spricht von einem Ort aus, der zur Neuen Heimat werden soll. Gleichzeitig steht das Gedicht in engem Zusammenhang mit der Naturverbundenheit der israelischen Literatur vor und um die Staatsgründung. Gleichwohl nimmt Aloni mit ihren Naturschilderungen eine Außenposition ein, schildert das Ich hier doch weniger seine Verbundenheit als vielmehr seine der Natur gegenüber empfundene Fremdheit.

Auch in Boleslavs Gedicht *Nahalal, Dorf in Israel* erscheint das Ich als hybride Figur, die sich in einer Umgebung wiederfindet, die Heimat darstellen soll, stattdessen aber stehen die Fremdheit und Einsamkeit eines Ich im Vordergrund. Während in Alonis Gedicht die Natur im Zentrum steht und als Projektionsfläche für die empfundene Fremdheit eines Ichs fungiert, findet sich bei Boleslav ein Ich als Gerade-Noch Entkommene den Alteingesessenen, bzw. *Sabres* gegenüber. Die vermeintliche Gleichheit und der vermeintliche Zusammenhalt im Moschaw werden schnell als Illusion entlarvt, die idealisierenden Postkartenbilder und der „Himmel voll Zuversicht“ werden schnell zerstört. Das Ich repräsentiert so nicht den jungen neuen Juden, wie er in den literarischen Werken des zu gründenden Staates vorherrschte, sondern wird zu einer Repräsentationsfigur trauriger und ungewollter Dissidenz.

Um auf die eingangs gestellte Frage nach verstärkter Gemeinsamkeit der Gedichte angesichts der vergleichbaren Erfahrung der Autor_innen zurückzukommen, ist festzuhalten, dass auf der Inhaltsebene eine große Übereinstimmung herrscht. In beiden Gedichten stehen die Fremdheit und Einsamkeit in der Neuen Heimat in spe im Zentrum. Das Ich repräsentiert eine hybride Figur zwischen Exil und noch nicht gewonnener Heimat. Das Ich artikuliert sich jeweils als passive und ohnmächtig der fremden Umgebung ausgelieferte Figur.

Allerdings zeigen sich auch unterschiedliche identitäre Artikulationsmomente in den Gedichten. Bei Aloni wird die Frage nach Fremdheit zu einer universalistischen Frage, zu einer Frage nach der *conditio humana*. Dieser universalistische Ansatz zeigt sich in der Lyrik Alonis immer wieder. Bei Boleslav bleibt die Betrachtung auf die Empfindungen des Ich in seiner spezifischen Rolle bezogen. Auch in stilistischer Hinsicht zeigen sich Unterschiede. Während Alonis Gedicht vor allem der Naturlyrik mit einem kohärent-positiven Bezug auf Natur verpflichtet ist, lassen sich bei Boleslav stärker expressionistische

Züge erkennen, in denen in desillusionierenden Metaphern auf die Einsamkeit in einer sozial kalten Nicht-Gemeinschaft hingewiesen wird.

5.2 Ich-Artikulationen und die Stadt Jerusalem

Es gibt kaum eine Stadt, die auf religiöser wie politischer Ebene so umkämpft und zwischen Mythos und Realität so zerrissen ist wie Jerusalem. Im Jahr 70 n. d. Z. wurde Jerusalem durch die Römer belagert und das zentrale Heiligtum der Juden, der Zweite Tempel in Jerusalem, zerstört. Juden konnten ihre Religion weiterhin praktizieren, doch die staatliche Souveränität sollte für Jahrhunderte keine realistische Option mehr sein.²¹⁴ Statt eines Staates hielten Talmud und Tora nun das Volk der Juden zusammen, das Buch wurde laut Heinrich Heine zum „portativen Vaterland“²¹⁵ der Juden. Jerusalem mit dem nunmehr zerstörten Zweiten Tempel war nicht mehr der physische Lebensmittelpunkt, sondern wurde zum geistigen Zentrum des Judentums. Psalmsprüche, die Jerusalem als geistiges Zentrum des Judentums beschwören, haben sich bis heute in Liturgie und Alltag gehalten. Der Psalmspruch 137, der der Zerstörung des Tempels und des Babylonischen Exils gedenkt, „Wenn ich dich vergesse, Jerusalem, so werde vergessen meine Rechte!“²¹⁶ ist heutzutage auf Hochzeiten zu hören, in Heinrich Heines Gedicht *Jehuda Ben Halevy*²¹⁷ zu finden oder in einem Titel eines Romans von Angelika Schrobsdorff *Wenn ich dich je vergesse, oh Jerusalem*. Der Ausspruch „Nächstes Jahr in Jerusalem!“ beschließt auch heute noch den Sederabend des Pessachfestes. Dieses geografisch-distanzierte aber emotional-nahe Verhältnis zu Jerusalem, die Vorstellungen von Jerusalem als Mittelpunkt des geistigen jüdischen Lebens, jedoch jenseits der gelebten Realität, unterstützen die Kreation von Mythen um die Stadt. Die Distanz zum zerstörten Zentrum und die gleichzeitige Sehnsucht danach machen „die Dichter frei, eine Poetik zu erschaffen, die auf der Sehnsucht nach ‚Heimkehr‘ basierte.“²¹⁸ Mit den ersten zionistischen Einwanderungswellen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts ändert sich das Verhältnis zwischen den Sprecher_innen und Jerusalem. Jerusalem ist nicht mehr ein transzendentaler Bezugspunkt, sondern wird erlebte Realität. Über Jerusalem wird nun aus der geografischen Nähe gesprochen und geschrieben. Die israelische Literaturwissenschaftlerin Margarita Pazi stellt in dem Aufsatz *Die deutschsprachigen israelischen Schriftsteller* die These auf, dass sich Jerusalem in der Lyrik deutschsprachiger Schriftsteller_innen Israels von einem Symbol hin zu einem konkreten Begriff verschiebe:

„Unter den tragenden Motiven – Glaube, Erinnerung, Krieg, Landschaft – steht an prominenter Stelle Jerusalem, aber Jerusalem nicht mehr nur als Symbol und Zentrum der Religionen. In diesen Gedichten ist Jerusalem ein sehr konkreter Begriff, das Herzstück und das Rückgrat des Landes, in dem die Dichter ihre Heimat fanden. In dieser Verschiebung der Jerusalem-Vorstellung von Wunschbild-Wunschstadt zur gelebten Wirklichkeit konkretisiert sich die Eigengesetzlichkeit der

²¹⁴ Vgl. Brenner, 2008, S. 61

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 64

²¹⁶ Christliche Verlagsgesellschaft Dillenburg, 2010, S. 707

²¹⁷ *Jehuda Ben Halevy* beginnt mit den Versen: „Lechend klebe mir die Zunge / An dem Gaumen, und es welke / Meine rechte Hand, vergäß ich / Jemals dein, Jerusalem-“ (Heine, o. J.; ca. 1925, S. 10)

²¹⁸ Ezrahi, 2000, S. 81

deutschsprachigen Lyrik Israels; die Weltflucht des Dichters im Gedicht und ins Gedicht wird von der Auseinandersetzung mit der Realität der Existenz abgelöst.“²¹⁹

Die Lyrik von Netti Boleslav und Jenny Aloni ist Teil dieses Übergangs von Distanz zu Nähe. Mit ihrer Immigration nach Palästina Ende der 1930er Jahre kamen Boleslav und Aloni der Stadt auch physisch nahe. Boleslav wohnte nie in Jerusalem, besuchte die Stadt aber häufig. In einem Brief an Klaus Kowatsch schrieb sie am 7. August 1979 rückblickend:

„Nächste Woche habe ich vor für einige Tage nach Jerusalem zu fahren – dort ist wenigstens am Abend etwas kühler – und dann die Stadt, in der ich so viel Erinnerungen habe – ja damals war ich aber sehr jung und nur Traum.“²²⁰

Aloni hat mehr als zehn Jahre in Jerusalem gelebt. Ab 1939 war die Stadt ihr Studienort. Von 1947 an wohnte sie dort gemeinsam mit ihrem späteren Mann Esra in Jerusalem etwas zurückgezogen in einer Dachgeschosswohnung. 1952 zog die Familie um nach Ramat Gan.

Im folgenden Kapitel soll der Frage nachgegangen werden, welche Rolle der Bruch im Erleben von Jerusalem als kulturellem Zentrum der Distanz hin zu einer real erlebten Stadt spielt. Wie setzen sich die Ichs in den Gedichten dazu in Beziehung? Vergleicht man die Bilder, die in Alonis und Boleslavs Lyrik von Jerusalem erscheinen, mit der Darstellung anderer, stärker säkular konnotierten Städte Israels, allen voran Tel Aviv, so stellt sich außerdem die Frage, welche unterschiedlichen Rollen die Städte in der Vorstellung von Israel als Neuer Heimat spielen.

5.2.1 Boleslavs Lyrik über Jerusalem

Im Folgenden wird das Verhältnis zwischen Ich und Jerusalem anhand dreier Gedichte Boleslavs untersucht. In dem 1965 erschienenen Gedichtband *Der Weg ist tausend Schlangen weit* sind drei Gedichte veröffentlicht, die mit dem Titel *Jerusalem* versehen und nummeriert sind, so dass die Titel *Jerusalem (I)*, *Jerusalem (II)*, *Jerusalem (III)* entstehen. Diese drei Gedichte werden im Folgenden als Trilogie verstanden. Auf drei verschiedene Weisen nimmt hier ein Ich eine Vernäherung mit dem Topos Jerusalem vor, damit einher geht eine jeweils unterschiedliche Ich-Konstruktion. Gleichwohl durchzieht die Trilogie ein Spezifikum: Die Transzendentalität des Verhältnisses von Ich und Jerusalem.

Jerusalem (I)

„Jerusalem, deine Steine haben Stimmen / ich höre deine Erde rufen“ – so beginnt das erste Gedicht der Trilogie unter dem Titel *Jerusalem (I)*²²¹. In den folgenden Versen wird die symbiotische Beziehung zwischen Jerusalem noch verstärkt und erhält erotische Züge. Das Ich ist nahezu be-„rauscht“ vom „Klang“ der „Glocken“, sein „Leib“ ist „feucht / vom Morgentau“ der Berge Jerusalems. Ekstatisch ist der Zustand, in dem sich das Ich in diesem Gedicht in seiner Liebe zu Jerusalem befindet. Ein Ich, das

²¹⁹ Pazi, 1981a, S. XX

²²⁰ Boleslav, 7.8.1989

²²¹ Boleslav, 1965, S. 48

mit Haut und Haaren Jerusalem verschrieben ist, schildert diese Empfindungen in einer Collage synästhetischer Empfindungen. Das Ich nimmt sich vor allem über Körperempfindungen wahr, die in dem Moment der Vernäherung mit Jerusalem aktiviert werden. Es ist „deine“ – Jerusalems – Erde, die ruft, es ist der „Morgentau deiner Berge“ und „aus deinem Kelche“ trank das Ich „den Saft/ der Liebe“ in sich ein. Jerusalem wird zum Fixpunkt des Daseins des Ichs und zu einem als absolut gesetzten Objekt der Begierde. Besonders deutlich wird die Imagination von symbiotischer Beziehung in der Verbwahl „eintrinken“. Das Ich versucht, Jerusalem im wahrsten Sinne des Wortes zu verinnerlichen und einzuverleiben.

Das hier skizzierte Verhältnis zwischen Ich und Jerusalem lässt im Gegensatz zu Pazis eingangs zitierter These nicht darauf schließen, dass Jerusalem nicht mehr als Symbol sondern als konkreter Begriff der Nähe wirkt. Die Transzendentalität des Verhältnisses lässt vielmehr an kulturzionistische Strömungen denken. Der Kulturzionismus entfaltete in der Diaspora in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts seine größte Wirkung. Das vorliegende Gedicht wurde einige Jahrzehnte und zahlreiche historische Brüche von großer Tragweite später verfasst. Und dennoch erfährt das Konzept der geistig-transzendental-körperlichen Bindung an Jerusalem keine Modifikation, die erkennbar machen würde, dass der Ort, von dem aus über Jerusalem geschrieben wird, ein signifikant anderer ist. Der Zeitpunkt der Entstehung könnte um 60 Jahre zurückdatiert und in die Zentren der kulturzionistischen Bewegung im deutschsprachigen Raum verlegt werden, ohne dass Unstimmigkeiten sichtbar würden. Ist das Gedicht *Jerusalem (I)* nur ein anachronistischer Ausdruck einer Sehnsucht nach Jerusalem oder ist in dem Gedicht noch etwas verborgen, das das Gedicht in Zeit und Ort seiner Entstehung verortet? Um diese Frage zu beantworten, soll ein genauere Blick auf das Verhältnis zwischen Ich und Jerusalem geworfen werden.

Die physischen Begegnungen, die zwischen Ich und Jerusalem gezeichnet werden, bleiben nicht rein körperlicher Natur, sondern werden in dem Gedicht transzendiert und auf eine geistige Ebene gehoben. Die Erinnerung „an euch Stunden, / die ihr ohne Uhr und ohne Zeiger wart“ erscheint in einem Raum außerhalb von Zeit und Raum. Den physischen Glücksgefühlen, die das Ich in seiner symbiotischen Beziehung zu Jerusalem beschreibt, liegt eine geistige Basis zugrunde.

Diese geistige Basis steht im engen Zusammenhang mit der literaturhistorischen Rolle Jerusalems. In der rabbinischen Literatur wie in kabbalistischen Werken wird Jerusalem als Ort der *Schechina* betrachtet. In der rabbinischen Literatur wird die *Schechina* noch als eine der vielen Benennungen Gottes verwendet, die an die Stelle der Eigennamen Gottes in der Bibel traten. Das Wort beinhaltete einen besonderen Bezug auf das Wohnen der göttlichen Macht in Jerusalem und inmitten des Volkes Israel.²²² Im frühen Mittelalter fand ein Wandel in dem Begriffsverständnis statt. Die *Schechina* wurde von Gott selbst unterschieden und wurde – in der kabbalistischen Tradition des frühen Mittelalters – zu einer von Gott geschiedenen Kraft, die menschliche Züge haben kann (während es untersagt war, Gott selber diese menschlichen Züge zu geben). Hauptziel der kabbalistischen Rituale – dies ist

²²² Vgl. Dan, 2007, S. 67ff.

entscheidend für die Interpretation des Gedichtes *Jerusalem (I)* – war es, mit der *Schechina* in Berührung zu kommen. Unter Berücksichtigung dieses literaturhistorischen Hintergrunds kann das Gedicht als Versuch der Annäherung an die *Schechina* verstanden werden, als Annäherung an die göttliche Kraft Jerusalems.

In Boleslavs *Jerusalem (I)* wird der Körper zum Instrument für die auch erotisch zu verstehende Berührung mit dem Göttlichen. Ich und das Du Jerusalem werden in ein persönliches Spannungsverhältnis von geistiger und lustvoll-körperlicher Sphäre gestellt. Mit dieser Kombination von Diskursen verweist dieses Gedicht auf ein bestimmtes Umfeld, in dem diese Diskurse zeitgleich erschienen und diskutiert wurden: die Stadt Prag Anfang des 20. Jahrhunderts und den Prager Kreis. Die Stadt Prag fungierte seit Anfang des 20. Jahrhunderts als Bindeglied zwischen Ost- und Westjudentum, zwischen Chassidismus und Haskala, zwischen Jüdischer Renaissance und Moderne. Dichter des Prager Kreises wie Brod und mit dem Kreis Assoziierte wie Georg Langer beschäftigten sich hier mit den Zusammenhängen zwischen Judentum, Erotik, körperlicher Liebe und Göttlichkeit. Boleslav war über Max Brod mit der literaturhistorischen Tradition des Prager Kreises verstärkt in Kontakt gekommen. Boleslav, etwa vierzig Jahre nach Brod geboren, verbrachte einige Monate ihrer Jugendzeit im Prager Exil und fand später in Israel in Max Brod ihren Mentor. 1966 schrieb Boleslav über ein Gespräch mit Max Brod in ihrem Tagebuch:

„Auf dem Wege zum Autobus. Ein Gespräch über das Hohelied Salomo, die Göttlichkeit im Lied, das Göttliche in der sexuellen Liebe. – ‚Ich sehe die Erotik als etwas göttliches, doch habe ich keinen Partner gefunden‘, sagte ich zu M.B [Max Brod, Anm. J. P.]. Daraufhin antwortete er prompt: ‚Und deshalb schreibt man ja.‘“²²³

In seinem Werk *Heidentum, Christentum, Judentum* von 1922 hat sich Brod intensiv mit der Verbindung zwischen Göttlichkeit und körperlicher Liebe auseinandergesetzt. In seiner Auffassung stehen im Judentum Diesseits und Jenseits nicht im krassen Gegensatz zueinander, genauso wenig wie körperliche und geistig-heilige Sphäre und damit auch nicht die körperliche und geistige Liebe. Brod verweist hierfür etwa auf das Hohelied, das reich sei an erotisch-körperlichen Liebesbekundungen.²²⁴ In *Heidentum, Christentum, Judentum* schreibt Brod:

„Es ist die ungeheure, die Jahrtausende durchstrahlende Tat des Judentums, in der Liebe, und zwar nicht in irgendeiner ihrer spiritualen Verdünnungen, sondern im direkten Ergriffensein von Mann

²²³ Boleslav, o.J.i, Eintrag vom 2. Januar 1966

²²⁴ „Mit dieser Erkenntnis [dass alles Liebe sei] stellt das ‚Lied der Lieder‘ den Höhepunkt, den kostbarsten Besitz des Judentums und der Menschheit überhaupt dar. Hier fassen wir den geheimnisvollen Talisman, der das Judentum durch die Jahrtausende vor Erstarrung bewahrt hat, – von hier aus wird auch die Renaissance des Judentums, ich meine nicht eine politische Bewegung, sondern das Wiederschöpferischwerden jüdischen Geistes einsetzen.“ (Brod, 1922, S. 16f.)

und Frau das Diesseitwunder, die reinste Form dieser Gottesgnade, ‚Die Flamme Gottes‘, erkannt zu haben.“²²⁵

Diese Zeilen verweisen in ihrem Gestus auf ein Werk von Georg Langer – *Die Erotik der Kabbala*, das in dem oben beschriebenen Prager Klima Anfang des 20. Jahrhunderts im Jahr 1924 entstanden ist. Mehrere Jahre hatte Langer in Ostgalizien bei dem „Wunderrabbi von Belz“²²⁶ ein Studium der Kabbala und des Chassidismus betrieben. Als frommer Chassid nach Prag zurückgekehrt, wurde Langer für die Freunde Brod und Kafka zum Mentor, der ihnen die lustbetonten, vermeintlich ursprünglich-jüdischen Lehren des Chassidismus und der Kabbalistik sowie die hebräische Sprache nahebrachte.²²⁷ Gleichzeitig kam Langer in Kontakt zu Freuds Theorien und verband daraufhin in der *Erotik der Kabbala* kabbalistisch-chassidische Theorien mit den Methoden der Psychoanalyse. Durch die Einbeziehung des Hintergrunds von Langers Werk erhält die Interpretation der symbiotischen Verschmelzungsphantasien des Ichs in diesem Gedicht wichtige Impulse. Langer analysiert die Verbindung zwischen Erotik und Gottesnähe in jüdischer Tradition auf der Basis der Bibelstelle Lev. 19. Der Mensch, so argumentiert Langer, werde Gott in der jüdischen Denktradition würdig, wenn auch der Mensch versuche – so wie Gott – *eins* zu sein.²²⁸ So stellt Langer die Frage: „Und wann wird der Mensch ‚Eins‘ genannt?“, um sie mit dem Hinweis auf körperliche Liebe zu beantworten: „Wenn sich Mann und Frau in geschlechtlicher Vereinigung befinden...“²²⁹ Diese Verbindung – die geschlechtliche Vereinigung auf körperlicher wie geistiger Basis mit Jerusalem wird zur Bedingung für die Nähe zu Gott. In dem Moment, in dem sich das Ich zurückerinnert an den irdischen und körperlichen Akt der geschlechtlichen Vereinigung von Ich und personifiziertem Jerusalem, stellt es diesen Akt in den Dienst des Göttlichen und ruft eine Imagination der Eins-Werdung von Ich und Jerusalem als Wohnort Gottes hervor.

Greift man auf die eingangs aufgeworfene Frage zurück, ob der Bruch von einem diasporischen Blick auf Jerusalem hin zu einem realen Jerusalem der Nähe, in den Gedichten sichtbar wird, so ist der Frage hier nur mit einer dialektischen Antwort zu begegnen. Gerade mit der Betonung eines persönlich-geistigen Verhältnisses zu Jerusalem steht das Gedicht der Bewegung des Kulturzionismus nahe – einer Bewegung, in der Jerusalem vor allem als geistiges Zentrum und weniger als politisches Zentrum betrachtet wird. Weniger die Frage nach einer politischen und geografischen Heimstätte der Juden interessiert den Kulturzionismus als vielmehr die Frage nach einer gemeinsamen jüdischen Identität auch in der Diaspora. Das im Gedicht beschriebene Verhältnis, die Eins-Werdung mit Jerusalem im kollektiven und gleichzeitig privaten Raum, gleicht einem Zustand, den Else Lasker-Schüler als „Zustand: Jerusalem“²³⁰ beschreibt. Im *Hebräerland* stellt sie ihren – später von ihr selbst

²²⁵ Brod, 1922, S. 11

²²⁶ Um sich mit der chassidischen Lehre vertraut zu machen, wandte Langer sich an einen der führenden Köpfe des Chassidismus, den sogenannten Wunderrabbi von Belz, Jisúchr Bér Rokach. Vgl. (Koschmal, 2010, S. 10

²²⁷ Zu Verbindungen zwischen den Werken Georg Langers, Max Brods und Franz Kafkas vgl. auch Möbus, 1994.

²²⁸ Langer, 1923, S. 19

²²⁹ Langer, 1923, S. 19

²³⁰ Lasker-Schüler, 2002, S. 229

entzauberten – Mythos Jerusalem dar. Jerusalem ist hier für sie vielmehr allgegenwärtig, eine heilige Kraft. Im ersten Entwurf zum *Hebräerland* schreibt sie:

„Jerusalem bildet sich und baut sich auf hingezaubert – wo auch, in welchem Lande – auch oft durch ein einziges heiliges reines Wort. Es versetzt, wie oft eine Gemeinde ein paar sich findende Menschen um einen Tisch zwischen den Tischen er sich auch befindet, in den Zustand: Jerusalem.“²³¹

In den frühen Gedichten Else Lasker-Schülers – und eben auch in der Jerusalemtrilogie Boleslavs – finden sich

„Referenzen auf Jerusalem als Objekt einer eher unbestimmt formulierten Sehnsucht [...] sowie eine um den Begriff des ‚Bluts‘ und den Erneuerungsdiskurs des Jugendstils kreisende Rhetorik“²³².

Einige von Lasker-Schülers frühen Gedichten, etwa *Sulamith* und *Das Lied des Gesalbten*, erschienen im Jahr 1901 in der kulturzionistisch ausgerichteten jüdischen Kulturzeitschrift *Ost und West*²³³. Der „Zustand: Jerusalem“, die Sehnsucht aus der Ferne, das sich somatisierende Nähegefühl, das sich in Jerusalem wie auch in der Diaspora herstellen ließe, ist durchdrungen von kulturzionistischem Denken – wie auch das Gedicht von Boleslav: Jerusalem als Hauptstadt Israels spielt hier keine Rolle, vielmehr wird die Frage nach der emotionalen und geistigen Bindung des Ichs an ein jüdisches Kollektiv gestellt. Die Antwort darauf erinnert an Martin Bubers Konzept einer „geistige[n] Macht“, die er als Grundlage für ein dauerndes „jüdisches Gemeinwesen“²³⁴ betrachtet:

„Nur wenn es [das jüdische Gemeinwesen, Anm. J. P.] eine geistige Macht wird, wird es dauern. Eine geistige Macht; das bedeutet nicht intellektuelles Niveau und nicht kulturelle Leistung. Es bedeutet vielmehr Realisierung des Geistes, der in den Völkern als Leid, als Erbitterung, als Empörung, als Sehnsucht, als Wunschgebilde lebt, aber nicht zur Gestalt gerät, weil das Reich des Übels um die Völker und in ihnen ihn niederhält. Es bedeutet Vermählung, gegenseitige Durchdringung von Geist und Volk.“²³⁵

Während Else Lasker-Schülers Bild von Jerusalem mit ihrem endgültigen Ins-Exil-Verbanntsein eine Wendung erfährt und nunmehr als Nekropolis erscheint, deren Mythos erst wieder auferstehen müsse²³⁶, erinnert sich das Ich bei Boleslav an die Verbindungen mit Jerusalem als glückhafte

²³¹ Ebd.

²³² Leuenberger, 2007, S. 115

²³³ Ebd. Zur Veranschaulichung hier das Gedicht *Sulamith*: „O, ich lernte an Deinem süßen Munde / Zu viel der Seligkeiten kennen! / Schon fühl' ich die Lippen Gabriels / Auf meinem Herzen brennen, / Und die Nachtwolke trinkt / Meinen tiefen Cederntraum. / O, wie Dein Leben mir winkt, / Und ich vergehe / Mit blühendem Herzeleid! / Und verwehe im Weltraum, / In Zeit, / In Ewigkeit, / Und meine Seele verglüht in den Abendfarben / Jerusalems.“ (Lasker-Schüler, 1996, S. 37)

²³⁴ Alle Zitate: *Der Heilige Weg*, in: Buber, 1968, S. 97

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Die erste Strophe des Gedichts *Jerusalem* aus Lasker-Schülers letztem Gedichtband *Mein blaues Klavier* lautet: „Ich wandele wie durch Mausoleen – / Versteint ist unsere Heilige Stadt. / Es ruhen Steine in den Betten ihrer toten Seen / Statt Wasserseiden, die da spielten: Kommen und Vergehen.“ Und in der fünften Strophe

Momente der Symbiose und hält diese als seine Gegenwart hoch. Das Gefühl von Existenz stellt sich für das Ich nur „in Stunden [...] ohne Uhr und ohne Zeiger“ her, nicht innerhalb von als real empfundener Gegenwart. Aber genau darin ist auch die Unberührbarkeit Jerusalems begründet. Indem Jerusalem ein außerhalb von Ort und Zeit stehendes Vorstellungsbild bleibt, kann dieses Jerusalem unbeeinflusst von den biografischen Brüchen, von den Schwierigkeiten der Identitätsausbildung und den Erfahrungen, die den Boden unter den Subjekten unwiderruflich zerrüttet haben, bestehen bleiben. Gerade durch die Etablierung von einem transzendentalen Jerusalem als nicht topographisch festgelegtem Ort bleibt diese Stadt unzerstörbar. So kann dieses Gedicht mit einem Jerusalem als „Heimatersatz“²³⁷ auch als Versuch Boleslavs gelesen werden, der Heimatlosigkeit in einer für sie unbehausten Welt entgegen zu wirken. In dieser Deutung ist das Gedicht in seiner Zeit verankert und stellt eine Reaktion auf eine Krise dar, die zur Zerrüttung von Identitäten und Identifizierungsmöglichkeiten geführt hat. Deleuze/Guattari führen in *Kafka. Für eine kleine Literatur* zwei mögliche Reaktionsformen auf eine solche Krise an: Absolute Deterritorialisierung wie bei Kafka auf der einen Seite, die Sprache

„aufschreien lassen in einem ganz nüchternen und strengen Schrei; in ihm das Hundegebell, den Affenhusten, das Käfergesumm freisetzen; eine Syntax des Schreis machen [...] bis zu einer Deterritorialisierung, die nicht mehr durch die Kultur oder den Mythos kompensiert wird.“²³⁸

Boleslav wählt einen Kafka entgegengesetzten Weg: sie schlägt nicht den Weg zu einer absoluten Deterritorialisierung ein, sondern antwortet in einer mythisch-symbolistischen Reterritorialisierungsbewegung²³⁹, in der Jerusalem zu einer von Widersprüchen befreiten, transzendentalen Heimat wird.

Jerusalem (II)

In dem vorhergehenden Gedicht wird das Ich als passiv-empfangendes Ich dargestellt, das den „Saft der Liebe“²⁴⁰ in sich „eintrinkt“. Im vorliegenden Gedicht *Jerusalem (II)*²⁴¹ ist eine dieser Darstellung entgegengesetzte Ich-Konstruktion vorzufinden. Das Ich übernimmt die Rolle einer aktiven Figur, die Jerusalem beschützt und drohenden Gefahren wehrhaft gegenübersteht. Es beschützt Jerusalem vor

heißt es: „Wenn du doch kämest – / in das Land der Ahnen – / Du würdest wie ein Kindlein mich ermahnen: / Jerusalem – erfahre Auferstehen!“ (Lasker-Schüler, 1996, S. 334)

²³⁷ In dem Essay *Wieviel Heimat braucht der Mensch?* schreibt Améry Religion die mögliche Funktion eines Heimatersatzes zu. Auch der Glaube an ein Jerusalem als Fixpunkt könne Heimatersatz bieten: „Wenn es mir schon an dieser Stelle erlaubt ist, eine erste und vorläufige Antwort zu geben auf die Frage, wieviel Heimat der Mensch braucht, möchte ich sagen: um so mehr, je weniger davon er mit sich tragen kann. Denn es gibt ja so etwas wie mobile Heimat oder zumindest Heimatersatz. Das kann Religion sein, wie die jüdische. ‚Nächstes Jahr in Jerusalem‘ haben sich von alters her die Juden im Osterritual versprochen, aber es kam gar nicht darauf an, wirklich ins Heilige Land zu gelangen, vielmehr genügte es, daß man gemeinsam die Formel sprach und sich verbunden wußte im magischen Heimatraum des Stammesgottes Jahwe.“ (Améry, 1966, S. 76)

²³⁸ Deleuze & Guattari, 2012, S. 37

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Boleslav, 1965, S. 48

²⁴¹ Ebd., S. 49

der „Dunkelheit in den Bergen“ und einem „Brand in den Tempeln“. Jerusalem wird als „Braut“ des Ichs angerufen und mit einem „seidenen Netz“ als Schleier versehen. Das Ich übernimmt die Rolle eines männlich konnotierten, starken Subjekts.

Wie im vorhergehenden Teil bereits erläutert, ziehen sich Personifikationen von Jerusalem durch die jüdische Kulturgeschichte. Boleslav greift hier den Topos von Jerusalem als Braut auf, wie er beispielsweise auch bei Heinrich Heine und Else Lasker-Schüler erscheint.

In Heines Gedicht *Jehuda Ben Halevy II* aus den Hebräischen Melodien stirbt „Jehuda Ben Halevy [...] zu Füßen seiner Liebsten, / Und sein sterbend Haupt, es ruhte / Auf den Knien Jerusalems.“²⁴² Lasker-Schüler schreibt in ihrem Exil-Prosawerk, im *Hebräerland*: „Palästina ist das Land des Gottesbuchs; Jerusalem – Gottes verschleierte Braut“²⁴³. Das Ich kreiert dabei ein Bedrohungsszenario, dem es selbstaufopfernd entgegentreten verspricht:

„Jerusalajim / wenn es in deinen Bergen finster wird, / komme ich und bringe dir ein Licht. /
Jerusalajim, / wenn in deinen Tempeln / die Kerzen sich entzünden / und ein Fluch der Götter
sie stürzt, / dann wird meine Zunge / das Feuer deines Brandes löschen. / Jerusalajim, / ich
werde den Schild schwingen, / und um dich eifern.“

Mit dem Bedrohungsszenario „wenn in deinen Tempeln/ die Kerzen sich entzünden/ und ein Fluch der Götter sie stürzt“ stellt das Ich einen Bezug auf die Zerstörung des Ersten Tempels im Jahr 586 v.d.Z. her, die sich im jüdischen Denken als Ur-Katastrophe des Judentums etabliert hat. Das Ich schlägt hiermit einen Bogen von der Vergangenheit in die Gegenwart. Es erinnert an die vergangene, aber jederzeit drohende Ur-Katastrophe des Judentums – den Tempelbrand und leitet eine Perspektive für die Zukunft daraus ab.²⁴⁴ Auch die Anrufung Jerusalems als „Jerusalajim“, als einzigem hebräischem Begriff innerhalb eines deutschsprachigen Gedichts, verleiht der Anrufung einen mythisierenden Charakter, folgt man Deleuze/Guattari, die das Hebräische innerhalb der Sprachstruktur der deutschsprachigen Prager Juden als „mythische Sprache“ bezeichnen, „die mit dem Aufkommen des Zionismus, noch im Zustand des aktiven Traums, an Bedeutung gewinnt.“²⁴⁵ Die diasporische Perspektive, die in dem Gedicht einerseits aufgebaut wird, wird mit einer israelisch-zionistischen Perspektive verbunden. Das Ich macht die Wehrhaftigkeit des Menschen stark und die Verantwortung des Menschen für den Lauf der Welt und die Wiederkunft Gottes. Gottes Ankunft soll nicht passiv erwartet werden. Diese Selbstverantwortlichkeit wird hier durch ein Symbol verdeutlicht, das eine äußerst komplexe Geschichte von Bedeutungen mit sich bringt: das Davidschild bzw. der Davidstern. In der mittelalterlichen Diaspora erfüllte das Zeichen eine Schutzfunktion für die marginalisierten Juden, während des Nationalsozialismus wurden die Juden unter diesem Zeichen ermordet und

²⁴² Heine, o.J.; ca. 1925, S. 22

²⁴³ Lasker-Schüler, 2002, S. 11

²⁴⁴ Vgl. Brenner, 2008, S. 18. Dort schreibt er: „Im traditionellen jüdischen Geschichtsverständnis sind sämtliche Ereignisse der nachbiblischen Jahrhunderte von zweitrangiger Bedeutung. Das nächste wichtige Ereignis ist in die Zukunft verlagert: das Kommen des Messias, der seit Jahrhunderten sehnsüchtig erwartet wird und eine Epoche des friedvollen Zusammenlebens aller Menschen einleiten soll.“

²⁴⁵ Beide Zitate: Deleuze & Guattari, 2012, S. 36

schließlich wurde das Symbol zum Inbegriff des politischen Zionismus und des neugegründeten Staates. Auf diesen Schild, den das Ich „schwingen, / und um dich [Jerusalem, Anm. J.P] eifern“ wird, greift Boleslav zurück. Die Körperkonstruktion des Ichs erinnert damit an zionistische Ideen von Körperlichkeit und Stärke und an den von Max Nordau propagierten Muskeljuden. Die Revitalisierung des Judentums koppelt dieser unter anderem an physische Eigenschaften: „körperlich durch die physische Erziehung des Nachwuchses, der uns wieder das verloren gegangene Muskeljudentum schaffen soll“²⁴⁶. Das Ich des Gedichtes repräsentiert damit eine Gegenkonzept zu dem Bild, das zum Zeitpunkt der Entstehung in der israelischen Gesellschaft von den Überlebenden der Shoah vorherrschte – ein Bild der unterstellten Schwäche und „lebensgeschichtliche[r] Geschundenheit ihres „Von-dort“-Seins“²⁴⁷. Das Ich des Gedichtes nimmt damit eine Kontraposition zu dem Bild ein, das auch von der empirischen Autorin Boleslav in der Gesellschaft vorherrschte – und übererfüllt damit zionistische Ideale. Jerusalem steht hierbei als zu beschützendes Moment im Zentrum, das Ich übernimmt diese Schutzmaßnahmen – auch mit Händen. Die bereits für *Jerusalem (I)* beobachtete Reterritorialisierungsbewegung wird hier zu einer Reterritorialisierung auch im eigentlichen Sinne, bei der Konzepte wie Heimat, Körper, Erde und Territorium eine Allianz eingehen.

Allerdings ist neben der physischen Stärke des Ichs auch eine Metapher für Sprache, Wort und Geist vorzufinden: die „Zunge“. Nicht nur durch den Schild verspricht das Ich Jerusalem zu schützen, ebenso verspricht es, mit „meiner[r] Zunge/ das Feuer deines Brandes“ zu „löschen“. Zum Einen verweist dieses Zitat auf die den Juden auferlegte Pflicht, Jerusalem jederzeit zu gedenken – wie es etwa in Psalm 137,6 heißt: „Es klebe meine Zunge an meinem Gaumen, wenn ich deiner nicht gedenke, wenn ich Jerusalem nicht zu meiner höchsten Freude erhebe!“²⁴⁸ Auch auf metapoetischer Ebene wird dem Gedicht damit die Funktion eines kulturellen Produkts zugesprochen, das der Zerstörung des Zweiten Tempels eingedenk das jüdische Volk im geistigen Raum zusammen- und lebendig hält. Zum anderen aber wird eine geistig-emotionale und intellektuelle Ebene eingewoben, die in dem Nordauschen Muskeljuden nicht zu finden ist. Damit stellt dieses Gedicht nicht zuletzt auch die Frage in den Raum, wie trennscharf die Grenzen zwischen den realen Bewegungen des politisch-territorialen Zionismus und des Kulturzionismus tatsächlich gezogen werden können. Das Gedicht nimmt beide Positionen – die des Kulturzionismus wie die des politischen Zionismus – in sich auf. Hier zeigt das Gedicht Parallelen zu anderen Jerusalem-Gedichten Boleslavs, die bisher unveröffentlicht geblieben sind. In einem unveröffentlichten Gedicht mit der Anfangszeile *Stolz weil ich zu dir gehöre* wird eine noch radikalere Position in politischer Hinsicht eingenommen, die aber ebenfalls mit kulturzionistischen Elementen kombiniert wird. „Jerusalajim“²⁴⁹ wird hier als „heiliger Ort“ und „in Stein gemeiselter Glaube“ bezeichnet und verbunden mit einer unbezwingbaren Kampfeshaltung und Aufopferung der „Söhne, / achtzehnjährig / bereit zu sterben / für dich / Jerusalajim“. Das „neue jüdische Zeichen“, das im letzten Vers des Gedichtes hochgehalten wird, könnte eine Versinnbildlichung ebendieser

²⁴⁶ Kongressrede von Max Nordau zum Zweiten Zionistischen Kongress 1898. (Nordau, 1923, S. 72)

²⁴⁷ Zuckermann, 2009, S. 45

²⁴⁸ Christliche Verlagsgesellschaft Dillenburg, 2010, S. 787

²⁴⁹ Dieses Zitat sowie die folgenden stammen aus: Boleslav, o.J.h

Kombination aus Kulturzionismus und politischem Zionismus sein. Eine ähnliche Verbindung ist in dem unveröffentlichten Gedicht *Gesang der Gefallenen vom Sechstagekrieg* zu finden. Dort lauten die letzten Verse: „Jeruschalajim erhöre mich / Mutter mein weine nicht / neben mir mein Gewehr / da habe ich Treue geschworen“²⁵⁰.

Es ist auffällig, dass dabei aktuelle Ereignisse weder in dem veröffentlichten noch in den unveröffentlichten Gedichten eine Erwähnung finden. Auf konkrete Gefahren, wie sie zu der Zeit der Entstehung der Gedichte von israelisch-jüdischer Seite wahrgenommen wurden – man denke an die anhaltenden Auseinandersetzungen mit den arabischen Staaten und die Suezkrise 1956 – wird nicht verwiesen. Die Gefahr bleibt in dem hier vorliegenden Gedicht als „Fluch der Götter“ eine unscharfe Metapher. Die Handlungen spielen sich in einem transzendentalen Raum Jerusalem ab, nicht in der real umkämpften Stadt Jerusalem als Hauptstadt Israels. Jerusalem muss auch hier Utopie bleiben, um eine absolute – und damit Sicherheit bietende – Vernähung mit Jerusalem garantieren zu können. Nur innerhalb dieser geschlossenen, ästhetisierten Weltbildkonstruktion kann auch das Ich eine kohärente Ich-Identität als Retter und Beschützer Jerusalems ausbilden und erhalten.

Jerusalem (III)

Das Gedicht *Jerusalem (III)*²⁵¹ schildert eine persönliche Revision eines Ichs aus dem Zustand einer „Greisin“. Das Leben erscheint im Rückblick in drei Phasen, in denen eine jeweils unterschiedliche Vernähung zwischen Jerusalem und dem Ich stattfindet. Die Jugend erscheint aus der Retrospektive als Symbiose zwischen Ich und Jerusalem. Eine Allegorie aus der Biologie stellt das Verhältnis zwischen Ich und Jerusalem als eines zwischen Blume und Biene dar und legt das Augenmerk auf die gegenseitige „Ernährung“: „Jeruschalajim,/ Stadt meiner Blumen./ Als Biene flog ich zu dir“. In den folgenden Versen wird die wechselseitig existenzielle Rolle, die Ich und Jerusalem füreinander spielen, deutlich: „Mein Atem zeichnete dich./ Deine Glocken waren mein Gott.“ Gleichzeitig drücken die Verse das gegenseitige Verantwortungsverhältnis aus, das Ich hält Jerusalem als Zentrum jüdischen Glaubens aufrecht, Jerusalem wiederum gibt dem Ich Kraft für seinen Glauben. Während die Lebensphase der Jugend mit Vitalität und Aktivität (fliegen, zeichnen) assoziiert wird, wird kurz darauf ein Bruch erkennbar, der die lange Phase des Zweifels zwischen Jugend und Greisenalter in nur zwei Versen ausdrückt: „Ich wollte immer beten. / Jahre verstaubten den Weg zu dir.“ Die Lebensmitte ist von Distanz zwischen Jerusalem und Ich gekennzeichnet. Die Wege nach Jerusalem sind „verstaubt“, das Ich ist weit davon entfernt, Jerusalem wie in seiner Jugend im wahrsten Sinne des Wortes zu „befruchten“. Schließlich folgt der Blick auf das Ich, wie es sich zum aktuellen Zeitpunkt sieht: „Ich bin zur Greisin geworden.“ Mit dem Schritt in das Greisenalter tritt erscheint Jerusalem nun als Stütze und Hilfestellung: „Nur in deinen Tempeln/ sehen meine Augen das Licht.“ In der Motivik des literarischen Jugendstils wird die Ambivalenz zwischen Alter und Vergänglichkeit auf der einen Seite und Jugend

²⁵⁰ Boleslav, o.J.d

²⁵¹ Boleslav, 1965, S. 50

und Vitalität auf der anderen Seite aufgemacht. Zwischen den Polen einer „resignierenden Müdigkeit und jugendlicher Hoffnung“²⁵² erscheint die Phase des Zweifels und der Distanzierung vom Glauben.

Bei einem genaueren Blick auf die Phase des Zweifels, lassen sich zwei mögliche Deutungen extrapolieren. Mit einem Rückbezug auf biblische Topoi kann das Ich als Stellvertreterin für das Volk Israels verstanden werden. „Als Biene flog ich zu dir“ heißt es im dritten Vers. Das hebräische Wort für Biene ist Debora – die biblische Figur Debora spielt als „Mutter in Jisrael“ eine wichtige Rolle im Buch der Richter: „Es ruhten die Landbewohner; sie ruhten in Israel, bis ich, Debora, aufstand, bis ich aufstand, eine Mutter in Israel.“²⁵³ Die Verse des vorliegenden Gedichts „Als Biene flog ich zu dir / Mein Atem zeichnete dich“ können so als poetische Modifikation dieser biblischen Erzählung begriffen werden. Die Phase der Distanzierung, in der „Jahre [...] den Weg zu dir [Jerusalem, Anm. J. P.]“ verstaubten, wäre in dieser Deutung als Metapher für die lange Zeit des Exils zu verstehen, über die das Ich als Stellvertreterin des Volkes Israel zur „Greisin“ geworden ist. Schließlich aber erreicht das Ich – hier Debora – das verheißene Land und Jerusalem: „Nur in deinen Tempeln / sehen meine Augen das Licht“. Der Glaube an Jerusalem ist in den letzten Versen wieder hergestellt.

Jenseits einer Interpretation des Gedichts als poetische Nacherzählung der Geschichte Deboras, kann das Gedicht auch in einem aktuelleren und politischen Kontext verstanden werden. Das Ich, in seiner Jugend von einem intuitiven Glauben geprägt („als Biene flog ich zu dir. / Mein Atem zeichnete dich.“), wird in der Mitte seines Lebens von Zweifeln an der Rettung durch den Messias befallen. Der Wille zu beten und zu glauben bleibt, jedoch wird der Weg dorthin erschwert: „Jahre verstaubten den Weg zu dir.“ Erst „in deinen [Jerusalems] Tempeln“ wird es dem Ich wieder möglich „Licht“ zu sehen. Das Gedicht kann so auch als Weg einer Alija – eines „Aufstiegs“ von der Diaspora nach Erez Israel begriffen werden. In einer Verbindung von Zionismus und Religion der Jugend kann das Ich seine religiösen Zweifel bezwingen.

Die Figur, auf die das Heilsversprechen projiziert wird, ist hier Jerusalem, im Gesamtwerk Boleslavs wird es mitunter durch andere Signifikanten ersetzt. In der autobiografisch geprägten Erzählung *Erinnerungen an meinen Vater* schreibt Boleslav:

„Damals [als das Ich kurz nach seiner Emigration nach Palästina einen Brief von seinem Vater am 15.10.1939 aus dem Warschauer Ghetto erhält, Anm. J. P.] existierte der Gott meines Vaters für mich nicht mehr, er war mir verloren gegangen. Ich lernte einen neuen Gott kennen, meine neue Heimat, das Land Israel. Wenn ich aber in meine Kindheit zurückschweife, kehrt der erste Gott zu mir zurück, und fast ist es mir so, als werde die Zeit nahe, in der ich wieder an diesen ersten Gott meiner Kindheit glauben könnte.“²⁵⁴

²⁵² Jost, 1980, S. 7

²⁵³ Christliche Verlagsgesellschaft Dillenburg, 2010, S. 322. Der Heerführer der Israeliten, Barak, will dem Auftrag Gottes, in das verheißene Land zu ziehen, nur unter der Voraussetzung nachkommen, dass Debora ihn begleitet. Debora, als Prophetin und Richterin, begleitet ihn. Im *Buch der Richter* 5,1 schließlich ertönt Deboras Siegeslied: „Debora und Barak, der Sohn Abinoams, sangen an jenem Tag folgendes [Lied]: Weil Führer führten in Israel, weil freiwillig sich stellte das Volk, dankt dem Herrn!“ (Christliche Verlagsgesellschaft Dillenburg, 2010, S. 322)

²⁵⁴ Boleslav, 13. September 1968, S. 111

Der Signifikat, der die Rolle des transzendentalen Sinnstifters einnimmt, verschiebt sich für das Ich dieser Erzählung und schwankt zwischen einem Gott der Kindheit und dem neuen territorial-transzendentalen Gott Israel. Eines aber wird deutlich: die Sehnsucht eines Ichs nach einem Signifikaten des „Dahinter“ zieht sich – wenn auch nicht ununterbrochen – durch die Literatur Boleslavs.

5.2.2 Alonis Lyrik über Jerusalem

Zwanzig Jahre nach Boleslavs Jerusalemgedichten entstand Alonis Gedicht *Oh Jerusalem in den Bergen Judäas* – datiert ist es auf den 19. Juni 1984. Es ist in den von Knienecker/Steinecke posthum herausgegebenen *Gesammelten Werken* im Jahr 1995 erschienen. Das Gedicht *Oh, Jerusalem in den Bergen* ist 1980 im Gedichtband *In den schmalen Stunden der Nacht* erschienen.

Oh, Jerusalem in den Bergen

Die Jerusalemgedichte von Aloni sind nicht wie Boleslavs Jerusalemgedichte von einem introspektiven Blick geprägt, in dem die Empfindungen eines Ichs im Kreisen um das Du Jerusalem ausgelotet werden. Vielmehr wird in dem vorliegenden Gedicht *Oh, Jerusalem in den Bergen*²⁵⁵ der Blick nach außen gerichtet und ein Porträt der Stadt skizziert. Dieser Blick erhält filmischen Charakter und ist auf die Stadt und seine Akteure gerichtet. Dabei changiert es zwischen Panorama-Einstellungen und Close-Ups. Ein Figuren-Ich taucht dabei nicht auf, das Ich nimmt vielmehr mit seinem filmischen Erzählen die Position einer Beobachterin ein. Gebrochen wird diese beobachtende Erzähler_innenposition im zweiten Teil des Gedichts, wenn das Ich in anschuldigenden Äußerungen eine eigene Position einnimmt. In ihr schimmern Enttäuschung und Wut eines Ichs durch, die sich in einer anaphorischen Enumeration von Fehlleistungen eines Dus entladen: „Du hast sie zertreten, / die wächsernen Bitten / der alten Frauen. / [...] / Du hast die letzte Hoffnung/ aus den Gesichtern gewischt. / Du hast die Zettel in den Ritzen / der Klagemauer zerrissen.“

Mit seinen an die Neue Sachlichkeit anknüpfenden Mitteln kann das Gedicht als Antithese zu dem Besingen von Jerusalem als metaphysischer Utopie betrachtet werden. Dieses Gedicht stellt die religiösen Bedeutungszuschreibungen von Heiligkeit, Mythen des Ursprungs und zukünftiger Erlösung²⁵⁶ an Jerusalem in Frage. Es kann als Versuch begriffen werden, den (langen) Moment des Übergangs zu erfassen, in dem über Jahrhunderte tradierte Vorstellungen von Jerusalem mit dem realen Erleben in der Stadt konfrontiert werden, also mit Erlebnissen, die sich aus den Zuwanderungen nach Palästina/Israel, aus sozialen und politischen Auseinandersetzungen und aus dem Zusammenprall unterschiedlicher Religionen in der Stadt Jerusalem speisen. Während in Boleslavs Jerusalemgedichten der Übergang von der jüdischen bzw. Diaspora-Literatur hin zur israelischen Literatur nicht unmittelbar ablesbar ist, wird dieser Übergang im vorliegenden Gedicht von Aloni deutlich sichtbar.

²⁵⁵ Aloni, 1995, S. 72f.

²⁵⁶ Vgl. Leuenberger, 2007

Auffällig sind die Dichotomien, mit denen gearbeitet wird. Gerahmt wird das Gedicht von der Dichotomie Stadt/Land. In den ersten Versen wird Jerusalem – aus der Perspektive eines weiten Panoramas – als „ruhende Karawane“ bezeichnet und in ein Landschaftsbild „kamelhöckriger Hügel“ eingebettet. Mit dem Zoom in die Stadt hinein folgen jedoch Schilderungen eines konfliktgeladenen Stadtlebens. Akteur_innen werden in Close-ups ihren Tätigkeiten nachgehend geschildert und zum Sprechen gebracht.

Das in den ersten Versen in seiner vermeintlichen Natürlichkeit und inmitten von Natur gezeichnete Jerusalem als „heilige Stadt des Friedens“ wird mit dem Zoom in die Stadt zu einer „immer wieder entweiht[en]“ und „immer wieder umkämpft[en]“. Land und Natur werden mit Frieden und Heiligkeit assoziiert, Stadt mit Krieg und blutigen Auseinandersetzungen: Die „Gassen der Bitt- und Bußgänger“ erscheinen als „gepflastert mit Patronenhülsen“, die Hoffnungen „zerbrochen“, Teppiche werden zu „blutgefärbte[n]“. Aloni verwendet in ihren Gedichten immer wieder Allegorien und Metaphern der Natur, die allerdings in den meisten Fällen gebrochen werden. Diese Brüche spielen sich in ihren Gedichten auf unterschiedlichen Ebenen ab. Mal wird einer intakten Natur die Grausamkeit von Menschen gegenübergestellt, mal wird Natur selber zu einer düsteren Allegorie auf gesellschaftliche Missstände. Hier wird die Gleichsetzung von Land, Frieden und Heiligkeit als Mythos entlarvt: der weite Panoramablick, so wird durch den Bruch zwischen weitem Panoramablick und Zoom in die Stadt hinein suggeriert, ist nicht in der Lage, Wirklichkeit abzubilden. Aloni stellt so diesem trügerischen Bild des Friedens durch ein montageartiges Nebeneinanderstellen verschiedener Stimmen und verschiedener Close-Ups ein realistisches entgegen. So kann der in diesem Gedicht geschilderte Weg von der Betrachtung Jerusalems aus der Ferne hin zu Jerusalem aus der Nähe auch auf übergeordneter Ebene als Übergang von Literatur der Diaspora zur Literatur des Staates betrachtet werden.

Wie auch in dem Gedicht *Am Omnibusbahnhof* versucht Aloni die Mythen aufzubrechen und zum Kern vorzudringen. In ihrem Prosawerk *Das Brachland* skizziert sie das Vorgehen der Entmythifizierung des Protagonisten-Ichs:

„Ich gehe. Ich höre und sehe. Ich zeichne auf wie Photoapparat und Tonband. Doch nur skizzenhafte Bilder entstehen. Ich muß zum Kern vordringen, wenn ich die Stadt begreifen will. Was aber ist der Kern? [...] Hochstöckige Häuser? Firmenschilder? Leuchtreklamen? Bettler, Schmuggler, Dirnen, Schwarzhändler, Existenzen, die sich – wie ich selber – an der Peripherie bewegen, bezeichnen gerade sie den Kern der Stadt? [...] Vielleicht ist es unmöglich, die Stadt von außen zu erkennen, vielleicht muß man, um sie zu begreifen, ihren Rhythmus zu dem seinen machen, sie erschauen, erriechen, ihr Fluidum in den Fingerspitzen pulsieren fühlen.“²⁵⁷

Mit seinen Polaroidaufnahmen ist auch das vorliegende Gedicht von dieser Suche nach dem „Kern der Stadt“²⁵⁸ geprägt.

Damit steht Alonis Gedicht *Oh, Jerusalem in den Bergen* nicht nur in der Tradition von Naturlyrik, sondern auch in der Tradition von Großstadtlyrik. Allerdings geht es hierbei weder um das

²⁵⁷ Aloni, 1990, S. 53

²⁵⁸ Ebd.

expressionistische Bejubeln pulsierenden Großstadtlebens, noch in erster Linie um seine ebenso dem Expressionismus verbundene Kehrseite, um das Verzweifeln am Untergehen des Individuums in der Masse. Auch die Arbeits- und Wohnverhältnisse, die im Naturalismus oder auch in der Neuen Sachlichkeit im Zentrum stehen, sind nicht Thema des Gedichts. Vielmehr stehen soziale Missstände und politische Auseinandersetzungen unter besonderer Berücksichtigung religiöser Konflikte im Fokus. Entscheidend ist hier, dass es nicht um irgendeine austauschbare Großstadt geht, sondern um eine Stadt, die das Spezifikum der übermächtigen Rolle von Religion in sich trägt.

Der Blick des erzählenden Ichs unternimmt dabei den Versuch, den Fokus möglichst wenig eng zu machen, er fokussiert nicht – wie etwa das Ich bei Boleslav – auf die jüdische Religion, sondern nimmt die drei in Jerusalem rivalisierenden Religionen gleichermaßen in den Blick: In parallel strukturierten Dreierkonstellationen werden die Akteur_innen der Religionen in das Bild der Stadt aufgenommen: „Priester mit Käppchen auf Tonsur,/ Rabbi mit Käppchen über Schläfenlocken,/ Mulla mit rotem Fez“ stehen hierbei inmitten von „Haschisch- und Opiumraucher[n]“. Religion wird hier in politischen Kategorien analysiert. „Der Anteil am Jenseits“ wird von Verkäufer_innen im gleichen Atemzug mit „Haschisch“, „Freude[n] einer Nacht“ und „blutgefärbte[n] Teppiche[n]“ feilgeboten. Nicht zuletzt wird auch die Internationalisierung der Geschäfte mit Religion thematisiert: „Lassen Sie uns für Sie beten,/ preiswert, für nur dreißig Dollar.“ So werden inmitten religiöser Handlungen und Bauten Bilder des Verfalls evoziert, die geprägt sind von „Spelunken“ und „Häusern der Freude“. So sehr sich die geistlichen Vertreter_innen in ihrer Erscheinungsform unterscheiden, so sehr werden gleichzeitig ihre Gemeinsamkeiten betont: Sie alle bewegen sich in einer mythifizierten Stadt, in der Religion einer kapitalistischen Verwertungslogik unterliegt. Wie die geistlichen Vertreter_innen erscheinen auch die drei Propheten in einer Triade: „Aufsteigen zum Himmel/ wie Elias, Jesus und Mohammed“. Die irdische Antwort darauf ist die Gegenbewegung, das Fallen – das Fallen der Münzen „in blecherne Schalen“. Der religiösen Bewegung des Aufsteigens in den Himmel werden die in der Stadt herrschenden sozialen Missstände entgegengestellt. Das Ich beobachtet das Leben in Jerusalem, es analysiert und kritisiert – und es bleibt gleichzeitig außen vor und wird nicht Teil des Lebens in Jerusalem. In der Prosageschichte *Das Brachland* wird der oben zitierte Diskurs mit folgenden Worten weitergeführt:

„Wie aber, wenn es mir nicht gelingt, mich mit ihr zu identifizieren? Werde ich, die ich meine Tage hier verbringen muß, für immer eine Fremde in ihr bleiben?“²⁵⁹

Auch hier sind Parallelen zwischen dem Vorgehen des Ich in *Das Brachland* und dem Ich des Gedichts zu ziehen. Beide Ichs unternehmen den Versuch, sich mit dem Ort, an dem das Ich seine „Tage verbringen muß“²⁶⁰ zu identifizieren und den Zustand des oder der Fremden zu überwinden. So kann Kritik an Vermarktung und Entwicklung Jerusalems auch als Versuch gelesen werden, durch Entmythifizierung und Bloßlegung des Kerns der Stadt nahe kommen zu können. In diesem Versuch

²⁵⁹ Aloni, 1990, S. 53

²⁶⁰ Ebd.

des Nahekommens ist dieses Jerusalemgedicht von Aloni den Jerusalemgedichten Boleslav verwandt. Der Weg, den die Ichs dafür jeweils wählen – Demythifizierung in Alonis Gedicht, Mythifizierung in Boleslavs – könnte allerdings entgegengesetzter nicht sein.

Aloni steht mit dem Versuch der Entmythifizierung Jerusalems nicht alleine da. Der weitaus bekanntere israelische und hebräischsprachige Lyriker Yehuda Amichai unternimmt ebenso wie Aloni den Versuch, die Bilder Jerusalems aus ihrer Überhöhung und Transzendentalität zu befreien. In *Ecology of Jerusalem* schreibt er:

„The air over Jerusalem is saturated with prayers and dreams / Like the air over industrial cities. / It's hard to breathe.“²⁶¹

Aloni und Amichai drücken die Schwierigkeit aus, in der Dichte religiöser Mythen, Träume und Gebete zu sehen und zu atmen. In Alonis Gedicht schließt sich in den letzten Versen der Kreis. Der Blick zoomt heraus, der Fokus wird weiter und schwenkt auf das mit religiöser Bedeutung aufgeladene und etwas außerhalb der Stadt in der Natur gelegene „Kidrontal“, in dem sich auch „Absaloms Grab“ und der „Garten Gethsemane“ befindet.²⁶² Die religiösen Stätten aber finden sich von Spinnenweben überzogen wieder. Sie bestimmen das Bild von Jerusalem und liegen doch unberührt, versteinert und unbeweglich am Rande der Stadt. Mit seiner anklagenden Ansprache an das Du Jerusalem in den letzten Versen – „Du hast sie zertreten,/ die wächsernen Bitten/ der alten Frauen...Du hast die letzte Hoffnung/ aus den Gesichtern gewischt./ Du hast die Zettel in den Ritzen/ der Klagemauer zerrissen.“ – versucht das Ich, die Bilder und Mythen um Jerusalem wieder in Bewegung zu bringen. Es geht in diesem Gedicht nicht mehr um eine Betrachtung aus der Ferne, ebenso wenig um eine kurze Stippvisite ins Gelobte Land, wie sie im Zuge der Modernisierung und der Erkundung des „Orients“²⁶³ durchgeführt und häufig in Reiseberichten²⁶⁴ verarbeitet wurden. Ein wirkliches Da-Sein aber scheint Jerusalem dem Ich nicht zu erlauben. Jerusalem bleibt stumm, liefert keine Antwort. Stattdessen schwenkt der Blick des Ichs auf die Spinnenweben über den religiösen Stätten. Die Antwort auf die Anklage geht in dem Bild unter. Auch an dieser Stelle zeigen sich Parallelen zu dem Lyriker Amichai. In seinem Gedichtzyklus *Jerusalem, 1967* schreibt er:

²⁶¹ Amichai, 1996, S. 136

²⁶² Das Kidrontal spielt in allen drei Religionen – im Judentum, Christentum und Islam – eine signifikante Rolle. Für Muslime stellt das Kidrontal den Ort des endzeitlichen Gerichts dar; nach muslimischer Überlieferung wird am Tag des Jüngsten Gerichts die Trennungslinie zwischen Gut und Böse durch dieses Tal gehen. Für die Christen stellt der Garten Gethsemane im Kidrontal den Ort dar, in dem Jesus in der Nacht das letzte Mal betete, bevor er von Judas verraten wurde. Für die Juden ist Absaloms Grab als Grab des Sohns König Davids ein wichtiger Gedenkort.

²⁶³ Vgl. dazu auch Said, 1995

²⁶⁴ Der jüdische Arzt Ludwig August Frankl reiste 1856 nach Jerusalem, um eine jüdische Schule zu gründen und verarbeitete seine Erfahrungen in dem Buch „Nach Jerusalem!“ (Frankl, 1935). Eine Schilderung in Gustave Flauberts 1849-1851 entstandenem Reisebericht *Reise in den Orient* steht paradigmatisch für die in den Reiseberichten der Zeit vorgenommene Entzauberung der Stadt Jerusalem: „Ach, wie falsch das alles ist! Und wie sie lügen! Nichts als Tünche, Doublé, Lack, für die Ausbeutung, die Propaganda und die Werbung bestimmt.“ (Flaubert, 1985, S. 39)

„Jerusalem is built on the vaulted foundations / Of a held-back scream. If there were no reason / For the scream, the foundations would crumble, the city would collapse; / If the scream were screamed, Jerusalem would explode into the heavens.“²⁶⁵

Amichais Gedicht konstatiert eine Balance zwischen der Formung eines Schreis und der gleichzeitigen Unterdrückung des Schreis. Die Stadt bewegt sich in dieser Balance und das Ich mit ihr – es trägt eine Artikulation in sich, die ihre Freiheit zum Ausdruck nicht finden kann. So können die Verse auch als das Gefühl eines Ichs gelesen werden, das nicht ganz zu dem Kern der Stadt, wie Aloni formuliert, durchdringen kann, denn würden die Mythen aufgelöst und der Schrei geschrien, kollabierte die Stadt und „Jerusalem would explode into the heavens.“²⁶⁶

So ziehen bei Amichai wie bei Aloni die Mythen um Jerusalem die ganze Aufmerksamkeit auf sich und die Entmythifizierung der Stadt gleicht Don Quijotes Kampf gegen die Windmühlen. Es ist ein ungleicher Kampf und er lässt keinen Raum, um zum Eigentlichen hindurchzukommen. In demselben Gedichtzyklus wirft Amichai allerdings einen Hoffnungsschimmer auf. In einem der in diesem Zyklus nebeneinandergestellten Polaroids wird die Hoffnung laut, dass jenseits der Mythen und der politischen Auseinandersetzungen – hier um den Sechstagekrieg, die nicht zuletzt ihre Grundlage in den Mythen finden – noch Platz ist für genaue Blicke, die etwas anderes sehen können:

„In this summer of wide-open-eyed hatred / And blind love, I’m beginning to believe again / In all the little things that will fill / The holes left by the shells: soil, a bit of grass, / Perhaps, after the rains, small insects of every kind.“²⁶⁷

Bei Aloni sind sie kaum zu sehen, zu sehr sind die Gedichte von Mythos und Demythifizierung bestimmt. Und dennoch scheinen die Gedichte von der Suche nach diesen kleinen Dingen des Eigentlichen grundlegend bestimmt.

Oh, Jerusalem in den Bergen Judäas

Das 1984 entstandene Gedicht *Oh, Jerusalem in den Bergen Judäas*²⁶⁸ bildet vergleichbar mit dem vorhergehenden Gedicht *Oh Jerusalem in den Bergen* den Versuch einer Entmythifizierung der Stadt Jerusalem ab. In den ersten vier Versen des Gedichts wird zunächst ein Bild von Jerusalem als heiliger Stadt aufgebaut:

„Oh, Jerusalem in den Bergen Judäas / goldene Stadt auf goldgelben Hügeln / silberne Kuppeln, silberne Gärten / Mauern gehämmert in Stahl und in Eisen“

Der Zusatz „so singen sie“ des fünften Verses läutet die Entmythifizierung ein, die in den folgenden Versen vorgenommen wird:

²⁶⁵ Amichai, 1996, S. 47ff.

²⁶⁶ Amichai, 1996, S. 53

²⁶⁷ Ebd., S. 50

²⁶⁸ Aloni, 1995, S. 198

„Ziel träumender Sucher, fanatischer Pilger / jeder zur Ehre Gottes, seines nur ihm eigenen / und doch alle und alles beherrschenden Gottes / so singen, so predigen, so beten, so hadern sie.“

Auch hier wird Kritik an der religiösen Inbeschlagnahme von Jerusalem und an religiösen Exklusivitätsansprüchen geübt. Die Einzelnen werden in ihrem Kampf um alleinige Gültigkeit ihrer Ansprüche allerdings zu dem Kollektiv „sie“ zusammengefasst. Trotz ihrer unterschiedlichen Glaubensrichtungen „singen“, „predigen“, „beten“ und „hadern“ sie doch auf die gleiche Weise.

Durch Verweise auf kulturelle und politische Diskurse erscheint dieses Gedicht stärker als die bisherigen Gedichte sowohl von Boleslav als auch Aloni in seiner Zeit verankert. Das Ich des Gedichts widersetzt sich in deutlicher – anaphorischer – Antipose zu dem hadernden, betenden, predigenden „sie“. Im Gegensatz zu diesem „sie“ vergöttert und idealisiert das Ich Jerusalem nicht. Sein Jerusalem entsteht nicht durch Singen, Predigen und Beten: „nicht auf Wolken getragen/ nicht im Himmel schwebend/ nicht aus Gold und nicht aus Silber/ nicht aus Stahl und nicht aus Eisen/ sehe ich dich.“ Diese Verse können als Referenzen auf verschiedene Quellen verstanden werden. Zum Einen verweisen sie auf den Bau des Ersten Salomonischen Tempels. Im *Buch der Könige* ist von der Vergoldung des Tempels die Rede:

„Und Salomo überzog das Haus innen mit gediegenem Gold und zog goldene Ketten vor dem Hinterraum entlang und überzog ihn mit Gold. Das ganze Haus überzog er mit Gold, das ganze Haus vollständig. Auch den ganzen Altar, der zum Hinterraum gehörte, überzog er mit Gold.“²⁶⁹

Auch das Metall Eisen spielt eine essentielle Rolle beim Bau des Tempels. Innerhalb der Debatten um die Auslegung der Schrift stellt die Frage, wie das Behauen der Steine für den Tempel ohne Werkzeug und Eisen möglich gewesen sein soll, ein Rätsel dar:

„Und als das Haus gebaut wurde, wurde es aus Steinen erbaut, die vom Steinbruch her unbehauen waren. Hammer und Meißel [oder] irgendein [anderes] eisernes Werkzeug waren im Haus nicht zu hören, als es erbaut wurde.“²⁷⁰

Die Verse Alonis widersetzen sich diesen Bildern von Jerusalem, die Jerusalem vor allem an historische Bilder, an Bilder des Ersten und Zweiten Tempels koppeln: „nicht aus Gold und nicht aus Silber / nicht aus Stahl und nicht aus Eisen / sehe ich dich.“ Dem Ich in Alonis Gedicht geht es nicht um ein himmlisches und goldenes Jerusalem, es geht ihm auch nicht um die Frage, ob der Erste Tempel mit der Hilfe von eisernem Werkzeug gebaut wurde. Stattdessen erscheint Jerusalem dem Ich „aus Lehm und Stein gebaut / mit Sand und Tränen gekittet“.

Gleichzeitig verweisen diese Verse auf den Titel eines israelischen Liedes, das kurz nach dem Sechstagekrieg zu einem der bekanntesten israelischen Lieder überhaupt avancierte. Das Lied *Jerushalajim shel sahav, Jerusalem aus Gold*, von Naomi Shemer wurde am Ende der Feierlichkeiten

²⁶⁹ Christliche Verlagsgesellschaft Dillenburg, 2010, S. 450

²⁷⁰ Ebd.

zum Unabhängigkeitstag Israels, am 15. Mai 1967 zum ersten Mal präsentiert. Das war einige Wochen vor dem Ausbruch des Sechstagekrieges. Mit dem überraschend schnellen Sieg der Israelis wurde es nach dem Krieg zu einer Hymne der Israelis, die von Soldaten auch an der nun für Israelis wieder zugänglichen Klagemauer gesungen wurde. Das Lied handelt von der jüdischen Sehnsucht nach der Altstadt Jerusalems. Es beschreibt Jerusalem als menschenleere Stadt und als Braut, die ihren Bräutigam – das jüdische Volk – erwartet. Auch die deutschsprachige israelische Schriftstellerin und Journalistin Alice Schwarz-Gardos beschreibt die Erfahrung des Krieges aus dem Hinterland mit Verweis auf das Lied:

„Selbstverständlich gingen wir nicht schlafen. Wir hörten weiter unheimlich frohsinnige Radiomusik, uns als sie dazwischen immer wieder einmal das eher wehmütige neue Lied ‚Jerusalem – Stadt von Gold‘ – spielten, wo doch Jerusalem unter schwerem Feuer lag, hatten wir Tränen in den Augen.“²⁷¹

Einen kritischen Blick auf die Euphorie, die das Lied in der israelischen Gesellschaft auslöste und unterstützte, werfen die israelischen Historiker_innen Anita Shapira und Tom Segev. In der Geschichte Israels stellt Shapira die Mythifizierung Jerusalems in diesem Lied heraus, die keinen Raum lasse für die Realität Jerusalems:

„This mythic description left no room for reality, as was evident to anyone looking through binoculars from West to East Jerusalem during the nineteen years preceding the Six-Day-War.“²⁷²

Auch Segev bezieht kritisch Stellung und beschreibt in 1967 den Zusammenhang zwischen Popkultur, Sakralität und Politik in Bezug auf dieses Lied:

„Schemer [...] bestritt stets, dass sie mit ihren Liedern politische Absichten verfolgte, wie ihr häufig unterstellt wurde. Vor dem Feiertag hatte sie das Lied Rivka Michaeli vorgesungen, einer bekannten Radiomoderatorin, die sie anschließend fragte, warum es so kurz sei. „Bevor man zu weinen anfangen kann, ist es schon zu Ende“, beschwerte sie sich. Deshalb, so erzählte Schemer, habe sie noch eine weitere Strophe hinzugefügt, in der es um die Sehnsucht nach dem Tempelberg gehe. Ha’aretz brachte den Liedtext auf den Nachrichtenseiten, und viele Israelis zitierten Passagen daraus in Briefen an ausländische Freunde und Verwandte. Das Lied zog die Zuhörer auf magische Weise in seinen Bann. Schuli Natan, so sagten viele, sei auf der Bühne erschienen wie eine Priesterin bei einer sakralen Zeremonie, und ihr Lied habe eine Kraft verströmt wie das Gebet einer ganzen Nation.“²⁷³

Das Ich in Alonis Gedicht weist das mythifizierte Bild von Jerusalem als eines *Jerushalajim shel sahav*, einer Stadt aus Gold zurück. Es bezieht damit Position gegen die Verklärung der Stadt und gegen den hegemonialen jüdischen Sehnsuchtsdiskurs nach der arabischen Hälfte Jerusalems, die als vermeintlich menschenleere Altstadt dargestellt wird.

²⁷¹ Schwarz-Gardos, 1984a, S. 207

²⁷² Shapira, 2012, S. 312

²⁷³ Segev, 2007, S. 272f.

Anders als in dem vorhergehenden Gedicht von Aloni taucht das Ich hier explizit auf und setzt sich auf eine ganz eigene Art in Verbindung mit Jerusalem. Während die im Gedicht dargestellten „fanatische[n] Pilger“ und die „träumende[n] Sucher“ ein Jerusalem der Stärke suchen, ein Jerusalem, das über ihnen „im Himmel“ und „auf Wolken“ schwebt, widersetzt sich das Ich dieser hegemonialen Vorstellung von Jerusalem. Das Ich kehrt hierbei das Verhältnis von Jerusalem und Ich um. Es übernimmt an Jerusalems statt die stärkende Rolle, die in ihrer Bildhaftigkeit an eine austragende Mutter erinnert. Das Ich trägt Jerusalem in sich und beschützt es dadurch in seiner Fragilität und Verwundbarkeit. Gleichsam aus dem Inneren des Ichs scheint Jerusalem in der Lage, Frieden auszustrahlen. Es setzt den hegemonialen Bildern einen privaten Mythos entgegen. Diese privat-mythische Darstellung eines friedlichen mit dem Ich verschmolzenen Jerusalem ist allerdings so jenseits von der brutalen Realität der tatsächlichen Stadt, dass dieses Bild utopisch bleiben muss. Als „Jerusalem des Friedens“ gibt es dem Ich in dieser friedvollen Wunschvorstellung eine Sicherheit, die keine Stadt der Welt und sicherlich nicht die brutale Realität Jerusalems einem Ich geben könnte. Bei aller Unterschiedlichkeit der Ich-Konstruktionen in Boleslavs und Alonis Gedichten erinnert dieser Moment der symbiotischen Beziehung zwischen Ich und Jerusalem auch an den Lasker-Schülerschen „Zustand: Jerusalem“ in Boleslavs Jerusalem-Trilogie.

So ist das Gedicht *Oh, Jerusalem in den Bergen Judäas* wie auch das vorhergehende einerseits als Ausdruck und Plädoyer für einen genauen und scharfen Blick zu verstehen. Dieser Blick kann andererseits aber noch nicht ganz zu dem als Eigentlich geglaubten durchdringen. Noch schwanken die Ichs zwischen Entmythifizierung und Flucht in Remythifizierung. Nur ein bisschen abseits, *In grünem Pinienhain*, „zwischen den Mauern Jerusalems / und den Wassern des Toten Meeres“ gelingt es einem Ich, zu den kleinen Dingen durchzudringen:

„Am Fuß des Hügels / zwischen Wänden / aus Mörtel und Stein / schläft ein Kind, / und im Traume
sieht es, / eine rothaarige Gazelle / spielt mit den Hörnern / an einer Glocke aus Kristall / auf einem
Hügel / in einem Pinienhain / zwischen Jerusalem / und dem Toten Meer.“²⁷⁴

5.2.3 Zwischenfazit Jerusalemgedichte

Zu Beginn des Kapitels wurde die Frage aufgeworfen, ob die Emigration und Immigration aus Deutschland bzw. Böhmen nach Erez Israel und damit die physische Nähe zu Jerusalem seinen Niederschlag in der Lyrik findet. Eine kurze Zusammenfassung der in der Lyrik abgebildeten Verhältnisse zwischen Ich und Jerusalem soll zur Beantwortung dieser Frage führen.

Die Jerusalemgedichte Boleslavs stellen eine Trilogie dar, die einerseits von entscheidenden strukturellen Ähnlichkeiten geprägt sind, andererseits aber drei unterschiedliche Wege eines Ich nach Jerusalem abbilden. In dem Gedicht *Jerusalem (I)* findet sich das Ich in einem erotisch-transzendentalen Verhältnis zu Jerusalem wieder. Die Passage der empirischen Autorin Boleslav von der Diaspora nach Erez Israel spiegelt sich in diesem Gedicht kaum wider, der transzendente Charakter des Verhältnisses zwischen Ich und Jerusalem, die Nicht-Thematisierung politischer und

²⁷⁴ *In grünem Pinienhain*, in: Aloni, 1995, S. 71

aktueller Zeitbezüge und die Verbindungen zwischen Körper, Erotik, Geist und Jerusalem verorten das Gedicht weniger am tatsächlichen Entstehungsort – Israel Mitte der 1960er Jahre –, sondern lassen vielmehr an kulturzionistische Positionen zu Anfang des 20. Jahrhunderts denken und stehen damit in der Tradition der Literatur der frühen Else Lasker-Schüler aber auch ihres *Hebräerlandes*. *Jerusalem (II)* rückt mit seinen Verweisen auf die Bedrohtheit Jerusalems, auf die Zerstörung des Tempels und die körperliche Stärke des schilderschwingenden Ichs stärker in die Nähe des politischen Zionismus, wengleich die geistig-transzendente Nähe zwischen Ich und Jerusalem und die Weltentrücktheit Jerusalems unangetastet bleiben. *Jerusalem (III)* schildert einen Rückblick auf das Leben des Ich in seinem Verhältnis zu Jerusalem und das Pendeln des Verhältnisses zwischen Nähe und Distanz, zwischen Glauben und Abfall vom Glauben. Das Gedicht kann mit seiner Figur der Biene – hebr. Deborah – als poetische Neuinterpretation der Geschichte der biblischen Deborah, der Mutter Israels, interpretiert werden. Ebenso denkbar ist eine Deutung, die aktuelle politische Bezüge beachtet und das Gedicht als Schilderung einer – als heilsbringend geschilderten – Alija ausweist.

So zieht sich, bei allen unterschiedlichen Annäherungen an den Topos Jerusalem, vor allem eine Bewegung durch die Jerusalem-Trilogie: Jerusalem wird zu einem abgeschlossenen, transzendentalen Signifikaten, der sich außerhalb von irdischem Raum und Zeit bewegt. Boleslav, so lässt sich argumentieren, versucht den Gefühlen von Heimatlosigkeit durch eine überhöhend-symbiotische Bindung an einen abgeschlossenen Signifikaten entgegenzuwirken und bewegt sich mit einer reterritorisierenden Bewegung in eine Mythifizierung hinein, in ein „Dahinter“²⁷⁵.

Die Jerusalemgedichte Alonis bilden eine andere Bewegung ab. In dem Gedicht *Jerusalem in den Bergen* wird ein Ich dargestellt, das in Close-Ups der Stadt Jerusalem auf den Grund zu gehen versucht. Die Mythen um Jerusalem werden einer Dekonstruktion unterzogen, Religion wird als verwertet dargestellt, das himmlische Jerusalem als Farce. Jerusalem wird hier vor allem zu einer irdischen Stadt, die von Konflikten und Auseinandersetzungen geprägt ist. Allerdings ist das Ich zu sehr mit der Entmythifizierung beschäftigt, als dass diese Nähe tatsächlich in Bildern Ausdruck finden könnte. Eher bildet das Gedicht die Bewegungen einer entmythifizierenden Suche nach dem Kern der Stadt ab. Stilistisch werden Elemente der Neuen Sachlichkeit sichtbar, das Gedicht wird so zu einer aloni-spezifischen, israelischen Version der Neuen Sachlichkeit. In den Versuchen, Jerusalem aus der Überhöhung und Transzendentalität zu befreien, werden auch Parallelen zur Lyrik Yehuda Amichais erkennbar.

Das Gedicht *Jerusalem in den Bergen Judäas* versucht ebenfalls, ein irdisches Bild der Stadt zu zeichnen. Hierbei nimmt es auf aktuelle politische Geschehnisse und israelische Populärkultur Bezug und nimmt darin eine zum hegemonialen Diskurs dissidente Position ein, etwa zu der Darstellung Jerusalems in dem Lied *Jerushalajim shel sahav*. Gleichzeitig ist eine Wendung in diesem Gedicht zu beobachten, mit der der Versuch, ein friedvolles Jerusalem-Bild entstehen zu lassen in eine Remythifizierung umschlägt. In dem Wunsch, Jerusalem zu Frieden zu verhelfen, entreißt das Ich die

²⁷⁵ Deleuze & Guattari, 2012, S. 34

Stadt den Bildern und Mythen, die die Stadt überladen, und versucht, es im eigenen Körper – an eine austragende Mutter erinnernd – zu beschützen. An dieser Stelle nähert sich Aloni, bei aller Unterschiedlichkeit, auch Boleslavs Bildern der Transzendenz an.

Die Ergebnisse zu Alonis und Boleslavs Jerusalemgedichten zusammenfassend, kann festgehalten werden, dass das Bild Jerusalems nicht im gleichen Tempo zu einem Bild der Nähe wird, wie die empirischen Autor_innen Aloni und Boleslav den Fuß in Erez Israel setzen. Das Bild von Jerusalem als geistigem Zentrum des Judentums wird mit den Alijot nicht einfach abgelöst von einem Jerusalem als physischer Realität und politischer und umkämpfter Stadt. In der (deutschsprachigen) Literatur Israels übernimmt Jerusalem nun vielmehr eine doppelte Bildhaftigkeit, die nebeneinander existiert und zwischen denen die Autor_innen changieren: Jerusalem ist geistiges Zentrum und physisch-politische Realität gleichzeitig. Aloni und Boleslav bedienen sich allerdings auf unterschiedliche Weise an diesem Bildervorrat und deuten ihn unterschiedlich aus.

5.3 Ich-Artikulationen und die säkular-israelische Stadt

Jerusalem als Topos taucht in zahlreichen Gedichten von israelischen wie jüdischen Schriftsteller_innen der Diaspora auf. Die mit weniger mythischem Gepäck beladenen, weil neu entstandenen oder neu aufgebauten, jüdisch besiedelten Städte wie Tel Aviv, Beer Sheva und Haifa hingegen stellen bis zur Staatsgründung und in den Jahren danach ein Thema dar, das lediglich von israelischen Schriftsteller_innen behandelt wird. Besondere Bedeutung kommt dabei der Stadt Tel Aviv zu, die beispielsweise in *Gestern, Vorgestern* von Samuel Josef Agnon in den Fokus gerückt wird. Auch S. Yizhar beschreibt in seinem Roman *Auftakte* den „Übergang von einem landwirtschaftlich-genossenschaftlichen zu einem urban-bürgerlichen Leben“²⁷⁶.

Allerdings ist bemerkenswert, dass in der deutschsprachig-jüdischen Literatur die säkularen Städte nur marginal thematisiert werden. Wenig verwunderlich ist dies bei Nelly Sachs, die nie nach Israel gereist ist und sich so in ihren Gedichten auf Jerusalem als Fixpunkt der Diaspora bezieht. Aber auch bei einem Überblick über Celans Werk ist festzustellen, dass ihn die Reise nach Israel im Jahr 1969 zwar zu einem Zyklus über Jerusalem inspiriert hat. Städte jenseits von Jerusalem, obgleich er sie besucht hat, finden dennoch keinen thematischen Eingang in sein lyrisches Werk. Noch verwunderlicher scheint, dass auch in dem Werk der deutschsprachigen Schriftsteller_innen Israels die säkular ausgerichteten Städte nur vereinzelt zum Gegenstand der Lyrik werden – trotz der Tatsache, dass viele von ihnen – auch Netti Boleslav und Jenny Aloni – in oder in der Nähe von Tel Aviv die meiste Zeit ihres Lebens verbracht haben.

Für die wenigen Gedichte, die Tel Aviv thematisieren, stellt sich die Frage, ob diese Verortung der Schriftsteller_innen in ihrem Tel Aviv des Alltags in die Gedichte mit eingeflossen sind. Auch der Gegensatz von Stadt und Urbanität versus Land soll in die Betrachtung miteinbezogen werden. Die israelische Stadt, insbesondere Tel Aviv, erfährt in der Zeit um die Staatsgründung und danach

²⁷⁶ Brenner, 2008, S. 298

unterschiedliche Bewertungen. In dem zionistischen Ideal, das vor allem die Besiedlung des Landes, Ackerbau und das Pionierdasein stark machte, wird die Stadt eher negativ bewertet. Gleichzeitig fand der Optimismus der zionistischen Gründerväter in Tel Aviv seinen Niederschlag:

„Aus der israelischen Literatur ist Tel Aviv nicht wegzudenken. Die Stadt auf dem türkischen Gebiet wurde zum Symbol des neuen, tatkräftigen Zionismus, während Jerusalem bis heute die Bastion der jüdischen Religiosität blieb.“²⁷⁷

Die mit Ambivalenz betrachtete Stadt Tel Aviv war bei aller Kritik eben auch „ein Lieblingskind der zionistischen Bewegung.“ Sie galt und gilt als „Stadt der Möglichkeiten und des Versprechens“²⁷⁸. Welche Rolle nimmt die Stadt also in der Literatur Alonis und Boleslavs ein?

5.3.1 Alonis Lyrik über die Stadt

Für die empirischen Autor_innen Jenny Aloni und Netti Boleslav stellt Tel Aviv, im Gegensatz zu Jerusalem, eine Stadt des Alltags dar. Jenny und Esra Aloni sind 1952 nach Ramat Gan, einen Vorort von Tel Aviv gezogen. 1957 zogen sie in einen anderen Vorort von Tel Aviv, Gane Yehuda. Zum thematischen Gegenstand wird die Stadt allerdings nur in einem ihrer Gedichte: *Auf dem Omnibusbahnhof*.

Auf dem Omnibusbahnhof

Mit seinem Titel verweist das Gedicht²⁷⁹ auf einen Raum, der einen städtischen Kreuzungspunkt für die Mitglieder der israelischen Gesellschaft darstellt: der Omnibusbahnhof. Aloni vermerkt Zeit und Ort der Entstehung des Gedichts: „Tel Aviv 5. 8. 1949“. Mit diesem Ort, dem Omnibusbahnhof in Tel Aviv 1949, hat Aloni einen urbanen Raum gewählt, der das städtische Dasein auf die Spitze treibt: Es ist ein Ort der Massenansammlung, ein Ort hohen Tempos, der Unbehaustheit und Durchreise. Die Wege der unterschiedlichsten Menschen kreuzen sich hier, Menschen mit divergenten Lebensläufen und Erfahrungen, aus unterschiedlichen sozialen Schichten und verschiedener Herkunft. Ein Ort der Masse, die zwar aus unterschiedlichsten Individuen besteht, die aber in einem Strom „zusammengeschmolzen“ sind, und in dem „nur die Blicke noch gesondert sind“, wie es in dem Gedicht heißt. In dem Prosastück *Das Brachland* lässt Aloni die Ich-Erzählerin auf die Suche nach dem Kern der Stadt gehen:

„Ich gehe. Ich höre und sehe. Ich zeichne auf wie Photoapparat und Tonband. Doch nur skizzenhafte Bilder entstehen. Ich muß zum Kern vordringen, wenn ich die Stadt begreifen will. Hochstöckige Häuser? Firmenschilder? Lichtreklamen? Bettler, Schmuggler, Dirnen, Schwarzhändler, Existenzen, die sich – wie ich selber – an der Peripherie bewegen, bezeichnen

²⁷⁷ Grözinger, 2009, S. 72, 75

²⁷⁸ Alle Zitate: Schlör, 2005b, S. 50f.

²⁷⁹ Aloni, 1995, S.24

gerade sie den Kern der Stadt? Wie kann ich es wissen, wie die Wahrheit ausfindig machen, wie erfahren, ob es nur einen Kern oder viele gibt?“²⁸⁰

Dem Ich des *Brachland* ganz ähnlich, begibt sich auch das Ich des Gedichts *Auf dem Omnibusbahnhof* auf die Suche nach dem „Kern der Stadt“. Das Ich versucht auch in diesem Gedicht, in die Massen hineinzuzoomen, ihnen auf den Grund zu gehen. „Photoapparat und Tonband“²⁸¹ aber reichen dafür, wie auch im *Brachland*, nicht aus. Denn wenn es darum geht, zum Kern der Stadt vorzudringen, dann geht es auch darum, die Momente jenseits des Offensichtlichen und Hörbaren einzufangen:

„Vielleicht ist es unmöglich, die Stadt von außen zu erkennen, vielleicht muß man, um sie zu begreifen, ihren Rhythmus zu dem seinen machen, sie erschauen, erriechen, ihr Fluidum in den Fingerspitzen pulsieren fühlen.“²⁸²

Was das Ich des *Brachland* hier vermutet, gilt auch für das Ich des Gedichts. Mit der Vermutung, dass es unmöglich sein könnte, „die Stadt von außen zu erkennen“, unternimmt es den Versuch, den Rhythmus der Stadt „zu dem seinen zu machen“. Dabei stellt sich das Ich an eine Position, die an die einer Fremdenführer_in erinnert. Wie auch in dem weiter oben behandelten Gedicht *Nach der Ankunft in Israel* arbeitet die sprechende Person mit auffälliger Deixis. Im Zentrum des Gedichts steht weniger das Ich als vielmehr „der Strom der großen Menschaugen“, der „aus Grelle zu den Schatten strebt“. Das jambische Versmaß und der anaphorische Stil mit seinen deiktischen Verweisen „Da sind sie“ produzieren Schnelle, nahezu Gehetztheit, die das Ich in dem Versuch darstellen, den Menschenströmen zu folgen und damit die Stadt und ihre Sozialstruktur zu verstehen.

Das Fremdenführer_innen-Ich nimmt dabei eine Zwischenposition ein. Es scheint sich zwischen die Fremden auf der einen Seite – als Adressatinnen denkbar wäre etwa die deutsche Leser_innenschaft – und die Einheimischen, auf die es verweist, auf der anderen Seite zu stellen. Im Jahr 1949 war Aloni sich bereits viel stärker eingelebt als dies zehn Jahre zuvor der Fall gewesen war. Das Fremdheitsgefühl konnte sie immer häufiger überwinden. Sie hatte bereits Zeit, sich das Land Israel, seine Natur und seine Menschen, genauer anzusehen. Es scheint, als liefere sie in diesem Gedicht *Auf dem Omnibusbahnhof* auch ein Zwischenergebnis zu ihrer Wahrnehmung der Tel Aviver Sozialstruktur.

Um die Sozialstruktur und die Stadt zu ergründen, geht sie über den Außenblick hinaus und in „Rhythmus“ und „Fluidum“²⁸³ der Stadt hinein. Die Individuen, die zunächst im „Strom der großen Menschaugen“ zu einer Einheit verschmolzen scheinen, werden dabei wieder aus ihrer vermeintlichen Gleichheit geholt. Ab Vers sieben zoomt das Ich in die Masse von Menschen, allerdings zoomt es nicht auf Äußerlichkeiten. Es geht mit seinen Blicken über fotografieähnliche hinaus. Das Ich zoomt in die Empfindungen der Menschen und in ihre emotionalen Regungen. Aus dem Kollektiv-Sie werden dabei drei Gruppen von Menschen.

²⁸⁰ Aloni, 1990, S. 53

²⁸¹ Aloni, 1990, S. 53

²⁸² Ebd., S. 53

²⁸³ Beide Zitate: Aloni, 1990, S. 53

„[S]ie, die an jedem Tage / ganz wie in einer Kapsel sich bewegen“ stellen die eine Gruppe dar. Zielstrebigkeit und Erfolg kann mit dieser Kapsel-Metapher genauso verbunden werden wie Fühllosigkeit und Abgetrenntheit von der Welt. Für „andere“ wiederum ist der Tag „stets erneut / nur Vorraum [...] zu dem wahrhaftigen Leben“. Mit dieser Formulierung taucht der Diskurs um Religion auf. Die Frage nach dem Jenseits und der Existenz von Paradies und Hölle taucht auf, Assoziationen zu den religiösen Mitgliedern der israelischen Gesellschaft erscheinen. Der Fokus dieser zweiten Gruppe, der Anderen, ist in die Zukunft gerichtet. Diesen Anderen werden antithetisch „jene“ entgegengestellt, deren Blick in die Vergangenheit gerichtet ist: „und jene sind, die nicht vergessen dürfen, / die jeder Augenblick da wiederum / durch Feuerhöllen ihres Gestern peitscht.“ Mit dem Blick in die Vergangenheit stehen sie im Widerspruch zu der ins Jenseits ausgerichteten vorhergehenden Gruppe. Die Formulierung der „Feuerhöllen“ – unschwer als Verweis auf die Verbrennung der Jüdinnen und Juden in den Krematorien der Konzentrationslager zu erkennen – kann hierbei auch als Widerspruch zu dem „wahrhaftigen Leben“ des Jenseits begriffen werden. Denn die Hölle ist für die Holocaustüberlebenden, die in jedem Augenblick mit ihrer Vergangenheit, ihren „Feuerhöllen“ konfrontiert werden, grausame irdische Wirklichkeit geworden. Als transzendentes Konzept ist das Jenseits damit desavouiert worden. So stehen sich mit den hier geschilderten Gruppierungen verschiedene Identitäten mit unterschiedlichen Erfahrungen und unterschiedlichsten Bezugnahmen auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gegenüber.

Die Entstehungszeit des Gedichts fällt in den Zeitraum der ersten Generation der *Sabres*-Erzähler, der *Dor HaMedina*, der „Generation des Staates“ bzw. „1948er-Generation“.

„Die erste Generation der Sabra-Erzähler, die später als die 1948er Generation bezeichnet werden sollte, da für sie der Unabhängigkeitskrieg eine prägende und wichtige historische Erfahrung gewesen war, drängte in die hebräische Literatur. An ihrer Spitze stand S. Yishar (*1916) [...] Während Yishars lyrische Prosa der Tradition des Bewusstseinsstroms nahe steht, zogen die meisten seiner Zeitgenossen den realistischen Stil vor. Bei allen standen jedoch die kollektiven Erfahrungen im Vordergrund; gesprochen wurde in der ersten Person Plural (so lautet der Titel eines Romans von Nathan Shacham aus dem Jahr 1968.“²⁸⁴

Aloni, obgleich Zionistin, so doch als deutschsprachige Schriftstellerin und kritische Intellektuelle auch weiterhin in einer Position der Außenseiterin, bricht mit diesem Gedicht dieses Kollektiv-Wir auf. Statt wie die *Dor HaMedina* auf den „israelischen Helden als Pionier, der das Land bebaut“ zu fokussieren und „unkritisch die Ideale des Zionismus [...] als endgültige (Er-)Lösung“²⁸⁵ darzustellen, rückt Aloni die Pluralität der israelischen Gesellschaft ins Blickfeld. Das Ich des *Brachlands* erinnert zuweilen an diese Position Alonis.

„Jetzt, selber eine Wurzellose, begegne ich ihnen [den Außenseitern, Anm. J. P.] überall, in den Elendsvierteln genauso wie in den Straßen der luxuriösen Appartments. Ich erkenne sie, auch wenn sie sich verstellen, ihr Verlorensein mit gekünstelter Zuversicht maskieren und Zugehörigkeit

²⁸⁴ Feinberg, 2005b, S. 14

²⁸⁵ Ebd.

simulieren. Andere mögen sie düpieren mit Genossenschaft, die es nicht gibt, doch nicht für mich, die ich selber heimatlos und einsam bin.“²⁸⁶

In dem Gedicht nimmt Aloni damit Verschiebungen voraus, die sich nach Shaked in der hebräischen Literatur erst Mitte der 1950er Jahre vollziehen. Während in den 1940er und Anfang der 50er Jahre noch die sogenannte „Genreliteratur“²⁸⁷ und damit eine Heroisierung der Pioniere und Thematisierung der landwirtschaftlichen Kollektive dominieren, erfahren die in der Literatur entwickelten Heldengestalten Mitte der 1950er Jahre einige Veränderungen:

„Ab Mitte der fünfziger Jahre erweitert die junge hebräische Literatur ihren Horizont und nimmt neue Themen und Heldengestalten auf; damit bricht das bisherige Heldenstereotyp zusammen. Autoren wie [...] Aharon Appelfeld [...] Jehuda Amichai, [...] Amos Oz, Yoram Kaniuk [...] öffneten ihre Werke für so neue Themen wie das deutsche Judentum, die jüdische Jugend in Polen während der Schoah, die Überlebenden der Schoah in der Diaspora und in Erez Israel und jüdische Immigranten in anderen Ländern. Nun gab es kaum noch einen Aspekt der israelischen oder jüdischen Existenz, den diese Autoren nicht beleuchteten, und sie ähnelten darin ihren Schriftstellerkollegen früherer Generationen, die ebenfalls auf Figuren aus all diesen Kreisen zurückgreifen. Diese Autoren lösten ihr Augenmerk immer mehr vom Zentrum der israelischen Gesellschaft und wandten sich Randgruppen und Randerscheinungen zu, bis sich das gesamte Bild umgedreht hatte: die typische Umwelt der Chaluzim, der Kibbuz, die landwirtschaftliche Siedlung und das kleine Tel Aviv verschwanden und machten Platz für ganz unerwartet neue Ecken und Winkel. Die neuentdeckten verschiedenen Schichten der israelischen Gesellschaft waren ganz anders als die uniformen, ‚aus dem Meer geborenen‘ Gestalten, die bisher ihre Werke bevölkert hatten.“²⁸⁸

Gerade mit der Thematisierung der Überlebenden, „die jeder Augenblick da wiederum / durch Feuerhöllen ihres Gestern peitscht“, stellt Aloni sich – lange vor dem Eichmann-Prozess, der auch bisher verdrängte Aspekte ins israelische Bewusstsein holte – einem heroisierend-zionistischen Ideal entgegen. Dabei steht nicht die Frage nach dem Ziel der Reise der Individuen im Zentrum, sondern vor allem die Anerkennung der pluralen Lebensentwürfe und Welten der Individuen dieser Gesellschaft am Omnibusbahnhof. „In ihnen sind es ungezählte Welten“ lautet der letzte Vers des Gedichts, der auch als Resümee gelesen werden kann. Das Ich unternimmt hier den Versuch, auf die Pluralität der sich am Omnibusbahnhof versammelnden Identitäten hinzuweisen und allein durch den Kampf um Anerkennung dieser Pluralität den unterschiedlichen Menschen ein Stück Ich-Sein zu ermöglichen.

In ihrem Roman *Brachland* ist das Ich zu einer Außenseiterin in einer Stadt von ebenso Verlorenen geworden. Liest man Roman und Gedicht parallel, so scheinen Positionen und Sozialstruktur der

²⁸⁶ Aloni, 1990, S. 54

²⁸⁷ Gershon Shaked versteht unter „Genreliteratur“ die Literatur, die aus den vielen möglichen Aspekten Erez Israels nur die aufgreift, die in ihr ideologisches Weltbild passen: „Dazu gehören ein eigenes Idealbild des Chaluz, klare Verhaltensregeln und gesellschaftliche Moralvorstellungen, die sich durch die Gegensatzpaare von pionierhafter Verwirklichung des Ideals gegenüber dem Aufgeben des zionistischen Anspruchs, Dorfleben gegenüber Stadtleben, körperlicher Arbeit statt Handel, Arbeiter- und Bauernstand statt Maklertum beschreiben lassen. Diese Normen schufen einen übergeordneten zionistischen Mythos von der Besiedlung des Landes.“ (Shaked, 1996, S. 152)

²⁸⁸ Shaked, 1996, S. 234

beiden Texte vergleichbar. In der Position als Außenseiter_in werden die anderen Außenseiter_innen erst sichtbar, in einer Stadt, in der es „legitime[n] Bürger“ gibt und die „Verlorenen der Stadt“²⁸⁹:

„Nicht ich allein gehöre zu den Verlorenen der Stadt. Ich begegne ihnen täglich. Mit einem sechsten oder siebten Sinn für meinesgleichen erspüre, erfühle ich sie. Irgendeine Geste verrät sie, der Tonfall eines Wortes, ihre Art zu gehen, eine plötzliche Bewegung, ihr Geruch. Besonders an den Augen erkenne ich sie, die wie ich am Rande existieren, geduldet, doch nicht zugehörig. So sehr sie sich auch unterscheiden mögen, alle tragen sie das Mal der Heimatlosen, das nur für ihresgleichen sichtbar wird. Eine Loge also, ein Orden, in dem einer für den anderen eintritt. Wie falsch gedacht. Verlorene kennen keine Bruderschaften, keinen Gefährten außer dem eigenen Schatten und ihr sich selbst verspottendes Doppel-Ich.“²⁹⁰

Innerhalb des Gedichts gibt es genauso wenig wie im Brachland eine Perspektive der Zugehörigkeit. Auch hier sehen sich die Menschen nicht an, schauen alle „denselben Autobus, das gleiche Bild“; es gibt keine „Bruderschaften, keinen Gefährten“²⁹¹. Das Ich aber versucht, die Welten in den Individuen zu ergünden. Es unternimmt so den Versuch, auf die „Verlorenen“ aufmerksam zu machen und so den Anfang zu setzen, um Fremde und Vereinzelung zu überwinden.

So sehr dieses Gedicht in seiner Problematik im Israel Ende der 1940er Jahre verwurzelt ist, so weist es gleichzeitig Referenzen zur expressionistischen Großstadtlyrik auf. Mit seiner Thematisierung der Vereinzelung in den Menschenmassen der Großstadt, der Anonymität und Vermassung greift es auf zentrale Topoi expressionistischer Großstadtgedichte zurück. Allerdings geht es hier nicht allein um die Thematisierung der Anonymität und der Vermassung in einer (Groß-)Stadt, sondern um ganz spezifische – israelische – Bedingungen, denen die Individuen ausgesetzt sind und die von religiösen Fragen bis zur Erfahrung der Shoah reichen. Indem sie die Diversität und Pluralität israelischer Gesellschaft darstellt, setzt sie einem hegemonialen israelischen Narrativ, das der israelische Literaturwissenschaftler Hannan Hever in einem Aufsatz unter dem Titel *Mapping Literary Spaces*²⁹² aufzeigt, eine eigene Version entgegen. Hever beobachtet die Tendenz über „the Jewish people“²⁹³ als Einheit zu sprechen und damit eine Gruppe, die durch Diversität und Heterogenität gekennzeichnet ist, „into a single unified body“²⁹⁴ zu transformieren. Dieses Gedicht von Aloni bildet die Spannung ab, in der sich die sich in Israel bewegenden Individuen – zwischen Pluralität und Einheit – bewegen. „Sie alle schauen [...] das gleiche Bild“, aber in „ihnen sind es ungezählte Welten“. Damit stellt dieses Gedicht auch das zionistische Metanarrativ in Frage, das die Literatur Israels rund um die Staatsgründung dominierte.

²⁸⁹ Beide Zitate: Aloni, 1990, S. 53f.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Hever, 2000

²⁹³ Ebd., S. 203

²⁹⁴ „But one thing remains constant in these two narratives, as in all Yizhar’s writings – and in all state-era writing. This constant is the space of Eretz-Israel-Palestine as a recurrent turning point in the basic Israeli identity narrative. Time and again in Israeli literature we encounter variations on a basic narrative about a people, the Jewish people, said to possess a shared past rooted in a common origin. In this narrative, a group, the Jewish people, marked by diversity and heterogeneity, is transformed into a single unified body.“ (Ebd.)

5.3.2 Boleslavs Lyrik über die Stadt

Tel Aviv ist die Stadt, in der Boleslav den größten Teil ihres Lebens verbracht hat. Nach ihrem relativ kurzem Aufenthalt in Nahalal und einer weiteren Zwischenstation in einem kleinen Dorf, Afula, zog sie im Jahr 1948 gemeinsam mit ihrem Mann nach Tel Aviv und lebte dort für den Rest ihres Lebens. Allerdings verwendet Boleslav nur selten die Szenerie israelischer Städte für ihre Gedichte, auch wird der Topos Stadt kaum explizit in ihrer Lyrik behandelt. Eher liefern abstrakte architektonische Merkmale die Referenzpunkte in ihrer Lyrik. Häufig ist bei ihr die Rede von abstrakt bleibenden Straßen, von „Seilen“²⁹⁵, „Netzen“²⁹⁶ und „Sonnenringen“²⁹⁷. Ein Gedicht aber widmet sie explizit der Stadt und gibt dem Gedicht ebendiesen Titel: *Die Stadt*. Es ist das einzige unter Boleslavs Gedichten, das eine israelische Stadt, die der Charakterisierung nach nicht Jerusalem ist, in den Fokus stellt.

Die Stadt

Das Gedicht *Die Stadt*²⁹⁸ ist 1972 in dem Gedichtband *Ein Zeichen nach uns im Sand* erschienen und vermutlich zwischen den Jahren 1965 und 1972 entstanden – und damit etwa 20 Jahre nach Alonis Gedicht über den Omnibusbahnhof. Die Bilder kennzeichnen die Stadt als eine paradigmatische israelische Stadt, geprägt von „auf Meereswellen streitende[n] Schweißtropfen“ und eisleckenden jungen Menschen.

Die Stadt in Alonis zuvor untersuchtem Gedicht *Auf dem Omnibusbahnhof* stellt vor allem einen Sammelpunkt pluraler Existenz, einen Ort der Einsamkeit inmitten von Menschenmassen dar. Aloni unternimmt darin auch den Versuch, marginalisierte Existenzen sichtbar zu machen. All dies ist auch in Boleslavs Gedicht erkennbar. Vor allem aber wird die Stadt hier zu einem Ort absurder Existenz. Damit steht dieses Stadtbild dem Jerusalem bild, das Boleslav in ihrer Jerusalemtrilogie aufbaut, konträr gegenüber. Jerusalem erscheint in der Lyrik Boleslavs als – vielleicht letztes – Refugium für das Ich. In diesem Gedicht hingegen wird nicht eine transzendente Stadt geschildert, sondern eine Stadt des Alltags. Sie ist für die meisten der darin auftretenden Figuren alles andere als ein sicherheitsspendender und sinnstiftender Raum.

Das Gedicht kann in drei filmähnliche Szenen aufgeteilt werden. In der ersten Szene wird der Blick zunächst auf die Straßen der Stadt gerichtet, „wundgetreten / von Lebensuchenden / Olympiadenläufern / Tänzern / Schauspielern“. Die Stadt ist in erster Linie von Menschen bevölkert, die einem Beruf nachgehen, in dem der Körper eine zentrale Rolle spielt: Künstlerfiguren, Sportler, Tänzer – Figuren, denen eine Wurzellosigkeit zugeschrieben wird, die sich auch in körperlicher Unverwurzeltheit ausdrückt. Ihre Körper sind in Bewegung, auf der Suche; ihre Identität ist weniger von Kohärenz, sondern vielmehr von Flexibilität geprägt. Zu ihnen gesellt sich eine divergente Gruppe von Lebensuchenden und an der Suche Verzweifelnden, „die den Tag schon am frühen Morgen

²⁹⁵ Boleslav, 1972, S. 35

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Ebd., S. 13

²⁹⁸ Ebd., S. 17

verloren haben“. Auch für sie ist das Leben nur über den Weg der Ungebundenheit und Wurzellosigkeit zu finden. An ein Ziel gelangen sie nie, sie „treten“ die Straßen weiterhin „wund“.

Die zweite Szene stellt einen Gegenentwurf zu diesen Figuren dar und baut ein Jugendidyll an einer Stadt am Meer auf. An den Kiosken am Strand „wird der Durst gelöscht / Kaugummi zieht sich von Mund zu Mund / ein Mädchen küßt / sie leckt vom Eis / ihrer drei Freunde“. Zugehörigkeit und soziale Eingebundenheit prägen die Szene. Auch das Setting entspricht diesem Idyll: „auf Meeresswellen / streiten Schweißtropfen.“ Diese Szene wird abgelöst von einer, in der auf einen einzelnen Menschen fokussiert wird, der „traurig / verlassen“ unter einem Baum sitzt. Die Einsamkeit und die Thematisierung der absurden Existenz der Eingangsszene wird wieder aufgegriffen. Es ist denkbar, die hier nebeneinander in der Stadt verorteten Figuren als Aufeinanderprallen von Diasporajuden und *Sabres* zu deuten. Die eisleckenden *Sabre*-Jugendlichen stehen in dieser Deutung den verlorenen, älteren und neueingewanderten Diasporajuden gegenüber. Die Figuren in den ersten Versen drücken ihre Suche in permanentem Laufen und in einer permanenten Suchbewegung aus. Der junge Mensch unter dem Baum kann seine Verzweiflung nicht selber ausdrücken. Stattdessen verbalisiert diese ein Vogel für ihn, der „für ihn singt / von Würfeln seiner Welt / die in keinen Baukasten sich formen lassen“. Wie auch schon in der ersten Szene haben Identität und die Konstruktion von Sinn nichts Selbstverständliches mehr. Das Erlangen von Identität und Sinnhaftigkeit ist für viele der Figuren – wenn auch nicht für die jungen Leute am Strand – zu einem Kraftakt geworden, dem eine Vielzahl der Menschen in der Stadt nicht gewachsen sind.

Die Absurdität der Existenz des jungen Mannes wird hier ausgedrückt in einer architektonischen Metapher. Sie wird sichtbar in den „Würfeln seiner Welt, / die in keinen Baukasten sich formen lassen“. Auch in zahlreichen anderen Gedichten von Boleslav sind architektonisch-existenzielle Metaphern zu finden: Ein Ich wird in seine Bestandteile zerlegt, das „Haar von unsichtbaren Drähten gespannt / den Kopf hochgezogen“²⁹⁹ und „in eine viereckige Glasscheibe gezwängt“. In einem anderen Gedicht erscheint ein Ich „aus Zacken, holperig / wie Straßen ohne Pflaster“³⁰⁰. In wieder einem anderen bittet ein Ich ein Du: „Wirf meine Falten auseinander / auf der grauen Fläche des Trottoirs / hebe den Stein aus mir / und wirf ihn an das Ende / ohne Ende“³⁰¹. Boleslavs Gedichte – und das vorliegende Stadtgedicht in besonderer Weise – sind immer wieder Ausdruck des Zusammenbruchs der „Stützen der bekanntesten Wahrheiten“³⁰². Die in ihnen dargestellten Straßen

²⁹⁹ *Das Haar von unsichtbaren Drähten gespannt*, in: Boleslav, 1972, S. 18

³⁰⁰ *Sie haben sich eingeschifft*, in: Boleslav, 1972, S. 48

³⁰¹ *Wirf meine Falten auseinander*, in: Boleslav, 1972, S. 50

³⁰² Ich beziehe mich hier auf die *Rede über Lessing* von Hannah Arendt. Sie überträgt Lessings Formulierung von dem Erzitern der „Stützen der bekanntesten Wahrheiten“ auf die Wahrnehmung ihrer Zeit. „Was nicht in Ordnung war, und was auch durch kein Gespräch und kein Selbstdenken hätte in Ordnung kommen können, war die Welt – das nämlich, was zwischen den Menschen entsteht, und wo das, was ein jeder durch Geburt mitbringt, sichtbar und hörbar werden kann. In den zweihundert Jahren, die uns von Lessings Lebenszeit trennen, hat sich in dieser Hinsicht manches geändert, aber wenig zum Besseren. Die „Stützen der bekanntesten Wahrheiten“ (um in der von ihm geprägten Metapher zu bleiben), die damals erzitterten, liegen heute am Boden, und um sie zu erschüttern, bedarf es keiner Kritik mehr und keines Weltweisen. Wir dürfen unsere Augen nur nicht schließen, um zu erkennen, daß wir uns in einem wahren Trümmerfeld solcher Stützen befinden. Nun könnte

führen zu keinem Ziel, sie werden zu Orten der ziellosen Bewegung, die von ihrem Zweck befreit wurden. Das Ende wird zu einem „Ende / ohne Ende“³⁰³, das Ich zu einer Straße „ohne Pflaster“³⁰⁴. Wenn die Wege irgendwo hinführen, dann zur „vergessenen Guillotine“³⁰⁵. Die Ausbildung von Identität basiert auf architektonischen Berechnungen. Die Selbstverständlichkeit von Leben – sowohl in seinen basalen vitalen Abläufen als auch als menschliches Erleben des Lebens – ist unmöglich geworden. Der Wunsch danach ist noch da und kann formuliert werden: „doch will ich dich leben / mein Leben“³⁰⁶. Doch die Versuche misslingen. So ergibt auch die Welt des jungen Menschen unter dem Baum in der Stadt keinen Sinn, und selbst eine Verbalisierung des Unvermögens muss der Vogel übernehmen, der für ihn singt.

In der Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Nachkriegstrümmerlyrik wird der Topos Stadt nicht nur als Ort des Geschehens betrachtet, sondern auch als Keimzelle der je unterschiedlichen mit der Stadt verbundenen Empfindungen und materiellen Bedingungen. Der – zuweilen wohlige – Schrecken der Naturalisten gegenüber der Großstadt, die grotesken, morbiden oder satirischen Darstellungen von Stadt im Expressionismus, oder die Thematisierung von Arbeits- und Lebensbedingungen in der Stadt in der Lyrik der Arbeiterdichtung oder – aus anderer Perspektive – der Neuen Sachlichkeit: Diese Einschätzungen und geschilderten Empfindungen entstehen aus den Erfahrungen des Lebens in der Stadt heraus. Die hier geschilderte Einsamkeit des jungen Menschen unter dem Baum in der Stadt aber ist kein Resultat des Lebens in der Stadt. Sie fügt sich zwar in die urbane Szene ein. Vor der Folie von einerseits vermeintlicher Normalität und Zugehörigkeit und andererseits der massenhaften hektischen Suche nach Leben wirkt die Einsamkeit des jungen Menschen besonders eindrücklich. Die Darstellung knüpft damit an expressionistische Motive der Vereinzelung in der Masse der Großstadt an. Und doch ist die Einsamkeit und Verlorenheit eben nicht Resultat des Lebens in der Stadt, sondern ist Resultat von absurder Existenz und der Unmöglichkeit von Sinnhaftigkeit, die in der Stadt ihren Ort findet. Es stellt sich nun die Frage, ob diese Darstellung von Absurdität von Existenz auf die Erfahrungen der empirischen Autorin Boleslav zurückzuführen sind, oder – anders und weiter gefragt – als spezifisch „jüdische“ zu bezeichnen sind.

Ausführungen des Philosophen Vilém Flusser zum Absurden und Bodenlosen können bei der Bearbeitung dieser Frage hilfreich sein. Der Sohn jüdischer Akademiker_innen emigrierte 1939 aus Prag nach London und schließlich weiter nach Brasilien. Seine philosophische Autobiografie *Bodenlos* beginnt er mit einer Ausführung über den Begriff des Absurden und führt damit hin zu dem Thema

dies in gewissem Sinne ein Vorteil sein, nämlich für ein Denken, das sich ohne Stützen und Krücken, gewissermaßen ohne das Gelände der Tradition frei bewegt. Aber es ist schwer, dieses Vorteils in der Welt froh zu werden. Denn es hat sich längst herausgestellt, daß die Stützen der Wahrheiten auch die Stützen der weltlich-politischen Ordnung gewesen sind, und die Welt – im Unterschied zu den sie bewohnenden und in ihre frei sich bewegenden Menschen – bedarf der Stützen, um die Beständigkeit und Dauerhaftigkeit zu garantieren, ohne welche sie den sterblichen Menschen nicht die relativ gesicherte, relativ unvergängliche Heimat bieten kann, deren sie bedürfen.“ (Arendt, 1960, S. 17).

³⁰³ *Wirf meine Falten auseinander*, in: Boleslav, 1972, S. 50

³⁰⁴ *Sie haben sich eingeschiff*, in: Boleslav, 1972, S. 48

³⁰⁵ *Ebd.*

³⁰⁶ *Das Haar von unsichtbaren Drähten gespannt*, in: Boleslav, 1972, S. 18

seines eigenen Lebens – einer absurden, bodenlosen Existenz zwischen Vertreibung, Loslösung und Freiheit. Er versteht den Begriff des Absurden dabei jeweils als gleichbedeutend mit „bodenlos“ in dreierlei Hinsicht: im Sinne von „ohne Wurzel“ („etwa wie eine Pflanze bodenlos ist, wenn man sie pflückt“), im Sinne von „sinnlos“ („etwa wie das Planetensystem bodenlos ist, wenn man fragt, warum und wozu es sich um die Sonne dreht“) und im Sinne von „ohne vernünftige Basis“ („etwa wie der Satz bodenlos ist, der behauptet zwei mal zwei sei vier um sieben Uhr abends in Sao Paolo“)³⁰⁷.

Dieses Verständnis von Absurdität im Sinne Flussers ist in ähnlicher Weise auch in Boleslavs Gedicht *Die Stadt* vorzufinden. Einsamkeit und Wurzellosigkeit gehen hierbei Hand in Hand mit Sinnlosigkeit und mit der Logik nicht zu verbindenden Versuchen der Sinnerzeugung. Anders als bei Flusser wird die absurde Existenz hier nicht mit Allegorien aus der Botanik, Astronomie und Logik bebildert. Sie findet vielmehr, wie bereits ausgeführt, ihren Ausdruck in Formen der Geometrie und Architektur. Bodenlos wird in diesem Gedicht wie in einigen anderen zu architektonischer Unbaubarkeit, zu einer geometrisch-logisch unmöglichen Form.

Zu der oben aufgeworfenen Frage nach Universalität versus (jüdische) Spezifität von Absurdität und Bodenlosigkeit von Existenz kann auf Flussers Vorschlag von „objektiv bodenlosen Situationen“ verwiesen werden. Laut Flusser sind die Empfindungen von Absurdität allen Menschen bekannt. Es gebe aber Menschen, die sich auch objektiv in einer bodenlosen Situation befinden und sie dadurch ggf. intensiver erlebten:

„Jeder kennt die Bodenlosigkeit aus eigener Erfahrung. Wenn er vorgibt, sie nicht zu kennen, dann nur, weil es ihm gelungen ist, sie immer wieder zu verdrängen: ein Erfolg, der in vieler Hinsicht sehr zweifelhaft ist. Aber es gibt Menschen, für die Bodenlosigkeit die Stimmung ist, in der sie sich sozusagen objektiv befinden. Menschen, die jeden Boden unter den Füßen verloren haben, entweder weil sie durch äußere Faktoren aus dem Schoß der sie bergenden Wirklichkeit verstoßen wurden oder weil sie bewußt diese als Trug erkannte Wirklichkeit verließen.“³⁰⁸

Das Gedicht scheint einen solchen Typus eines entwurzelten, bodenlosen Menschen zu schildern – mit der Einschränkung, dass dies in weniger hoffnungsvoller Weise als bei Flusser geschieht. Flusser sieht in der Loslösung von den „geheimen Fasern, die den Beheimateten an die Menschen und Dinge der Heimat fesseln“³⁰⁹ auch die Möglichkeit, die Frage „Freiheit wovon?“ zu der Frage „Freiheit wozu?“³¹⁰ werden zu lassen. „Erst nach Überwindung dieser Verstrickung“ sei „ein freies Urteilen, Entscheiden und Handeln zugänglich“.³¹¹ Von der Freiheit desjenigen, der sich aus den geheimen Verstrickungen seiner Heimat lösen können, ist in dem Gedicht nichts zu spüren. Verlassenheit, Einsamkeit und die Empfindung von Absurdität öffnen dem jungen Menschen unter dem Baum nicht die Welt, sondern machen ihn sprachlos und berauben ihn seines Ausdrucks.

³⁰⁷ Alle Zitate Flusser, 1992, S. 9

³⁰⁸ Ebd., S. 11

³⁰⁹ Beide Zitate: Flusser, 1994, S. 17

³¹⁰ Vgl. ebd., S. 17

³¹¹ Ebd., S. 16

So entstehen aus den zwei in Bezug auf Entwurzelung vergleichbaren Positionen von Flusser und Boleslav heraus ähnliche Ausprägungen und Deutungen des Absurden. Bei Flusser wie bei Boleslav werden das Absurde und das Bodenlose in einen unmittelbaren Zusammenhang gestellt. Flusser benennt diesen Zusammenhang deutlich. In Boleslavs Gedicht wird der Zusammenhang in der Darstellung der Figuren deutlich. Die in diesem Sinne als bodenlos zu bezeichnenden Existenzen der ersten Szene, die in Sisyphos-Manier weiterlaufen und die verlassene und der Absurdität anheimgefallene Figur der letzten Szene stehen stellvertretend für diese spezifische Ausprägungsform von Absurdität in Bodenlosigkeit und Entwurzelung. Das Gedicht kann so zwar als Ausdruck einer modernen absurden Existenz gelesen werden, und die Absurdität als Phänomen der Moderne. Es kann aber auch mit dem spezifischen Referenzpunkt der Shoah bzw. der Emigration und der damit einhergehenden Entwurzelung gelesen werden. Die israelische Stadt wird in diesem Gedicht zu einem Ort der unterschiedlichsten Grade von Verwurzelung und Zugehörigkeit. Damit wäre das Gedicht auch ein Versuch, diese Entwurzelung und die Existenz marginalisierter Personen sichtbar zu machen und auf ihre Einsamkeit hinzuweisen.

Mit seiner Gegenüberstellung von Zugehörigkeit und Einsamkeit und der Darstellung divergenter Lebensrealitäten schneidet das Gedicht die Diaspora nicht aus der Schilderung israelischer Realität aus, sondern stellt diasporische Elemente als Teil israelischer Lebensrealität dar.

5.3.3 Zwischenfazit Stadtgedichte

Alonis Gedicht *Auf dem Omnibusbahnhof* fokussiert den Omnibusbahnhof als Symbol für Urbanität und als Kreuzungspunkt von Menschenmassen. Ein Ich unternimmt den Versuch – vergleichbar mit den Ichs in den Jerusalemgedichten – der Stadt, hier Tel Aviv, auf den Grund zu gehen. Die Struktur der Stadt bzw. die Struktur des Topos Omnibusbahnhof ist allerdings eine grundlegend andere als die Jerusalems, dementsprechend unterscheidet sich die Verortung des Ichs darin. Die urbane Szenerie stellt mit Alonis Schwerpunkt auf Naturlyrik eine Seltenheit in ihrem Œuvre dar. Korrelierend zum urbanen Setting wird das Gedicht zu einer Analyse der Sozialstruktur der Stadt. Das Ich übernimmt hierbei eine Vermittlungsfunktion zwischen den Blicken Ortsfremder auf die Stadt und denjenigen Gruppen, die sich täglich an diesem Ort bewegen: Holocaustüberlebende, Ultraorthodoxe, arbeitsame Pendler_innen. Ihre divergenten psychosozialen Motivationen und Beweggründe werden zum Gegenstand des Gedichts. Mit dieser differenzierenden und individualisierenden Perspektive des Gedichts bricht Aloni das hegemoniale Ideal der zu der Zeit dominierenden hebräisch-israelischen Literatur, in der Figuren des Neuen Juden, des *Sabre* überwiegen. Stattdessen werden hier randständige und Außenseiter-Figuren sichtbar gemacht, die in dem imaginierten kollektiven Wir der hegemonialen hebräischen Literatur der Zeit nicht erscheinen. So stellt das Gedicht mit seiner Darstellung von Vereinzelung in Menschenmassen auch einen Rückgriff auf zentrale Topoi der Großstadtlyrik dar und ist damit einerseits eine ins israelische gewendete Form expressionistischer

Großstadtlyrik und andererseits eine dissidente Position dem hegemonialen israelischen Narrativ gegenüber, indem es statt eines zionistischen „unified body“³¹² Diversität und Heterogenität abbildet.

Auch in Boleslavs Gedicht *Die Stadt* wird ein Ort der Menschenmengen fokussiert, in dem marginalisierte Existenzen sichtbar werden. In einem filmsequenzartigen Aufbau werden verschiedene Gruppierungen in den Blick genommen, die nebeneinander in dieser Stadt existieren – es sind Figuren der Wurzellosigkeit, die permanent in Bewegung sind, *Sabres* und schließlich ein einzelner, vereinsamter Mensch, der die Absurdität von Existenz verkörpert. Absurdität ist hier im Sinne Flussers als bodenlos zu verstehen und wird im Gedicht in einer Metapher der Unbaubarkeit von Existenz ausgedrückt. Wie auch bei Aloni ist das Gedicht so durchaus als Gedicht im weiten Rahmen der Großstadtlyrik zu lesen und stellt ebenfalls eine spezifisch israelische Wendung von Großstadtlyrik dar. Sie spiegelt die Erfahrungen verschiedener Individuen wider – Erfahrungen von Shoah, Emigration, Immigration, Kriegen und auch der Erfahrung, im jungen Staat Israel geboren worden zu sein –, die sich in Israel sammeln und aufeinandertreffen.

5.4 Ich-Artikulationen und die Kriege

Die Neue Heimat bedeutet für Aloni und Boleslav nicht nur das sicherheitsspendende Land der „Brotfruchtbäume“ und den idyllischen Zufluchtsort zwischen „Oleander und Zitronen“³¹³, als das Aloni ihre Neue Heimat Israel von der zerstörten Alten Heimat aus bezeichnet, sondern auch „Maschinengewehrrattern“³¹⁴ und „Granaten“³¹⁵, „Kettenspuren“³¹⁶ und „Panzergerippe“³¹⁷. Seit der Staatsgründung hat Israel acht Kriege erlebt; die Bevölkerung Israels bewegt sich in einer Normalität, die zwischen drohendem oder akutem Kriegszustand pendelt. Kriege gestalten damit die Wahrnehmung des Alltags entscheidend mit. Der israelische Schriftsteller Yehuda Amichai drückt die Durchdringung der Sphären von Alltag und Krieg in dem Gedichtzyklus *Songs of Zion the Beautiful* folgendermaßen aus:

„Even my loves are measured by wars. / I say, 'That happened after / the Second World War.' / We met / a day before the Six Day War.' / I could never say / 'before the peace of '45-'48' or 'in the middle of / the peace of '56-'67.'“³¹⁸

Gleichzeitig aber sind die kriegerischen Auseinandersetzungen im Nahen Osten und Israel nicht ein einziges langes Kontinuum eines einzigen Krieges. Die Kriege sind in jeweils spezifische Bedingungen und Kontexte eingebettet und markieren häufig Paradigmenwechsel im gesellschaftlichen Diskurs. Die Gedichte um den 1948er-Krieg³¹⁹ stehen in einem anderen Kontext als die über den Sechstagekrieg

³¹² Hever, 2000, S. 203

³¹³ Beide Zitate: *Wiedersehen mit der Stadt der Kindheit*, in: Aloni, 1995, S. 41

³¹⁴ *Oh, Chamssintage in spätem Mai*, in: Aloni, 1995, S. 93

³¹⁵ *Ebd.*

³¹⁶ *Wüstenwind tanzt*, in: Aloni, 1995, S. 97

³¹⁷ *Ebd.*

³¹⁸ *Songs of Zion the Beautiful*, in: Amichai, 1996, S. 15

³¹⁹ Wie so oft wird die Komplexität der großen politischen Fragen bereits an der Sprache und Sprachwahl sichtbar, hier an der Bezeichnung der Kriege. Die Kriege zwischen Israel und den arabischen Staaten tragen für

1967 oder den Yom Kippur Krieg 1973. Die Struktur des Kapitels wird sich dementsprechend an den temporalen Zäsuren, die durch die Kriege gesetzt werden, orientieren.

Durch den engen Zusammenhang von Alltag und Krieg und durch den hohen Grad der Politisiertheit des Alltags³²⁰, können die Kriege nicht als von anderen Sphären abgetrennte Bereiche analysiert werden. Dementsprechend ist es schwer zu entscheiden, welches Gedicht in das Korpus aufgenommen werden soll, in diesem Fall also als Kriegsgedicht begriffen werden kann, und welches nicht. Eine Analyse des Gedichts *Oh Jerusalem in den Bergen* kann beispielsweise kaum unter Ausblendung des politischen Kontexts und der kriegerischen Auseinandersetzungen um die Stadt vorgenommen werden. Um eine Auswahl treffen zu können, soll, wie auch in dem Kapitel über die Shoah-Gedichte, das Kriterium der Explizitheit herangezogen werden. Es werden diejenigen Gedichte in dem vorliegenden Kapitel einbezogen, die ausdrücklich einen oder mehrere der Kriege thematisieren.

Große Teile der Lyrik Alonis und Boleslavs sind aus marginalisierten Positionen heraus geschrieben. Die geäußerten Fremdheits- und Einsamkeitsgefühle in den Gedichten über die Ankunft in Israel beispielsweise markieren die Sprecher_innen als Neuankömmlinge. In Gedichten über die Shoah äußern sich die Ichs bei allen Unterschieden zwischen den Gedichten von Boleslav und Aloni aus einer gemeinsamen Position der Gerade-Noch-Entkommenen heraus. Diese Positionierungen finden ihren Ausdruck auch in der Lyrik.

Bei den Diskursen um die israelischen Kriege aber spielt die Marginalisierung, die Boleslav und Aloni in anderen Kontexten als deutschsprachige Schriftsteller_innen Israels erfuhren, so meine These, kaum eine Rolle. Für die Momente des Krieges werden die Trennungslinien zwischen *Sabres* und Neueingewanderten, also beispielsweise zwischen *Sabres* und Jeckes, aufgeweicht. So stellt sich hier die Frage, an welcher Position Aloni und Boleslav sich jeweils verorten und in welchem Zusammenhang die Positionierung der Ichs in den Gedichten dazu steht. Um dies zu untersuchen, sollen die Gedichte auf folgende Fragen untersucht werden: Wie nehmen die Ichs in den Kriegsgedichten auf Israel und Zionismuskonzepte Bezug? Welches Verhältnis wird zwischen Ich und den Anderen hergestellt – also zu den Antagonist_innen in den kriegerischen Auseinandersetzungen, den arabischen Ländern, arabischen Israelis, Palästinensern aber auch anderen internationalen Staaten? Wie verortet sich das Ich innerhalb dieser Auseinandersetzungen? Die Fragen stellen sich

gewöhnlich mindestens zwei Bezeichnungen, die aus unterschiedlichen Sprechpositionen heraus gewählt werden. Aus jüdisch-israelischer Perspektive wird der Krieg um 1948 als *Unabhängigkeitskrieg* bezeichnet, aus arabischer Perspektive als *Nakba* – Katastrophe. Entgegen der israelischen Bezeichnung *Yom-Kippur-Krieg* für den Krieg 1973 lautet die Bezeichnung im arabischen Raum *Ramadan-Krieg* oder *Oktoberkrieg*. Der aus israelischer Perspektive *Sechstagekrieg* genannte Krieg im Jahr 1967 wiederum wird von Arabern *Junikrieg* genannt. Ohne damit politisch Stellung nehmen zu wollen, werde ich im Folgenden aus Gründen der Lesbarkeit die Bezeichnungen von Aloni und Boleslav aufnehmen, die Kriege also Unabhängigkeitskrieg, Sechstagekrieg und Yom-Kippur-Krieg nennen.

³²⁰ Vgl. dazu auch die Analyse des Soziologen Baruch Kimmerling: Kimmerling, 1985

nicht nur für die inhaltliche Aussageebene, sondern auch für die literarische Form, in der die Ichs konstruiert werden.

5.4.1 Alonis Lyrik über die Kriege

Jenny Alonis Gedichte um den Unabhängigkeitskrieg werfen vor allem einen Blick auf die absurd erscheinende Alltäglichkeit des Krieges. Zur Analyse werden im Folgenden die 1947 und 1949 entstandenen Gedichte *Auch hinter Stacheldrähten* und *Nachmittags (an der Front in Jerusalem)* herangezogen.³²¹ Mit den Gedichten um den Sechstagekrieg 1967 verändert sich die Thematik der Gedichte hin zu ethisch-moralischen Auseinandersetzungen. In und zwischen den Gedichten findet ein lyrischer Dialog von sich immer wieder neu verortenden Ichs statt. Die Ichs der Gedichte changieren in ihren Positionierungen und hinterfragen ihre eigene moralisch-ethische Verortung. Mehrere Gedichte beschäftigen sich bereits vor dem Beginn des Sechstagekrieges mit der Frage nach ethischer und politischer Positionierung. So ist das Gedicht *Wind rüttelt an Zweigen* bereits im März 1967 entstanden. Auch das Gedicht *O Gott, den es nicht gibt*, am 4. April 1967 verfasst, behandelt Zweifel des Ichs an kollektiven Überzeugungen noch vor dem Sechstagekrieg. Kurz nach dem Krieg setzt Aloni die Auseinandersetzung mit der Frage nach der Positionierung eines Ichs innerhalb der politischen Diskurse mit dem Gedicht *Wir tragen auf den Stirnen* fort. Im Nachklang zu dem Sechstagekrieg entsteht zwei Jahre später, im Mai 1969, das Gedicht *Oh Chamssintage in spätem Mai*. Ein halbes Jahr nach dem Yom-Kippur-Krieg entsteht Anfang 1974 das Gedicht *Plötzlich zerbrach die Stille des hohen Tages*, außerdem verfasst Aloni verschiedene Gedichte, die die Gemeinsamkeit haben, dass die Farbe Rot und die damit verbundenen Vorstellung von Tod und Resignation in ihnen eine zentrale Rolle spielen³²². Das Gedicht *Der Jordan* schließlich ist weniger auf spezifische politisch-aktuelle Momente bezogen, sondern stellt vielmehr ein vorläufiges Fazit eines Dialogs dar, in den Aloni mit sich selber tritt, und den sie in Bezug auf den israelisch-palästinensischen Konflikt in ihren Gedichten verarbeitet.

Gedichte um den 1948er Krieg

Der Unabhängigkeitskrieg fällt in eine Zeit des privaten Rückzugs von Aloni. Mitte November des Jahres 1947 kehrte Aloni von einer Reise nach Europa wieder nach Palästina zurück. Sie hatte dort mit einer Delegation der Jewish Agency sogenannte *displaced persons* bei ihrer Auswanderung nach Palästina unterstützt. Während dieser Reise erlitt sie einen Nervenzusammenbruch und ging zur Erholung in die CSR, bevor sie schließlich nach Palästina zurückkehrte. Von da an, bis in das Jahr 1949, führte Aloni fast siebzehn Monate lang kein Tagebuch.³²³ Mit ihrem Ehemann Esra lebte sie im

³²¹ Die oben genannten Gedichte sind diejenigen, die in den Gesammelten Werken über den Unabhängigkeitskrieg veröffentlicht wurden. Im JAA finden sich im ersten Gedichttagebuch weitere bisher unveröffentlichte Gedichte, die den Unabhängigkeitskrieg thematisieren. Auch in ihnen steht die Verknüpfung von Alltag und Krieg im Vordergrund. Sie werden hier lediglich am Rande zur Erläuterung herangezogen.

³²² *Auf alle Blumen* Aloni, 1995, S. 96; *Wüstenwind tanzt* Aloni, 1995, S. 97; *Ich habe Rot geliebt* Aloni, 1995, S. 97; *Wolken zerbrachen den Vollmond* Aloni, 1995, S. 99; *Roter Teppich weht* Aloni, 1995, S. 98

³²³ Vgl. Steinecke

umkämpften Jerusalem. Rückblickend schrieb sie im Frühjahr 1949 über diese Zeit: „Wir waren in unserem Zimmer auf dem hohen Dach welches wir die ganze Zeit (bis zum ersten Waffenstillstand) nicht verliessen, glücklich auch unter Kanonenkugeln.“³²⁴ 1950 wird die Tochter Ruth geboren. Das Erleben dieser Zeit – der Rückzug von der Welt, während der Unabhängigkeitskrieg auch in Jerusalem tobt – spiegelt sich in den Gedichten.

Mit ihrem Rückzug in die Dachkammer spielt Aloni als empirische Person während des Krieges eine andere Rolle als diejenigen, die die israelische Literaturszene um 1948 bestimmen bzw. den Krieg um 1948 im öffentlichen Diskurs wahrnehmbar kommentieren oder literarisch thematisieren. Als tonangebend für den literarischen Diskurs um den Unabhängigkeitskrieg kann die *Dor HaPalmach* betrachtet werden. Literatur um den 48er-Krieg in hebräischer Sprache wurde in erster Linie von Schriftsteller_innen geschrieben, die an den Kämpfen um die israelische Unabhängigkeit in der Palmach teilnahmen bzw. teilgenommen hatten. Der Begriff der *Dor HaPalmach* verweist damit zum einen auf die militärische Kampftruppe des Jischuws vor der Staatsgründung, die eng mit der sozialistischen Arbeiterbewegung verbunden war, zum anderen aber auch auf die zeitgenössischen Schriftsteller_innen. Der amerikanische Autor und Literaturwissenschaftler Todd Hasak-Lowy betont in Bezug auf die Bezeichnung Palmach-Generation die kollektive Natur der Literatur dieser Generation.³²⁵ Biografische Erfahrungen, also Kampferfahrungen in der Palmach während des Unabhängigkeitskrieges, und Literatur stehen für diesen Zeitraum in einem engen Zusammenhang. Der „neue starke Jude“, der heldenhaft für die Etablierung des israelischen Staates kämpft, stand im Mittelpunkt der realistisch geprägten Literatur dieser Generation. Zu den (in erster Linie männlichen³²⁶) Vertretern der *Dor HaPalmach* gehören Autoren wie Haim Gouri, Moshe Shamir, Hanoch Bartov, Aharon Megged, Nathan Shaham und S. Yizhar.

Aloni, als mehr oder weniger Neueingewanderte in ihrer Zeit der persönlichen Krise, hat mit der Positionierung der *Dor HaPalmach* wenig gemeinsam. Auch unterscheidet sich Aloni von den Schriftstellern der *Dor HaPalmach* dadurch, dass sie nicht als Soldatin im Krieg kämpfte. Frauen, die aktiv an Kampfhandlungen teilnahmen, stellten während des Krieges um 1948 eher die Ausnahme dar.³²⁷ Eine Frage, die im Folgenden also mit berücksichtigt werden soll, ist die danach, ob sich Alonis Position innerhalb bzw. außerhalb der Palmach-Generation in der Lyrik von Aloni widerspiegelt.

³²⁴ Aloni, 2005, S. 367

³²⁵ Hasak-Lowy, 2008, S. 102

³²⁶ Zur *Dor HaPalmach* können allerdings auch einige wenige Frauen gerechnet werden, so etwa Yehudit Hendel. Auffälligerweise richtet diese in ihrer Prosa im Gegensatz zu den meisten männlichen Schriftstellern dieser Generation ihren Blick weniger auf die Helden der Kriege, sondern auf Personen am Rande der Gesellschaft. Die Film- und Literaturwissenschaftlerin Nurith Gertz stellt die These auf, dass Hendel „because she wrote from the perspective of a woman ‚torn‘ between two cultures“ in der Lage gewesen sei, „to break the mold of the hegemonic Zionist narrative and to present other narratives – those of the fringe of her time and those that would come to dominate Israeli culture only years later.“ (Gertz, 2001, S. 219f.)

³²⁷ Erst seit Gründung des Staates Israel unterliegen auch Frauen der allgemeinen Wehrpflicht. (vgl. Klein, 2001, S. 102ff.). Einen interessanten Blick auf die Rolle von Frauen in der Palmach und im israelischen Militär wirft der israelische Schriftsteller Tomer Gardi. In seinem literarischen Essay *Spurensuche in Galiläa* unter dem Titel *Stein, Papier* geht Gardi, der im Kibbutz Dan aufgewachsen ist, der Errichtung dieses Kibbutz aus den Steinen eines

Nachmittags (an der Front in Jerusalem) und Auch hinter Stacheldrähten

Die zwei Gedichte *Nachmittags (an der Front in Jerusalem)* sowie *Auch hinter Stacheldrähten*³²⁸ sind die ersten, in denen sich Aloni mit kriegesischen Auseinandersetzungen in Palästina/Israel beschäftigt. Das Gedicht *Auch hinter Stacheldrähten*³²⁹ entstand im März 1947 noch vor der Staatsgründung und im Kontext vieler gewalttätiger Konflikte und vor dem Hintergrund eines imminents Krieges. Einige Monate nach der Staatsgründung, nach dem Unabhängigkeitskrieg und den separaten Waffenstillstandsabkommen mit den arabischen Staaten entstand das Gedicht *Nachmittags (an der Front in Jerusalem)*³³⁰.

Durch die Gedichte zieht sich als roter Faden der Alltag und der Anschein von Normalität im Kriegsgeschehen. Das aphoristische Gedicht *Auch hinter Stacheldrähten* besteht aus nur einem einzigen Satz: „Auch hinter Stacheldrähten / reifen die Orangen / und füllen sich / und schwellen goldne Frucht“ heißt es hier. Das Gedicht *Nachmittags (an der Front in Jerusalem)* verweist auch auf die Parallelität von Alltag und Naturgeschehen und Krieg. Es schließt mit den Worten: „Ein junger Baum hebt freudig / die Triebe zum sonnigen Licht, als sei nicht eben sein Zweig von feindlicher Kugel geknickt.“ Wie in den meisten von Alonis Gedichten bleibt das Naturidyll nicht ungebrochen. Die mit idyllischem Vokabular beschriebene Natur, assoziiert mit „Stille“, „Duft“ und einem „freudig“ singenden „Vogel“, wird vom Kriegsgeschehen regelrecht zerschossen: es „klingen zerschossene Drähte“ in diese Stille hinein. Eine Position zu den Geschehnissen aber bezieht das – nur implizit in Erscheinung tretende – Ich in diesem Gedicht nicht. Von welcher Seite der Stacheldrähte in *Auch hinter Stacheldrähten* das Ich sich äußert, bleibt unklar. Das Ich bleibt Beobachter_in und fokussiert den Zweig, der einerseits die politische Realität ignoriert, andererseits aber unmittelbar und physisch

zerstörten arabischen Dorfes nach und desavouiert dabei eine Reihe zionistischer Mythen um die Unabhängigkeit Israels. In seinen Recherchen in israelischen Archiven findet Gardi auch Material, anhand dessen er einen neuen Blick auf die Rolle von Gender im Krieg von 1948 zu werfen in der Lage ist. Nach der Analyse dreier Prozessakten gegen Frauen schreibt er: „Drei unterschiedliche Verfahren gegen Frauen mithin. Lasst uns einen Blick auf den allen drei Verfahren gemeinsamen Nenner werfen und auf die Unterschiede zwischen ihnen und den Prozessen gegen Männer. Man beachte, wie hier Regeln geschaffen werden. Wie Normen entstehen. Eine Gesellschaft. Die männlichen Verweigerer werden wegen Drückebergerei verurteilt und dann zur Armee eingezogen. Das Gerichtsverfahren ist immer integraler Bestandteil des Rekrutierungsprozesses. Die Verweigerinnen werden ebenfalls eingezogen, jedoch so gut wie immer ohne Gerichtsverfahren. Und wenn, wofür werden sie verurteilt? Nicht dafür, sich vor der Einberufung gedrückt zu haben, sondern weil sie eine zentrale Funktion, die ihnen in der neuen Gesellschaft zugeordnet war, nicht erfüllt haben – aus welchen Gründen auch immer –, die Männer, ihre Kollegen, Ehemänner und Söhne, in den Krieg zu schicken.“ (Gardi, 2013b, S. 109f.)

³²⁸ Die Verquickung von Krieg und Alltag wird in den Schilderungen *Das belagerte Jerusalem im Unabhängigkeitskrieg* von Miriam Alkan deutlich. Das Leben wird hier geschildert als eines, das sich zwischen spielenden Kindern und Mörsergranaten abspielt. Selbst der Tag der Staatsgründung geht in einem Nebensatz unter, zu sehr ist die Erzählerin damit beschäftigt, einerseits die grundlegendsten Reproduktionstätigkeiten noch vollziehen zu können und andererseits die militärische Lage zu analysieren. „Meine Kerzen gehen zu Ende. Mit Essen schlängele ich mich irgendwie durch. [...] Wir haben seit heute einen eigenen Staat! Tel Aviv ist bombardiert worden. Die Transjordanier und Ägypten haben invadiert.“ (Alkan, 2004, S. 153). Kurz danach heißt es: „Meine zwei sind völlig wild. Heute haben sie die Luft aus dem Fahrrad von Walters Mitarbeiter, Dr. Klasmer, herausgelassen. [...] Der Kampf um die Straße geht weiter nach Westen.“ (Alkan, 2004, S. 153)

³²⁹ Aloni, 1995, S. 158

³³⁰ Ebd., S. 168

davon betroffen ist. So freudig-naiv der „junge[r] Baum“ in jugendlichem Eifer seine „Triebe zum sonnigen Licht“ hebt, so sehr wird dieser Eifer in den Schlussversen des Gedichts als naiv entlarvt. Jugendlichkeit, Naivität und Kraft der Natur werden in der kriegerischen Umgebung zu brüchigen und prekären Kategorien.

Auch in ihren Tagebüchern greift Aloni dieses Ineinandergreifen von Alltag und Krieg auf. Fünfundzwanzig Jahre nach dem 1948er-Krieg, vor dem Hintergrund des Yom-Kippur-Krieges, erinnert sich Aloni und zieht Parallelen zwischen ihrem Empfinden der beiden Kriege:

„Der Gegensatz zwischen der Stille und dem Wissen dass Krieg ist, wirkt wieder einmal unheimlich auf mich. [...] in Jerusalem 1948 in dem Haus an der Front gegenüber der Polizeischule, die in den Händen der Jordanischen Legion war, in dem Haus, das uns als Stellung diente, manchmal von Mörsern beschossen wurde und dann wieder so still war und in die Stille hinein schlugen irgendwo zerschossene Drähte und Metallstücke aneinander und es klang wie das Geläute von Kuhglocken in den Bergen.“³³¹

Etwas mehr als zwei Jahre später, am 5. August 1949, entsteht das Gedicht *Nachmittags (an der Front in Jerusalem)* und damit in einer Zeit, in der bereits separate Waffenstillstandsabkommen zwischen Israel und den arabischen Ländern unterzeichnet worden waren. Berücksichtigt man diesen Kontext, könnte man den Baum mit seinem nach Licht strebenden Zweig als Allegorie auf die jungen Menschen des Staates verstehen, die ungeachtet der politischen Situation, „die Triebe zum sonnigen Licht“ richten – als Allegorie auf die *Dor HaPalmach*. In abstrakterer Weise kann der Zweig auch als Allegorie auf den jungen Staat an sich verstanden werden, der geprägt ist von einer Sehnsucht der neuen Staatsbürger nach einem „normalen“, „natürlichen“ Leben. Diese Sehnsucht wird von den politischen Bedingungen – „von feindlicher Kugel“ – immer wieder gebrochen, lässt sich aber dadurch nicht eindämmen. In einer solchen Deutung ließe sich das Gedicht auch als Staatsgründungsgedicht verstehen, das seinen prekären Entstehungskontext mit thematisiert.

Jenseits der großen politischen Deutungen ist es aber ebenso denkbar, den Zweig – so wie auch die „Orangen“ des ersten Gedichts – schlichtweg als Ausdruck „natürlichen Lebens“ zu betrachten. Der Blick bleibt auf den kleinen Zweig geheftet, der für sich steht und danach strebt, sein kleines, aber verhältnismäßig unabhängiges Leben leben zu können.

Die Vielzahl der Interpretationsmöglichkeiten, die zwischen kleinem privaten und großem politischen Rahmen schwanken, spiegelt auch die Ambivalenz Alonis wider: Der Versuch, sich von den politischen Ereignissen fernzuhalten, kann nicht gelingen. Der Krieg greift auch in die grundlegendsten Fundamente des Alltags ein.

In einem Gedicht, das vierzig Jahre später entsteht – *Auch die Wolken haben getrogen* – widmet sich ein Ich dieser Frage nach der Möglichkeit von Alltagsleben in wiederholtem Kriegszustand erneut. Inmitten einer bedrohten Natur, die auch als Allegorie auf den permanenten – mal latenten, mal expliziten – Kriegszustand in Israel zu verstehen ist, äußert es sich dort folgendermaßen: „Doch du und

³³¹ Aloni, 2005, S. 609

ich, wir reden und tun / als gäbe es keine Zeichen / als sei ganz sicher / daß auch morgen / wieder Regen fallen wird.“³³² Wie in diesem Gedicht wird auch in den 1947 und 1949 entstandenen Gedichten ein Paradoxon sichtbar gemacht. Darstellung der Realität und Ausblendung der Realität gehen in diesem Gedicht eine Verbindung ein, die sich in einer ebenso paradoxen Haltung des Ich ausdrückt: So deutlich das Ich die Realität benennt, beschreibt es gleichzeitig den Versuch, die Augen davor zu verschließen, um einen *modus vivendi* zu finden. Eine paradoxe Situation des *eyes wide shut* zieht sich so von dem während des Unabhängigkeitskrieg entstandenen Gedicht hinüber in das Gedicht, das Aloni 1984 verfasst. Das Ich bewegt sich hier in einer Bewegung zwischen Rückzug ins Private jenseits politischer Realität und einem Nicht-Ausblenden-Können dieser Realität. Anders als in den Gedichten um 1967 werden in diesem Gedicht (noch) keine Fragen um Zionismus explizit verhandelt, sie schwingen aber, wie oben dargestellt, dennoch mit.

Vergleicht man die Darstellung des Krieges in diesen zwei Gedichten mit der zeitgenössischen hegemonialen Literatur der *Dor HaPalmach*, so werden grundlegende Unterschiede deutlich. Die hebräischsprachige Literatur der *Dor HaPalmach* wurde von Schriftstellern geschrieben, die vor allem von den eigenen Kriegs- und Kampferfahrungen und von dem Weg, der zur Etablierung des Staates Israel führte, schrieben.³³³ In Alonis Gedichten ist von einer Darstellung des Krieges aus den Kampfhandlungen heraus keine Spur. Blickt man allerdings mit einer symptomatischen Lesart³³⁴ auf die Auslassungen der Literatur, wird erkennbar, dass Alonis Gedichte bei aller Differenz auch Gemeinsamkeiten mit der Literatur der *Dor HaPalmach* aufweisen. Das Gedicht von Aloni zeichnet sich wie auch die Literatur der *Dor HaPalmach* in ihrer allgemeinen Tendenz durch eine weitestgehende Nichtbeachtung der arabischen Bevölkerung Palästinas aus sowie durch die Tatsache, dass keine moralische Bewertung der Kriegshandlungen vorgenommen wird.

Der Schriftsteller S. Yizhar hinterfragte als einer der ersten mit seiner Kurzgeschichte *Chirbet Chisa* das zionistische Heldenethos und schuf einen Anfangs- und Bezugspunkt für die Debatte um den Krieg von 1948. In der Erzählung *Chirbet Chisa* werden ethische Zweifel thematisiert die Momente der

³³² Aloni, 1995, S. 158

³³³ Vgl. dazu Hasak-Lowy, 2008

³³⁴ Der Begriff des symptomatischen Lesens geht zurück auf Althusser. Gerade in Bezug auf Umbruchzeiten, die im Laufe der Historiographie immer wieder Revisionen unterzogen werden, kommen immer wieder symptomatische Lesarten auf. Dies gilt auch für das Jahr 1948, das in größerem Maße erst in den 1980er Jahren auf das Thema der Vertreibung hin abgeklopft wurde. Eine symptomatische Lesart von Texten über 1948 bietet sich hier geradezu an. Gleichzeitig schließe ich mich der Ansicht des Literaturwissenschaftlers Amir Eshels an, dass Texte nicht auf ihre Auslassungen reduziert werden sollten. Eshel schreibt: „In ihrer Lesart [Oppenheimers und Laors, Anm. J. P.] ist die hebräische Literatur, die sich mit 1948 und der Nakba beschäftigt, ausschließlich verdichteter Ausdruck halb- oder unbewusster öffentlicher und politischer Einstellungen. Hier zeigen sich große strukturelle Gemeinsamkeiten mit den symptomatischen Lesarten der deutschen Nachkriegsliteratur etwa bei Ernestine Schlant. In der symptomatischen Lesart, die in der Regel eine negative Stoßrichtung hat und darauf fokussiert, was Autoren geschrieben haben könnten oder sollten, kommt die tatsächliche Leistung der Werke oft zu kurz. Sie übersieht nicht nur die neuen Bilder und Metaphern, die manche Autoren finden, sondern vor allem auch die Tatsache, dass die Werke das moralische und politische Vokabular ihrer Kultur erweitern können.“ (Eshel, 2012, S. 124f.)

Vertreibung von Palästinensern sichtbar gemacht.³³⁵ Ein kritischer Diskurs größeren Ausmaßes wird aber erst in den 1980er Jahren verstärkt aufgekommen. Ethische Fragen um die Vertreibung der Araber hatten zu der Zeit um 1948 „noch keinen Namen“, wie der israelische Schriftsteller Yoram Kaniuk in seinen autobiografischen Erinnerungen *1948* schreibt:

„In der Ferne sah man noch die Flüchtlingskolonne. Die Leute trugen Mäntel und Hüte und wirkten schon wie Ameisen im Sand. [...] Ich wurde traurig, tat aber nichts. Das, was ich sah, hatte noch keinen Namen und keinen Titel.“³³⁶

Die Erfahrungen, die Aloni machte, unterscheiden sich nichtsdestotrotz grundlegend von denen der *Dor HaPalmach*. Beispielhaft finden die von Aloni ihren Ausdruck in einem bisher unveröffentlichten Gedicht von 1949, in dem einige Verse auf die Dachgeschosswohnung von Esra und Jenny Aloni Bezug nehmen und das Gefühl von Glück auch unter Kanonenkugeln beschreiben:

„Auch als schon die Kanonen uns zischende Geschosse sandten / wir mochten nicht herunterziehen. / Wer morgen leben würde? / Wer wusste das zu sagen. / Hoch auf dem Dache fühlten wir uns frei / und waren glücklich miteinander. / Weisst du es noch?“³³⁷

Post-1948/1949-Gedichte

Auch wenn in diesem Kapitel die Gedichte über die Kriege im Fokus stehen, ist es wichtig zu bemerken, dass die Kriege zwar Markierungspunkte – in der Historiographie wie in den individuellen Rekonstruktionen des Ich – darstellen. Gleichwohl aber sind diese Markierungspunkte der Kriege nicht ohne die Veränderungen und Prozesse zu begreifen, die sich auch in der Zeit zwischen den Momenten, in denen der Konflikt zu einem Krieg wird, abspielen. Wenn also die Zusammenhänge zwischen den israelischen Kriegen und Identitätskonstruktionen lyrischer Ichs sichtbar gemacht werden sollen, so ist die Zeit nach dem Unabhängigkeitskrieg mit zu berücksichtigen. Betrachtet man verschiedene Gedichte, die Aloni Anfang und Mitte der 1950er Jahre verfasst hat, so kann in ihnen eine sehr

³³⁵ Amir Eshel fasst die Rolle Yizhars folgendermaßen zusammen: „Kurz nach seinem Dienst als Nachrichtenoffizier im Palästina-Krieg von 1948 veröffentlichte S. Yishar (Yishar Smilansky, 1916-2006) zwei Erzählungen über dieses Kapitel seines Lebens: *Chirbet Chisa* (1949) und *Der Gefangene* (1949). Obwohl der Krieg für seine gleichaltrigen Kollegen – Haim Gouri, Moshe Shamir, Hanoach Bartov, Aharon Megged und Nathan Shaham – *Dor HaPalmach* ebenfalls ein wiederkehrendes Thema war, hoben ihn die charakteristische, bildhafte Sprache und die Sensibilität für die moralischen Folgen des Triumphs von 1948 schon bald aus seiner Generation mit ihrer Vorliebe für realistischen Stil und ihrem überwiegend unhinterfragten Engagement für den politischen Diskurs des jungen jüdischen Staates heraus. Anders als seine zeitgenössischen Kollegen, die gern den „neuen Juden“ – eine in Israel geborene, kräftige, säkulare Figur – in den Mittelpunkt stellten und den Konflikt um Palästina als gerechten Kampf beschrieben, der das Land aus seinem vormodernen Zustand (repräsentiert durch den „eingeborenen“, arabischen Gegner) befreit hatte, standen in Yishars Frühwerk nach 1948 zerrissene Figuren im Mittelpunkt: Soldaten, die mit den fragwürdigen Aspekten des israelischen Unabhängigkeitskrieges zurechtzukommen suchten.“ (Eshel, 2012, S. 128). Hasak-Lowy bezeichnet S. Yizhar mit der von Chana Kronfeld entwickelten Bezeichnung als „deviant prototype“: „Yizhar is a ‚best example – or prototype – that came to represent‘ the Palmach Generation, though he is ‚quite atypical of or only marginally consistent with the principles of the group‘.“ (Hasak-Lowy, 2008, S. 108)

³³⁶ Kaniuk, 2013, S. 112

³³⁷ Aloni, o. J. Das hier zitierte Gedicht ist mit dem Datum 5.8.1949 versehen.

spezifische Form der Melancholie beobachtet werden. In ihnen werden Ratlosigkeit und der Verlust von Sinnhaftigkeit von Schreiben sichtbar.

Nächtlich, Horch auf das Krächzen der Krähen und Aschenfahl das weite Land

Vier Jahre nach der Staatsgründung schreibt Aloni in ihrem Gedicht *Nächtlich*³³⁸: „Von Stab zu Stäben fließt der Strom / tonloser Worte. / Von ihren Drähten sinkt der Tau / gleich müden Silben.“ Von einer melancholischen Schwere und Stummheit ist dieses Gedicht durchzogen. Agens bilden hier Begriffe, die auf die Sprache und Schreiben verweisen und in ihrer Verbindung mit Stummheit und Sprachlosigkeit auf eine Krise der Sprache hindeuten. Die „Worte“ sind „tonlos“, von „müden Silben“ geprägt, der Himmel ist zwar „tintenblau“, aber dieser tintenblaue und damit auf die Schreibfedern verweisende Himmel wird nicht mit Leben gefüllt, sondern ist durchsetzt mit „eckige[m] Gestell“ von bleiweißen und grauen Häusern. So fließen zwar die Worte „von Stab zu Stäben“, es wird dabei aber nichts aufgebaut, es „tropft“, „sinkt“, „weht“. Nicht nur als Krise des Schreibens, sondern gar als Krise eines romantisch-metaphysischen Signifikaten können einzelne Verse gedeutet werden, so etwa die letzten Verse des Gedichts, in denen der Inbegriff der romantischen Symbolik auftaucht, der Mond. Dieser, zwar noch „gülden und warm“, scheint das letzte, worauf noch Bezug zu nehmen ist, aber auch dieser „zittert“, selbst seine Existenz ist prekär geworden.

Nun sind Melancholie, Stummheit und Zerrissenheit Merkmale, die auch in Gedichten mit Bezugnahme auf die Erfahrung der Shoah, der Emigration und damit häufig einhergehenden Einsamkeitsgefühlen zu beobachten sind. Vereindeutigenden Interpretationen muss an dieser Stelle mit Vorsicht begegnet werden. Auffällig ist aber in diesen Anfang der 1950er Jahre verfassten Gedichten die Verbindung der Allegorien auf das Land und auf das Schreiben. Die Gedichte *Horch auf das Krächzen der Krähen*³³⁹ vom 16. Mai 1953 und *Aschenfahl das weite Land*³⁴⁰ vom 18. April 1954 geben eine Atmosphäre der tonlosen, stummen und unbeweglichen Melancholie wider. Sie stellen eine Verbindung zwischen dem „Land“ und dem Herzen des Individuums her: „Aschenfahl das weite Land, / aschenfahl wie dein Herz. / Im Nebel ertrank der Sonne Licht, / im Nebel erstarb der Gott“. In den folgenden Versen werden verschiedene Naturphänomene in einer Art von Nicht-Zustand beschrieben: „Nicht Tag und nicht Nacht, / nicht Dämmern und nicht Strahl, / kein Sein und kein Nichtsein, / nicht Tod und Geburt.“ Es ist durchaus denkbar, die Zustandsbeschreibungen dieser Gedichte mit der in den 1950er Jahren im Staat Israel herrschenden Atmosphäre zusammenzubringen. Die Euphorie, die dem nationalen Ethos der Kriegsjahre entgegengebracht wurde, wurde abgelöst von einer Zeit, in der die neuen Staatsbewohner_innen Israel sich zahlreichen Fragen ausgesetzt sahen – etwa, wie die allgemeinen sozialen, ökonomischen und politischen Probleme gelöst werden könnten:

³³⁸ Aloni, 1995, S. 169

³³⁹ Ebd., S. 170

³⁴⁰ Ebd., S. 171

„As the new state struggled with major social, economic, and political problems the gap between the earlier romantic anticipation of statehood and the reality of the 1950s led to skepticism and disappointment among those Israelis brought up in the Yishuv’s Hebrew culture.“³⁴¹

Der israelische Literaturwissenschaftler Hannan Hever stellt fest, dass die israelische Literatur für gewöhnlich in bruchloser und direkter Nachfolge der vorstaatlichen Literatur wahrgenommen werde. Hever widerspricht dieser allgemeinen Annahme und hebt stattdessen den Kampf um die israelische Unabhängigkeit als Bruch hervor, der signifikanten Einfluss auf das literarische Schreiben hatte. „Conventional historiography“, führt er aus: „obscure[s] what the project of national independence involved, namely the struggle over Israeli territory.“³⁴² Michael Gluzman ergänzt, dass das Jahr 1948 nicht nur einen Kampf um das Land markiert, sondern auch mit einem epistemischen Bruch einherging, der grundlegende Veränderungen in der israelischen Kultur mit sich brachte und Auswirkungen auf die Rolle und Funktion von Literatur hatte.³⁴³ „Melancholy of sovereignty“³⁴⁴ – Melancholie der Staatshoheit – nennt er dieses Phänomen, das er für die Zeit nach der Gründung des Staates beobachtet. Er macht dies vor allem an einer veränderten Rolle der Schriftsteller_innen fest. Seit der jüdischen Aufklärung, der Haskalah, hätten sich die Schriftsteller als „Wächter über das Haus Israel“³⁴⁵ begriffen. Mit der Gründung des Staates sei diese Rolle überflüssig geworden und die literarische Welt sei von einer Melancholie über ihre verminderte Rolle im neu gegründeten Staat befallen worden.³⁴⁶ Der israelische Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Benjamin Harshav stellt die These auf, das Konzept des Zionismus habe nach 1948 seine Bedeutung verloren und sei zu einem Begriff leerer Ideologie und hohler Phrasen geworden. Auch Anita Shapira beobachtet „den Morgen danach“ als „unbeschreibbaren Schmerz“.³⁴⁷

Die Beschreibungen in *Aschenfahl das weite Land* werden fortgesetzt mit Bildern der Leblosigkeit und rhetorischen Fragen, mit denen vergeblich nach Mensch und Tier und ihrem Leben gesucht wird: „Wo ist das Tier? / Wo steckt der Mensch? / Wo blieben Baum und Blatt?“ Das „Licht“ und die sinngebenden Bezugspunkte sind im Nebel untergegangen: „Im Nebel ertrank der Sonne Licht, / im Nebel erstarb der Gott.“ Versteht man dies als Allegorie auf die Atmosphäre im neugegründeten Staat Israel, so ist das herbeigesehnte Ziel der Staatsgründung erreicht und damit wiederum das lange als Bezugspunkt dienende Ziel obsolet geworden – es „erstarb“ damit auch „der Gott“, das als metaphysisches Signifikat gesetzte Ideal der Staatsgründung.

³⁴¹ Zerubavel, 1995, S. 157

³⁴² Zitiert nach Gluzman, 2012, S. 165

³⁴³ Gluzman, 2012, S. 165

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 164

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Ebd., S. 165

Mitte der 1950er Jahre trat eine wichtige Veränderung in der literarischen Szene ein. 1952 gründete sich die Gruppe *Likrat*, die gegen Ende des Jahrzehnts zu einer einflussreichen Stimme im kulturellen Betrieb Israels wurde.³⁴⁸ In ihrem Gründungsmanifest schreiben die Vertreter_innen:

„Our present reality is not the enthusiastic atmosphere of the war years...Our reality is now grey, faded, and grim...The naivité, this youthful belief that we would ‘conquer the world’ with our own strength, has vanished. Skepticism, cynicism, and bewilderment have taken its place. We should therefore avoid pompous declarations and commitments that might lead to great disappointment.“³⁴⁹

Die Gruppe *Likrat* steht exemplarisch für die sogenannte *Dor HaMedina*, die Generation des Staates, die die *Dor HaPalmach* biografisch-historisch wie auch in literarischer Hinsicht in den 1950er Jahren ablöst. Ihr Ziel ist es, dem kollektiven Gestus der *Dor HaPalmach* und dem nach der Staatsgründung entstandenen Zynismus und Skeptizismus eine Rückkehr zum Individuum und zur individuellen Sprache entgegenzusetzen.

Aschenfahl das weite Land scheint sich diesbezüglich gerade zwischen den literarischen Ausdrücken der *Dor HaPalmach* und der *Dor HaMedina* zu bewegen. Noch äußert sich kein Ich aus einer individuellen Perspektive heraus. Weder ein Ich noch ein Wir ergreift die Stimme, stattdessen stellen Agens die im Nebel erstorbenen Bezugspunkte dar, „das Blut“, „die Farbe“, „Schall und [...] Laut“, „Gott“³⁵⁰. Tote Gegenstände und Phänomene bestimmen die Atmosphäre. Der zynischen Resignation – die die Gruppe *Likrat* als Zeitphänomen ausmacht und der sie entgentreten will – setzt Aloni nicht direkt etwas entgegen. Vielmehr bildet sie ihre Wahrnehmung dieser Resignation ab. So lässt sie das Gedicht mit folgenden Versen enden: „Ein Mohn blüht noch im Irgendwo / rotleuchtend seine Glut, / und ein Falter torkelt, / du weißt nicht woher, / müde in sie hinein.“³⁵¹ So kann dieses Gedicht im Kontext des Übergangs zwischen den Generationen betrachtet werden, das auf einer Metaebene die Atmosphäre beschreibt, die zu einem Wandel in der israelischen Literatur geführt hat.

Gedichte um 1967

Die Gedichte um den Sechstagekrieg aus dem Jahr 1967 markieren eine Verschiebung in Alonis lyrischer Auseinandersetzung mit den Kriegen. Ethisch-moralische Fragen erhalten verstärkt Einzug. Die Gedichte nehmen, wenn auch wesentlich verhaltener als dies etwa bei S. Yizhar oder A. B.

³⁴⁸ Vgl. dazu Shaked, 1996. Er schreibt: „Erst Ende der fünfziger Jahre begann die hebräische Literatur, sich vom Diktat des sozialistischen Realismus und von Schlonskis Stil zu befreien. Den Anfang machte eine kleine Gruppe Jerusalemer Studenten 1952 mit der kleinen hektographierten Zeitschrift *Likrat*. *Likrat* wurde von Benjamin Hrushovsky und Nathan Zach herausgegeben und erschien in unregelmäßigen Abständen über zwei Jahre. Diese erste Zeitschrift ohne jede Schirmherrschaft einer Partei, deren Autoren einen neuen literarischen Weg suchten, wurde zum Meilenstein in der Entwicklung der hebräischen Literatur in Israel.“ (Shaked, 1996, S. 221)

³⁴⁹ Zerubavel, 1995, S. 157

³⁵⁰ Alle Zitate: Aloni, 1995, S. 171

³⁵¹ Ebd.

Yehoshua der Fall ist, die Verhandlung des Verhältnisses zwischen dem zionistischen nationalen Credo und damit möglicherweise in Konflikt stehenden ethischen Normen auf.

Die beiden noch vor dem Sechstagekrieg verfassten Gedichte *Wind rüttelt an Zweigen* – verfasst im März 1967 – und *O Gott, den es nicht gibt* vom April 1967 thematisieren Topoi um Schuld und moralische Fragen. Die Auseinandersetzung geht weiter mit dem kurz nach dem Ende des Sechstagekrieges, im September 1967 geschriebenen Gedicht *Wir tragen auf den Stirnen*. Zwei Jahre später verfasst Aloni ein Gedicht unter dem Titel *Oh Chamssintage in spätem Mai* und nimmt darin auch eine nachträgliche Betrachtung des Krieges vor. Die Gedichte stellen einen Kontrapunkt zu der allgemeinen Euphorie dar, von der die israelische Gesellschaft nach dem überraschenden und schnellen Sieg geprägt war.

Wind rüttelt an Zweigen

Dem Sechstagekrieg ging eine Zeit der Unsicherheit und des Wartens – die *Tkufat Hahamtana* – voraus. Der Eichmann Prozess hatte fünf Jahre zuvor eine veränderte Beschäftigung mit dem Holocaust eingeläutet. Zumindest ansatzweise hatte die mediale Allgegenwärtigkeit des Prozesses auch zu einem empathischeren Blick von Seiten der alteingesessenen Israelis mit den zuvor vor allem als schwach und negativ betrachteten und sogenannten Diaspora-Juden geführt, aber auch zu einer Atmosphäre ängstlicher Gespanntheit und mitunter zu Re-Traumatisierung. Die Bedrohungsgefühle und das unsichere Warten vor dem Sechstagekrieg reaktivierten diese Ängste vor einer erneuten Katastrophe, führten sie gar zu einem neuen Höhepunkt.³⁵²

In dieser Zeit des Wartens schreibt Aloni am 16. März 1967 das Gedicht *Wind rüttelt an Zweigen*³⁵³. Der Sechstagekrieg begann erst drei Monate später im Juni. Die Auseinandersetzungen zwischen den arabischen Ländern und Israel verschärfen sich aber bereits seit Ende 1966. Angriffe von Seiten von Al-Fatah-Kämpfern auf Israel in der Nähe der Grenze zum Westjordanland, ein Massaker in dem arabischen Dorf Samua, durchgeführt vom israelischen Militär, die Verstärkung der ägyptischen Truppen im Norden der Sinai-Halbinsel und ein Zwischenfall an der ägyptischen Grenze, in dem die israelische Luftwaffe zwei ägyptische Kampfflugzeuge abschoss, sind nur einige der Ereignisse, die deutlich machen, dass sich die politische Situation verschärfte.³⁵⁴ Bis Mitte Mai 1967 erlebte Israel zahlreiche Terroranschläge.³⁵⁵ Das Gedicht stellt inmitten dieser Situationen einen Anfangspunkt für Alonis Neujustierung ideologischer Überzeugungen dar. Es ist das erste einer ganzen Reihe von Gedichten, die sich mit kollektiven Zugehörigkeiten auseinandersetzen. Während in den vorherigen

³⁵² Vgl. Eshel, 2012, S. 156

³⁵³ Aloni, 1995, S. 180

³⁵⁴ Vgl. Segev, 2007, S. 230 und Shapira, 2012, S. 296

³⁵⁵ Der Historiker Tom Segev schreibt in seinem Buch *1967*: „Der Terror ging weiter, noch dreieinhalb Monate lang, bis Mitte Mai 1967. Israel erwog Strafaktionen gegen die syrische Armee, und Eschkol und Rabin gaben vor dem Unabhängigkeitstag eine Reihe von kämpferischen Erklärungen ab. In diesen fünfzehn Wochen erlebte Israel 31 tatsächliche und versuchte Anschläge – durchschnittlich zwei pro Woche. Die Hälfte der Terroristen kam aus Jordanien, einige von ihnen waren aber wohl ursprünglich aus Syrien nach Jordanien gelangt.“ (Segev, 2007, S. 256)

Gedichten kaum plurale Agens auftauchen, mit Ausnahme von *Siegestag*, in dem die dritte Pluralform handelnde Instanz ist, ist dieses Gedicht in der Wir-Form ausgedrückt. Es folgen weitere Gedichte um den Sechstagekrieg in dieser pluralen Wir-Form, wie etwa *Wir tragen auf den Stirnen*.

Um kollektive Identitätsformen und ihre Verhandlung in dem Gedicht *Wind rüttelt an Zweigen* zu untersuchen und in den Diskurs einzubetten, sollen zwei weitere Texte herangezogen werden, die in engem Zusammenhang mit dem Gedicht stehen. Zum einen soll eine Kurzgeschichte unter dem Titel *In unserem Dorf. Aus den Tagen vor den Kämpfen*³⁵⁶ mit berücksichtigt werden. Sie handelt, wie auch der Titel kenntlich macht, von der Wartezeit, der *Tkufat Hahamtana*. In ihr erscheinen in polyphoner Montagetechnik die verschiedenen Stimmen eines israelischen Dorfes, die sich in der angstgeladenen Atmosphäre vor dem Sechstagekrieg überschlagen. Die Stimmen greifen ineinander, innere Monologe, Dialoge, Fragen, Feststellungen, Suggestivfragen und Antworten unterschiedlicher Positionen wechseln sich ab, Äußerungen von Zweifeln stehen neben als Propaganda bezeichneten Radiostimmen. Der Fokus liegt in dieser Kurzgeschichte auf der Darstellung der Angst und der zwischen absurd und selbstverständlich scheinenden Alltagshandlung des Hausstreichens. Des Weiteren soll auf verschiedene Tagebucheinträge zurückgegriffen werden, in denen die angst- und spannungsgeladene politische Situation kommentiert wird.

Die gleichzeitige Behandlung von Themen in verschiedenen literarischen Genres taucht bei Aloni in dieser Zeit verstärkt auf. Grund dafür könnte sein, dass Aloni in ihnen eine zeitnahe Bearbeitung der Geschehnisse vornimmt, den Geschehnissen also noch wenig distanziert gegenübersteht. Die drei Texte können als vergleichsweise unmittelbarer Ausdruck des eigenen Erlebens begriffen werden, das in verschiedenen literarischen und autofiktionalen Genres seinen Niederschlag findet. Gemeinsam haben die drei Texte in erster Linie die Bilder und Symbole, die die Atmosphäre der Angst und Bedrohung wiedergeben. Eines dieser Bilder sind die Pappeln, die sowohl in der Kurzgeschichte als auch im Gedicht erscheinen. In der Kurzgeschichte schreibt Aloni:

„Meerenge von Tiran gesperrt. Kein Schiff fährt nach Eilat. Leiter gegen Giebel stemmen. Hinaufsteigen. In einer Hand Farbeimer und Pinsel. Mit der andern Sprossengreifen. Oben auf dem Dach steht er und streicht den First. Kleiner Mann auf rotem Ziegeldach. Dach fast so hoch wie Pappeln. Pappeln bewegen sich im Lufthauch. Blätter spiegeln Strahlen. Sonnenstrahlen.“³⁵⁷

Im Gedicht tauchen sie in einem leicht veränderten Kontext wieder auf. „Wind rüttelt an Zweigen“, heißt es dort: „Blätter fallen nicht. / Nicht von diesen Pappeln.“ Es sind nicht zufällig die Pappeln, die hier den Baum, an dem der Wind rüttelt, darstellen. Pappeln haben aufgrund ihrer starken Vegetationskraft die Fähigkeit, auch in vergleichsweise öder Landschaft zu wachsen. Auch wenn der Wind an ihnen „rüttelt“, trotzen sie diesem und bleiben stehen. Dieser Kraft der Pappeln wird im Gedicht ein „Wir“ gegenübergestellt. Während die Pappeln unbeeindruckt vom Wind keine Blätter fallen lassen, fällt das „Wir“ – „ob Süden, ob Norden“ – „immer“. Das Verb „fallen“ erfährt im Verlauf

³⁵⁶ Aloni, 1991, S. 115-121

³⁵⁷ Aloni, 1991, S. 117

des Gedichts verschiedene Bedeutungen. Es wird von einem „Fallen“ der Blätter zu einem „Fallen“ von Menschen im kriegerischen Kontext und wird schließlich in ein Substantiv der „Gefallenen“ – hier nun eindeutig im Kriegskontext – überführt: „Es gibt nur noch Gefallene“.

Auch in diesem Gedicht also stehen sich Mensch und Natur gegenüber und sind gleichzeitig eng miteinander verbunden. Natur übernimmt in diesem Fall die Rolle der starken Basis, die der Bedrohtheit des menschlichen Lebens entgegengestellt wird. Das nächste Bild in der Kurzgeschichte ist ebenfalls eines der Natur, das in einen gesellschaftlichen Kontext gerückt wird und Symbolfunktion übernimmt. Der steigende Nil wird in der Kurzgeschichte zu einem Ausdruck der Spannung an den Grenze zu Ägypten.

„Wolken ziehen durch den blassen Sommerhimmel. Wie immer in dieser Jahreszeit. Doch kein Regen fällt. Wie immer in dieser Jahreszeit. Der Nil steigt, sagen die Leute. Der Nil steigt immer in dieser Jahreszeit. Und immer wieder ziehen Wolken durch den heißen Sommerhimmel. Und immer wieder fällt kein Regen. Der Nil steigt.“³⁵⁸

Die hier beschriebene Redewendung stellt einen Rückgriff auf das Buch des Propheten Jeremia aus dem Alten Testament dar und beschreibt den Beginn des Feldzuges von Ramses II., der gegen Juda ziehen will. Bei Jeremia heißt es: „Ägypten steigt herauf wie der Nil, und wie Ströme wogt sein Wasser, und es spricht: Ich will hinaufsteigen, will die Erde bedecken, die Städte zugrunde richten und ihre Bewohner.“³⁵⁹ Aloni zitiert diese Redewendung des Alten Testaments und stellt sie in einen Zusammenhang mit Artikulationen der Israelis der gegenwärtigen Zeit, in denen besorgt das Steigen des Nils beobachtet wird. Aloni greift mit ihrem Zitat das Narrativ einer kontinuierlichen Bedrohung auf und zeigt, wie kurz vor dem Sechstagekrieg mit diesem Narrativ verbundene Ängste reaktiviert werden. Auch im Tagebuch kommt die Verbindung vom Bild des steigenden Nils und seiner übertragenen Bedeutung als Ausdruck der Bedrohung zur Sprache. Am 30. Mai 1967, eine Woche vor Ausbruch des Krieges, schreibt Aloni in ihrem Tagebuch:

„Die Entscheidung scheint aufgeschoben, jedoch keineswegs aufgehoben. Der Himmel ist bewölkt. Der Nil steigt, pflegen die Leute zu sagen. In diesem Jahre stimmt es auch symbolisch. Man trifft Vorbereitungen zum Kriege, gräbt Schutzgräben, bereitet Wasser vor, bringt Verdunklung an in der Hoffnung, dass alle Vorbereitungen sich als überflüssig erweisen mögen. Es kann nur noch ein paar Tage dauern, bis es sich entscheidet.“³⁶⁰

Zwei Tage später greift sie das Bild erneut auf:

„Bild, das mir in den letzten Tagen vorschwebt oder besser Gedanke. Wenn in dieser Jahreszeit Wolken durch den Sommerhimmel ziehen, die doch keinen Regen fallen lassen, sagen die Leute: Der Nil steigt. Auch in diesem Jahr steigt der Nil. Und mit den Wolken zieht die Gefahr für unser kleines Land herauf. In Abänderung des Bibelwortes von Süden bricht die Gefahr herein statt Von

³⁵⁸ Ebd., S. 116

³⁵⁹ Christliche Verlagsgesellschaft Dillenburg, 2010, S. 986f.

³⁶⁰ Aloni, 2005, S. 501

*Norden her bricht das Unglück herein. Was nicht bedeutet dass sie nicht auch von Norden droht. Manche meinen, hauptsächlich von Norden.*³⁶¹

Bis zu dieser Stelle können die drei Texte als ein sinnverwandtes Gewebe betrachtet werden – ein Gewebe aus dem autobiografischen Dokument des Tagebuchs, aus der Kurzgeschichte und dem Gedicht. Allerdings gibt es eine Besonderheit des Gedichtes, die über den Horizont von Tagebüchern und Kurzgeschichte hinausweist. Zwar bilden Gedicht wie auch Kurzgeschichte und Tagebucheintrag das Gefühl der Bedrohung ab. Allerdings verlagert sich der Fokus in der Mitte des Gedichts hin zu einer moralisch-ethischen Verhandlung. Wie auch in anderen Texten macht Aloni in diesem Gedicht einen universalistischen Blick stark. Das Ich konstatiert die Unschuld von Menschen allgemein als mittlerweile unmöglich: „Es gibt nur noch Gefallene, / die schuldig wurden. / Eine Schuld löscht die andere nicht. / Peiniger und Opfer sind austauschbar.“

Mit der Unschuld ist allerdings auch die Entscheidungsfreiheit vorbei, eine Entscheidung für ein Nicht-Schuldig-Werden scheint unmöglich. Diese Unmöglichkeit von Entscheidungsfreiheit wird hier dargestellt in der bereits erwähnten Umwandlung des Wortes „Fallen“. Die Umwandlung gleicht einer kreisförmigen Bewegung. Die Darstellung beginnt mit dem Wind, der an Zweigen rüttelt, die Blätter aber fallen nicht. Das Nicht-Fallen der Blätter wird aufgegriffen und einem Doch-Fallen von Menschen gegenübergestellt. Aus dem Bild fallender Menschen wird das Bild von „Gefallenen, / die schuldig wurden“ gemacht. Die Schuldigkeit der „Gefallenen“ wird im folgenden Vers weiter ausgeführt: „Opfer und Peiniger sind austauschbar“. Das Gedicht schließt mit der Bezugnahme auf das in den Anfangsversen etablierte Bild des Windes, der an Zweigen rüttelt mit der Darstellung eines Stieglitz, der im „Sturm / zwischen flatternden Blättern“ trillert. Bereits durch die Passivkonstruktion des Wortes „Gefallene“ wird die Rolle der Akteure als hilflos und ohnmächtig beschrieben. Aber auch in der Kreisförmigkeit der Identitätskonstruktionen, die in diesem Gedicht vorgenommen werden, wird die Unentweichbarkeit des Fallens und Schuldig-Werdens deutlich gemacht. Nicht nur der Inhalt, auch die Form des Gedichts vermitteln den Eindruck der Unmöglichkeit, aus diesem Kreislauf auszubrechen.

Wer aber nun ist dieses Wir, von dem die Rede ist? In Hinblick auf die Beschreibung für die Bedrohung von Süden und Norden liegt es nahe, das Wir als ein Wir der jüdischen Israelis zu begreifen. Schließlich aber löst sich das Wir wie beschrieben auf in die plurale Form der „Gefallenen, die schuldig wurden“. Diese plurale Form verweist vielmehr auf den Menschen an sich. Die allgemeine Feststellung „Peiniger und Opfer sind austauschbar“, ohne dass weiter beschrieben würde, wer hier als Opfer, wer als Peiniger zu beschreiben ist, bestärkt diese Deutung. Die beiden Kollektive „Peiniger und Opfer“ können unterschiedlich gefüllt werden, durch Israelis, Palästinenser, Juden, Araber etc.. Die Kollektive greifen ineinander, verschwimmen und vereinen sich auf der Basis universalistischen Mensch-Seins des 20. Jahrhundert. Diese Öffnung des Blicks – weg von einem als eindeutig jüdisch-israelisch gekennzeichneten Kollektiv, wie es etwa in den Kriegsgedichten Boleslavs deutlich wird, hin zu verschiedenen Kollektiven und gar der Auflösung der Grenzen zwischen den Kollektiven – macht

³⁶¹ Ebd., S. 503

Alonis universalistische Position deutlich, die immer wieder in ihrer Literatur sichtbar wird.³⁶² Gleichzeitig aber wird das Schuldeingeständnis, das ein Ich in diesem Gedicht vornimmt, auch zu einer Form der Schuldabwehr. Individueller Einfluss auf eine Entscheidung über die eigene Position – Opfer oder Täter – ist nicht (mehr) vorhanden. Betten wir das Gedicht in seinen historisch-politischen Kontext ein, ist die Perspektive universalistischer Schuld eine, die der israelische Literaturwissenschaftler Hannan Hever als ein Spezifikum israelischer Literatur über die palästinensisch-israelischen Auseinandersetzungen betrachtet. Er bezeichnet diese Perspektive als eine des „helpless Jewish gaze“³⁶³. Vor allem macht er dies für Texte stark, die zwar eine kritische Position gegenüber den Geschehnissen von 1948 und später einnehmen, aber in denen angesichts des eigenen Leids und der Post-Shoah-Ängste die Protagonist_innen handlungsunfähig bleiben. In Bezug auf die bereits weiter oben erwähnte Kurzgeschichte *Chirbet Chisa* von S. Yizhar schreibt Hever:

„Moral identification with Palestinian suffering through which Jewish identity is projected onto the Palestinian, enables the Israeli onlooker to assume an ambivalent stance in which responsibility for this suffering is both avowed and disavowed and is replaced by expressions of weakness and helplessness. Thus, Yizhar relates the cruelty of expulsion from the point of view of the hegemonic collective in whose name he speaks. His allegory is permeated by representational codes of a passive Jewish collective. He describes ‘the blows’ that rain down on the Palestinians as rendering them ‘in our own likeness’ and making them the object of a helpless Jewish gaze. We Israelis, he suggests, are helpless in the face of our own violent identity, and this helplessness enables us to relieve ourselves of responsibility for the violent acts we perform.“³⁶⁴

Eine Übertragung von Yizhars Position als Palmachnik auf Alonis Position als Zivilistin ist nicht uneingeschränkt möglich. Ebenso muss man sich der Wertung von Hever auf moralisch-ethischer Ebene nicht anschließen. Als Formbeschreibung ist die Beobachtung Hevers gleichwohl interessant. Denn diese von Hever als „helpless Jewish gaze“ bezeichnete universelle Hilflosigkeit wird auch in diesem Gedicht – noch vor dem Sechstagekrieg – sichtbar. Noch deutlicher formuliert Aloni dieses Dilemma wenige Monate nach dem Sechstagekrieg, als sich die politische Situation noch einmal deutlich verschoben hat. Am 21. September 1967 reflektiert Aloni ihr eigenes Gefühl der Hilflosigkeit in ihrem Tagebuch:

„50 Jahre und immer noch Sehnen, immer noch Unbefriedigtsein, nicht mit der Umwelt mit mir selber und gleichzeitig doch auch Zufriedenheit mich und die Welt akzeptieren sie wie wir sind in unserer Unvollkommenheit und dann wieder schlechtes Gewissen, weil das so ist, weil an die Stelle des wilden gegen die Welt Aufbegehrens, das sich als nutzlos erwiesen hat das sich Abfinden die Einsicht der eigenen Ohnmacht getreten ist. Aber vielleicht stimmt es garnicht und

³⁶² In einem Hörspiel unter dem Titel *Menschen gehen – Häuser bleiben* thematisiert Aloni diese Thematik ausführlich. Eine Sprecherin äußert sich dort folgendermaßen: „Hast du erraten, was die Namen [von unterschiedlichen Städten der Welt, in denen Vertreibungen stattgefunden haben, Anm. J. P.] gemeinsam haben? Vertriebene sind gleich Vertreibern. Die Rollen wechseln ständig. Sie sind gegenseitig austauschbar. Heute ist der eine, was der andere gestern war und morgen vielleicht schon wieder sein wird. Opfer werden Opferer, Opferer werden Opfer.“ (Aloni, 1997b, S. 87)

³⁶³ Hever, 2000, S. 208

³⁶⁴ Ebd.

Aufbegehren hat doch Sinn und es war nur naiv Ergebnisse sogleich unsichtbar zu erwarten, vielleicht sage ich auch nur, dass es sinnlos sei, um meine Tatenlosigkeit zu entschuldigen.“³⁶⁵

O Gott den es nicht gibt

Ebenfalls noch vor dem Ausbruch des Sechstagekrieges, am 4. April 1967, entstand das Gedicht *O Gott den es nicht gibt*³⁶⁶. Der paradoxe Inhalt des Titels gibt die Stoßrichtung des Gedichts wider: das Ringen mit einem als nicht-existent geglaubten Gott.

Für Boleslav wird die Frage nach Gott im Angesicht der Shoah virulent. Auf der Basis von Auschwitz ringen die jeweiligen poetischen Ichs in den Gedichten Boleslavs mit der Frage nach der Existenz von Gott und nehmen eine Neubewertung seiner Existenz vor. Aloni hingegen unternimmt eine Überprüfung der Existenz Gottes angesichts der politischen Verhältnisse in Israel – zwei Monate vor dem Ausbruch des Sechstagekrieges und in einer hochangespannten Atmosphäre. In der Form des Irrealis werden hierbei verschiedene Fragen an einen nicht-existent geglaubten Gott gerichtet, die durch Formulierungen wie „Wärst du, wenn es dich gäbe, nicht der erste, deine Leugner zu begreifen...“ eingeleitet werden.

Das Ich, das lediglich implizit erscheint, wirft in seiner Anrede an den „Gott, den es nicht gibt“ einen Blick auf die drei großen an den Auseinandersetzungen in Israel beteiligten religiösen Kollektive in ihren fundamentalistischen Ausformungen:

„O Gott, den es nicht gibt, / wärst du, wenn es dich gäbe, / nicht der erste, / deine Leugner zu begreifen / und jene zurechtzuweisen, die, / selber kein Verzeihen kennend, / auf ihren Glauben pochen und / um dein Verzeihen bitten, / die sich herausnehmen, / in deinem Namen zu richten [...] müßtest du, wenn es dich gäbe, / nicht ablehnen, in Kirchen, / Synagogen, Tempeln und / Moscheen verehrt zu werden, / wo jeder einzelne sich rühmt, / ausschließlich geschütztes / Recht für die Verwendung / deines Namens zu besitzen.“

Durch die Paradoxalität der Anrufung – eine mit Hoffnung belegte Anrufung an einen Gott, an den nicht geglaubt wird – wird die Hoffnungslosigkeit der Situation in den Augen des Ichs sichtbar: Hoffnung und Enttäuschung liegen nicht nur eng beieinander, sondern gleichsam übereinander. Der geschilderte Konflikt wird hier als einer dargestellt, dessen Ursprung in einem alleinigen Anspruch auf einen – den eigenen – Gott und daran geknüpften vermeintlichen Vorrechte liegt.

Im israelischen Kontext können Verse wie „Recht für die Verwendung deines Namens“ und Preisung Gottes in „Kirchen, / Synagogen, Tempeln“ kaum außerhalb eines Kampfes um den Anspruch auf das Land gelesen werden. Gerade im Kontext von Jerusalem ist der Kampf um Religion untrennbar mit dem Kampf um Land und Zugang zu bestimmten Teilen Jerusalems zu verstehen. Der Streit um die Klagemauer und den Tempelberg ist seit der Gründung des Staates Israel einer der Kernpunkte der

³⁶⁵ Aloni, 2005, S. 521

³⁶⁶ Aloni, 1995, S. 181

Auseinandersetzungen.³⁶⁷ Das implizite Ich des Gedichts negiert nun die Existenz eines Gottes und delegitimiert im gleichen Atemzug einen religiös begründeten exklusiven Anspruch auf das Land und auf die sakralen Stätten. So ist dieses Gedicht auch ein in religiösen Begriffen gehaltenes, explizites politisches Statement.

Auch wenn ein Ich lediglich implizit erscheint, so ist doch eine Verortung des sprechenden Ichs auszumachen. Die letzten Verse stellen einen Kontrapunkt zu den zuvor geschilderten religiösen Kollektiven dar. In ihnen wird eine abschließende Frage an den nicht-existenten Gott gerichtet, die eine Möglichkeit für einen Weg jenseits religiösen Fanatismus weist:

„Würdest du nicht wohlwollend / auf jene schauen, die verwirrt / vom unverständlichen
Geschehen / ihrer Zeit nur ein ‚ich weiß nicht‘ / stammeln und sich die Einsamkeit / und die
Verlorenheit gestehen?“

Das Ich verortet sich damit selber außerhalb der zuvor geschilderten Kollektive und bietet als Alternative zur Verortung innerhalb starrer und fester Kollektivgrenzen eine Art Multitude der Orientierungslosen an. Der Topos der Orientierungslosigkeit zieht sich durch mehrere Gedichte um 1967, beispielsweise auch in dem Gedicht *Wir fahren*³⁶⁸. In diesem fährt ein Wir „durch den Abend / ohne Richtung, ohne Ziel / über Straßen / mit weggenommenen Weisern / und ausgelöschten Pfeilen“. Dieses Gedicht entsteht im Gegensatz zu *O Gott, den es nicht gibt* nach dem Sechstagekrieg und läuft parallel zu Entwicklungen der Orientierungslosigkeit, die sich nach dem Sieg der Israelis und den darauf folgenden Auseinandersetzungen um die besetzten Gebiete in der israelischen Gesellschaft breitmachen. Der Sechstagekrieg veränderte die innerisraelische politische Landschaft grundlegend. Schriftsteller und Intellektuelle, die zuvor der Linken zugerechnet worden waren – beispielsweise der Schriftsteller Nathan Alterman, der der Arbeiterpartei nahe stand – befürworteten die Besetzung der Gebiete und die Etablierung eines Groß-Israels.³⁶⁹ Die begriffliche Unterscheidung in „Rechts“ und

³⁶⁷ Vom jüdisch-arabischen Krieg 1948 bis zum Sechstagekrieg war die Klagemauer Teil Jordaniens, entgegen dem Waffenstillstandsabkommen wurde den Juden der Zugang zur Mauer verwehrt. Tom Segev fasst die Stimmung in der israelischen Bevölkerung folgendermaßen zusammen: „‚Unser Anspruch auf Zugang zur Klagemauer ist unverzichtbar‘, verkündete Ministerpräsident Eschkol im Frühjahr 1966. Im Sommer desselben Jahres [...] erschien in Ma'ariv ein Artikel über die Mauer, der mit den Worten schloss: ‚Die Klagemauer weint heute um jene Kinder Israels, die nicht vor ihr stehen können.‘ Die heiligen jüdischen Stätten in der Altstadt seien ‚geraubt‘ worden, schrieb das Blatt im Januar 1967: ‚Unsere Seele sehnt sich nach ihnen, doch unsere Füße können sie nicht betreten.‘ Auch Jediot Aharonot wusste Neuigkeiten vor der Klagemauer zu berichten: Die Jordanier hätten die Straße, die zu ihr führte, nach Alborak benannt, dem Pferd des Propheten Mohammed, Jordanien erlaubte Touristen, die Klagemauer zu besuchen, nicht aber Israelis. Viele Menschen trauerten ihren Häusern im Jüdischen Viertel nach, die sie im Unabhängigkeitskrieg hatten verlassen müssen. ‚Ich sehnte mich sehr danach, in die Altstadt zurückzukehren, in den Gassen Jerusalems umherzuwandern und die Mauern zu betrachten.‘“ (Segev, 2007, S. 208f.)

³⁶⁸ Aloni, 1995, S. 182

³⁶⁹ Segev schreibt: „Die Erklärung ‚Für ein Großisrael‘ unterschrieben zahlreiche der großen Namen des israelischen Literaturbetriebs. Neben Nathan Alterman waren dies auch S. J. Agnon, Uri Zwi Greenberg, Chaim Gouri, Mosche Schamir, Chaim Hasas. Die Erklärung nimmt mitunter geradezu religiöse Töne an. Darin heißt es: ‚So wenig wir das Recht haben, den Staat Israel aufzugeben, so sehr ist uns geboten zu verwirklichen, was er uns gegeben hat: das Land Israel – Erez Israel. Wir sind verpflichtet auf die Einheit unseres Landes, in der Vergangenheit und in der Zukunft, und keine israelische Regierung hat das Recht, diese Einheit aufzugeben.‘ An

„Links“ verlor ihre ursprüngliche Bedeutung; „Der wichtigste politische Unterschied bestand“, so schreibt Tom Segev, „nicht mehr zwischen der sozialistischen ‚Linken‘ und der kapitalistischen ‚Rechten‘, sondern zwischen ‚Tauben‘ und ‚Falken‘“³⁷⁰. Damit verweist er auf die nun dominant werdende Unterscheidung: für ein Groß-Israel oder gegen die Besetzung bzw. die Annexion der Gebiete. Amos Oz schreibt am 10. November in der Zeitung *Dawar* von der Notwendigkeit, sich neu zu orientieren und politische Begriffe, Ideen und Ziele neu zu sortieren:

„Ich muss die Konventionen der Identität und Identifikation neu formulieren, denn es hat ein großes Erdbeben stattgefunden, eine 'Erosion von Wörtern und Bedeutungen. [...] Judentum, Zionismus, Heimstätte, nationales Recht, Frieden, all die Worte werden in neue Bereiche hineingezogen und nehmen neue Bedeutungen an, an die wir zuvor nie gedacht hätten.“³⁷¹

Auch bei Aloni selber kann ein solcher Versuch der Neuorientierung beobachtet werden. Blickt man auf Alonis Selbstverortung, sieht man in ihrem Tagebuch die Ambivalenz, mit der sie sich nach dem Sechstagekrieg in „ihrem“ Kollektiv positionierte. Kurz nach dem Ende des Sechstagekrieges, am 14. Juni 1967, schrieb sie:

„Ägyptische Offiziere schlagen ihre Leute. Als ein Gefangener es in einem Interview im Radio sagte, habe ich es nicht geglaubt. Arje St. hat es gesehen wie ägyptische gefangene Offiziere die Soldaten mit Schlägen zum Einsteigen in den Autobus anspornten. Aber das befreit mich nicht von meinem Unbehagen jedesmal wenn ich irgendeine von uns verübte Grausamkeit des Krieges höre auch nicht das Wissen dass sie uns, wie ihre Propaganda in Arabisch, Hebräisch und Englisch immer gehetzt hat, abgeschlachtet hätten, wenn der Krieg eine andere Wendung genommen hätte. Wir hatten keine andere Möglichkeit als uns zu verteidigen, zu siegen oder unsere Haut so teuer wie möglich zu verkaufen. Ich bin erleichtert, dass es so ausgekommen und so schnell vorübergegangen ist. Gleichzeitig bin ich niedergedrückt. Werden wir den Frieden gewinnen so wie wir den Krieg gewonnen haben?“³⁷²

Einige Wochen später besuchte sie das von Israel eroberte Ostjerusalem und die Klagemauer. Auch darauf reagierte sie – im Gegensatz zum Großteil der israelischen Bevölkerung – nicht mit Euphorie. Vielmehr bezeichnete sie in einem Tagebucheintrag vom 11. Juli 1967 den Besuch der Klagemauer als „Enttäuschung“³⁷³:

„Im Gegensatz zu Besuchen vor über zwanzig Jahren hat sie keinen Eindruck gemacht auf mich. [...] Ganz anders der Eindruck von den Moscheen (Omar und Al Aksa) die wunderschön sind. Waren

dieser Stelle sahen die Autoren die Besatzung offenbar unabhängig von der politischen Realität und versuchten, sie der Disposition durch demokratische Entscheidungen zu entziehen. Die Unterzeichner versuchten sich ins Zentrum der zionistischen Ideologie zu stellen. Die Bewohner der besetzten Gebiete würden in den Genuss von Freiheit und Gleichheit kommen, schrieben sie, und die jüdische Mehrheit in Israel würde dank Einwanderung und Ansiedlung erhalten bleiben.“ (Segev, 2007, S. 653). Vgl. dazu auch Shapira, 2012, S. 316

³⁷⁰ Segev, 2007, S. 653

³⁷¹ Zit. nach Segev, 2007, S. 653

³⁷² Aloni, 2005, S. 513

³⁷³ Ebd., S. 515

nicht in der Grabeskirche und auf dem Skopus. [...] Bedrückend war das Gefühl als Angehöriger der ‚Sieger‘ zwischen den Blicken der Araber herumzugehen.“³⁷⁴

In diesen beiden Tagebucheintragungen wird einerseits ihre Verortung innerhalb des „Siegerkollektivs“ deutlich. Andererseits nahm sie eine kritische Betrachtung der Handlungen aller sich feindlich gegenüberstehenden Parteien – inklusive des israelischen Kollektivs – vor. Diese kritische Betrachtungsweise des Sechstagekriegs, seines Verlaufs und seiner Folgen, geht einher mit einer Revision von 1948. Am 29. November 1967 geht sie in ihren Tagebüchern das erste Mal auf die Vertreibung und Flucht der Araber 1948 ein und stellt einen unmittelbaren Bezug zu ihrem Leben her:

„Unser Leben ist eine einzige Kette von Kompromissen, weil seine Probleme unlösbar sind. Um bestehen zu können, schreiten wir von Kompromiss zu Kompromiss. Die Veranda, auf der ich sitze gehört zu unserm Haus. Hier ist mein Heim. Ich habe kein anderes, und jeder Mensch braucht ein Heim. Doch der Boden auf dem das Haus steht hat Arabern gehört, die im Kriege 1948 geflohen sind. Er ist noch immer auf ihren Namen im Grundbuch eingetragen. Bin ich bereit auf dieses Heim zu verzichten oder werde ich mein Hierverbleiben rechtfertigen? Ich werde sagen, sie sind geflohen. Hier auf diesem Stück Boden haben sich harte Kämpfe abgespielt. Der Krieg war nicht unsere Schuld. Wir wollten ihn nicht. Das ist glaubwürdig. Wir galten damals auch in unserer eigenen Beurteilung als die Schwächeren. Wir wollen auch jetzt Frieden. Wir sind bereit, den früheren Besitzern volle Entschädigung zu zahlen. Stimmt und doch bleibt Geschmack von Kompromiss.“³⁷⁵

Diese Stimme zwischen Rechtfertigung und Selbstkritik ist eine, die die Stimme der sozialistisch-zionistischen Linken repräsentiert. Sie bettet sich ein in eine Situation, in der eine euphorische Stimmung ob des Sieges und des gewonnenen Zugangs zur Altstadt und zur Klagemauer dominant ist. Und doch stellt der Sechstagekrieg auch einen Wendepunkt dar, an dem viele zwischen 1948 und 1967 zur Seite gelegten Themen wieder virulent wurden. Der israelischen Historikerin Anita Shapira zufolge hat die Begegnung mit den Arabern in den besetzten Gebieten auch dazu geführt, dass die „arabische Frage“ neu aufgeworfen wurde.³⁷⁶ So gab es auch kritische Stimmen wie die von Dalia Ravikovitch, Nathan Zach und S. Yizhar, die sich gegen eine Besetzung der Gebiete aussprachen.³⁷⁷ Kritischer noch äußerten sich Köpfe wie der Religionsphilosoph Yeshayahu Leibowitz oder der Journalist und Schriftsteller Amos Elon.³⁷⁸ Bemerkenswerterweise nahm Aloni das Erdbeben, das mit und nach dem Sechstagekrieg die Konventionen der Gesellschaft und der Sprache verändert hat, und das Aloni in dem Gedicht *Wir fahren* kenntlich macht, mit dem kurz vor dem Sechstagekrieg entstandenen Gedicht

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Aloni, 2005, S. 525

³⁷⁶ Shapira, 2012, S. 314

³⁷⁷ Segev, 2007, S. 655

³⁷⁸ Dieser nimmt eine Woche nach dem Krieg in der *Ha'aretz* eine Kontraposition zu der Euphorie nach dem Sechstagekrieg ein und nimmt im gleichen Atemzug eine Revision von 1948 vor, die eine für die Zeit ungewöhnliche Position einnimmt: „Wir haben die moralische Verpflichtung, etwas zu tun, denn die israelische Unabhängigkeit wurde auf Kosten dieser Menschen errungen, und sie haben mit ihrem Körper, ihrem Besitz und ihrer Zukunft für die Pogrome in der Ukraine und die Gaskammern der Nazis gezahlt.“ (Zit. nach Segev, 2007, S. 628)

O Gott, den es nicht gibt bereits vorweg. In literarischer Hinsicht bewegen sich die Gedichte *O Gott, den es nicht gibt* und *Wir fahren* im Spannungsfeld zwischen der Literatur der *Dor HaPalmach* und der *Dor HaMedina*. *O Gott den es nicht gibt* zeigt ähnliche Bestrebungen wie verschiedene Artikulationen der *Dor HaMedina*: Es geht ihnen darum, die individuellen Stimmen in Israel jenseits von kollektivem Druck durch die unmittelbare jüdische Vergangenheit und Gegenwart und den Anforderungen des jungen Staates hörbar zu machen.³⁷⁹ Allerdings drückt das Gedicht wie auch schon das Gedicht *Wind rüttelt an Zweigen* diesen Anspruch auf einer analytischen Grenzenden Metaebene aus, ohne einem sich als Ich erkennbar zu gebenden Individuum eine individuelle Stimme zu verleihen. Noch ist ein Ich lediglich in einer paradoxen Anrede an einen nicht-existent geglaubten Gott und in einer Formulierung von „ich weiß nicht“ sichtbar.

Wir tragen auf den Stirnen

Mit dem überraschenden und überraschend schnellen Sieg der Israelis wurde die Zeit des Wartens von einer Zeit der Euphorie abgelöst. Der Sieg und die damit einhergehende Besetzung von Gaza und Westjordanland, vor allem aber auch Ostjerusalems, wurde von vielen als „Wunder“ bezeichnet. Segev zitiert in 1967 Levi Eschkol, der 1967 Ministerpräsident und Verteidigungsminister Israels war: „Die Armee hat es geschafft, auf ein erstes Wunder noch ein zweites draufzusetzen.“³⁸⁰ Aber nicht nur in Regierungskreisen, sondern auch in der Zivilgesellschaft waren Äußerungen dieser Art weit verbreitet:

„Das große Wunder, das sich ereignet hat, versetzt uns alle in Erstaunen. Wir hatten schon mit dem sicheren Untergang gerechnet, und jetzt hat sich alles geändert, und wir sind die Sieger“, schrieb eine Frau aus Tel Aviv an ihre Schwester in Boston.“³⁸¹

Shapira verweist in *Israel. A History* auch auf das Interesse, das Israel nach dem Sechstagekrieg aus dem Ausland entgegengebracht wurde:

„Journalists and TV crews flocked to Israel from all over the world. They were followed by thousands of volunteers, Jewish and non-Jewish alike, who were excited by the military feats of this small country against all its aggressors.“³⁸²

In dieser politischen Situation schreibt Aloni das Gedicht *Wir tragen auf den Stirnen*³⁸³. Sowohl in den beiden vorhergehenden Gedichten – *Wind rüttelt an Zweigen*, *O Gott den es nicht gibt* – als auch in diesem ersten nach dem Sechstagekrieg verfassten Gedicht *Wir tragen auf den Stirnen* wird ein Fokus auf die Verortung eines Ichs innerhalb von kollektiven Identitäten gelegt. Im vorliegenden Gedicht werden zwei Zeiten gegenübergestellt: das Mittelalter und die implizit sich in Abgrenzung dazu ergebende Neuzeit. Diese Gegenüberstellung verleiht dem Gedicht einen zivilisationskritischen

³⁷⁹ Vgl. Shaked, 2000, S. 169

³⁸⁰ Segev, 2007, S. 653

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Shapira, 2012

³⁸³ Aloni, 1995, S. 182

Impuls. Die Zeit, in der sich das Wir bewegt, wird als Zeit dargestellt, in der die Grausamkeiten des Mittelalters erst zur Perfektion getrieben werden: „Schwärzer als unsere Zeit / hat es keine gegeben. / Schwärzestes Mittelalter war nur Stümperei. / Ungeschickte Liebhaber / der Grausamkeit, die sich / mit uns, die wir Experten wurden, / nicht vergleichen können.“

Bemerkenswert in dem vorliegenden Gedicht ist nun die Konstruktion des Kollektiv-Wirs. Das Gedicht wird eingeleitet mit den Worten „Wir tragen auf den Stirnen / das Abzeichen der Zeit, / den schwarzen Fleck.“ Nimmt man den schwarzen Fleck wörtlich, ist es denkbar, diese Metapher als Bezugnahme auf den schwarzen Gebetsfleck bei Muslimen zu begreifen. Bereits im Koran in Sure 48 ist von diesem Fleck die Rede:

„Mohammed ist der Gesandte Gottes und seinem Wohlgefallen. Hart sind seine Leute gegen die Leugner, untereinander aber voll Erbarmen. Du siehst sie knien, niederfallen im Streben nach Gottes Gnade und seinem Wohlgefallen. Die Spuren ihres Niederfallens sind ihnen ins Gesicht gezeichnet. Das ist in der Tora ihr Gleichnis. Im Evangelium ist ihr Gleichnis eine Saat, die ihren Schössling sprießen lässt und stärkt, ihn groß macht und auf seinen Halmen geraderichtet, den Säern zu Gefallen und um die Leugner damit zu erzürnen. Gott hat denen unter ihnen, die gläubig sind und gute Werke tun, Vergebung und reichen Lohn verheißen.“³⁸⁴

Der Fleck kann bei religiösen Muslimen durch die wiederholte Berührung des Bodens mit der Stirn während des islamischen Ritualgebets entstehen. Verbindet man an dieser Stelle die Positionierung der empirischen Autorin als Jüdin und die Positionierung des Ichs in dem Gedicht, bedeutet dies, dass eine jüdische Perspektive aus einem als muslimisch konstruierten Kollektiv heraus eingenommen wird. Dieses Changieren der Positioniertheit des Ichs ist eine neue Wendung im Vergleich zu den vorhergehenden Gedichten. Folgt man dieser Interpretation, so übernehme die jüdische Perspektive das religiöse Schuldeingeständnis des muslimischen Glaubens. Die Grenzen zwischen den Kollektiven werden noch expliziter als zuvor aufgeweicht. Gleichzeitig wird der Fleck nicht mehr als Fleck nur eines spezifischen Kollektivs begriffen, sondern wird zu einem „Abzeichen der Zeit“ und damit zu einem Abzeichen aller Menschen dieser Zeit gemacht. Individuelle Identitäten – gleich welcher Religion – werden damit zu einem allgemein menschlichen Kollektiv der Schuldigkeit in dieser Zeit, in der das Kollektiv-Wir zu einem Experten der Grausamkeit wurde. An dieser Stelle kann erneut auf Hannan Hever Bezug genommen werden. Der Perspektivwechsel zeigt Parallelen zu einer Allegorietechnik, die der israelische Literaturwissenschaftler für die ersten Jahrzehnte nach 1948 in den kritischeren Werken der hebräischen Literatur beobachtete, wie etwa in Yizhars *Chirbet Chisa* oder A.B. Yehoshuas *Angesichts der Wälder*. Bei aller kritischen Perspektive bedienen diese nach Hever doch das nationale Narrativ. Seiner Meinung nach können Werke wie *Chirbet Chisa* die Brutalität und die moralische Bedeutung der gegen die Palästinenser gerichteten Gewalt nicht erfassen, weil sie das Persönliche mit dem Kollektiven gleichsetzen und die politische Gewalt der Vertreibung zu einer abstrakten Allegorie der universell menschlichen Bedingungen des Krieges umdeuten.³⁸⁵ Vergleichbar lässt sich auch in

³⁸⁴ *Der Koran*, 2010, S. 457

³⁸⁵ Vgl. Eshel, 2012, S. 137

diesem Gedicht ein Ausweichen von (vermeintlicher) individueller Schuld in ein allgemein menschliches Kollektiv lesen. Die Zugehörigkeit zum Siegerkollektiv wird versucht aufzubrechen und in eine andere Zugehörigkeit zu transformieren: zum Menschen. Das Ich, das sich in diesem Kollektiv verortet, ist damit zwar zwangsläufig schuldig. Gleichzeitig aber wird die potentielle Schuld des einzelnen Individuums und damit auch des Ichs zu einer unabänderlichen Eigenschaft des Menschen an sich – die Feststellung der Schuldigkeit des Menschen an sich wird damit auch hier zu einer Entschuldung der einzelnen Individuen.

Oh Chamssintage im späten Mai

Das Gedicht *Oh Chamssintage im späten Mai*³⁸⁶ entsteht zwei Jahre nach dem Sechstagekrieg. Es greift verschiedene Topoi auf, die Aloni in den vorherigen Gedichten schon beschäftigt haben. Hinzu tritt allerdings ein genaueres Eingehen auf die Reaktionen der Angst – gleichsam eine Analyse einer als israelisch gekennzeichneten Mentalität.

Rahmen für die Handlungen und Gefühle stellen die Chamssintage dar, die mit ihrem trockenen Wüstenwind, den sie herüberwehen, auch dafür bekannt sind, Aggressivität und Depressionen zu verursachen. In den anaphorischen Strophenanfängen des Gedichts „Oh, Chamssintage in spätem Mai, wenn...“ findet sich eine nahezu beschwörungsartige Formel – sowohl Kriegshandlungen als auch Empfindungen und Gefühle eines Ich werden an die Chamssintage gebunden, die Geschehnisse des Verlaufs, „böse Ahnungen“ werden damit nahezu in die Hände der Natur, in die Hände der Chamssintage gegeben.

In dem Gedicht legt das Ich – grammatikalisch in der zweiten Person Singular ausgedrückt – seine Angst als bedrohtes Ich bloß – und zwar als eines, das zu einer bedrohten Bevölkerung in einem bedrohten Land gehört. „Sandkörner aus Osten“ sieht das Ich „mit Granaten“ kommen. Der „Wind“ lässt nicht nur das „Knistern der Grasfeuer“ über das Haus rollen, sondern auch das „Maschinengewehrrattern“. Die Analyse der Angst geht aber weiter. Denn schließlich erschlägt das Ich eine Schlange, die nicht gefährlich ist, sondern sich als „harmlose Schlange“ entpuppt, „die du gestern mit einem Feldstein erschlagen hast“. Das Motiv der harmlosen Schlange in Verbindung mit diesem Zustand der Angst ist in einer Kurzgeschichte von Aloni wiederzufinden, die vier Tage vor dem Gedicht, am 28. Mai 1969, unter dem Titel *Juni 1967* entstanden ist. Dort schreibt Aloni:

„Und ich schlug mit dem Stock auf sie ein, bis ich meinte, sie wäre tot [...] Also war es nur eine harmlose Schlange, und ich wußte auf einmal nicht mehr, warum ich sie getötet hatte. Ich hätte wissen müssen, daß sie harmlos war und hatte es wohl auch gewußt. Ich war niedergedrückt. Nicht weil ich sie getötet hatte, war ich niedergedrückt. Doch ich wußte auf einmal, daß ich es wieder tun würde, immer wieder wenn ich eine Schlange finde auf der Treppe, auf einem Weg, im Gras, irgendwo. Ich werde immer wieder einen Stein nehmen oder einen Schuh und auf sie einschlagen, bis sie tot ist, auch wenn es gar keine giftige Schlange ist und das Totschlagen ganz sinnlos. Weil

³⁸⁶ Aloni, 1995, S. 93

ich Angst habe, werde ich es immer wieder tun. Auch wenn es sich nur um eine harmlose Schlange handelt, werde ich es wieder tun. Weil ich Angst habe, werde ich immer wieder töten.“³⁸⁷

Die Darstellung der Atmosphäre der Angst und die Reaktion „weil ich Angst habe, werde ich immer wieder töten“³⁸⁸ erinnert hierbei an die Darstellung des Sechstagekriegs in einer Sammlung von Interviews junger israelischer Soldaten, *The Seventh Day*³⁸⁹. Dort äußert sich Muki Tzur, der prominent an erster Stelle erscheint:

„Those who survived the holocaust, those who see pictures of a father and a mother, who hear the cries that disturb the dreams of those close to them, those who have listened to stories – know that no other people carries with it such haunting visions. And it is these visions which compel us to fight and yet make us ashamed of our fighting. The saying, ‘Pardon us for winning’ is no irony – it is the truth.“³⁹⁰

Diese dort ausgedrückte Ambivalenz den eigenen Handlungen gegenüber, die dem interviewten Kibbuz-Soldaten mit den Visionen um den Holocaust notwendig scheinen, aber gleichzeitig Scham für das eigene Kämpfen aufkommen lassen, werden literarisch in Alonis Kurzgeschichte *Juni 1967* und in dem hier vorliegenden Gedicht verarbeitet. In der Kurzgeschichte heißt es:

„Ich könnte sagen, meine Hände blieben rein. Ich habe kein Blut vergossen. Kann ich es? Ich könnte sagen, ich habe es nicht gewollt, ich habe bis zur letzten Stunde friedliche Regelung erhofft. Ich könnte sagen, wir hatten keine Wahl, sie haben uns dazu gezwungen, wir mußten uns verteidigen, wenn wir nicht untergehen wollten. Ich könnte sagen, wehe uns, wenn sie gesiegt hätten. Ohne Skrupel hätten sie uns abgeschlachtet und verbrannt, wie sie es seit Jahren versprochen und gelobt haben. Ich hätte alles dieses sagen können und vieles mehr. Ich hätte nicht gelogen. Doch kann ich es? Was nützt mir, recht zu haben? Ich bin verantwortlich, als hätte ich es getan. Ich habe getötet. Ich mußte es tun. Ich muß es vielleicht morgen schon wieder tun und werde morgen genau so schuldig werden.“³⁹¹

Der Holocaust und sein Fortwirken ist auch diesem Gedicht von Aloni eingeschrieben und wird in der Allegorie mit der Schlange sichtbar. Der soeben zitierte Muki Tzur setzt sein Bekenntnis in *The Seventh Day* folgendermaßen fort:

³⁸⁷ Aloni, 1996, S. 42

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Das Buch *The Seventh Day* (hebr.: Siach Lochamim, dt.: Soldatengespräche) ist eine Sammlung von Interviews, die Amos Oz und Avraham Shapira im Auftrag eines Kibbuz-Funktionärs mit jungen Soldaten aus den Kibbuzim durchführten, in denen diese über ihre Erfahrungen im Sechstagekrieg berichten. Die erste Auflage des Buches erschien im Oktober 1967 in einer Auflage von 20.000 und war zunächst nicht für den Buchhandel sondern nur zur internen Weitergabe in den Kibbuzim bestimmt. Wenige Wochen später wurde eine zweite Auflage gedruckt, die ebenfalls schnell ausverkauft war. Das Buch wurde laut Segev als „authentisches Dokument gefeiert, als eine Darstellung der Wahrheit, auf die die Israelis stolz sein konnten.“ (Segev, 2007, S. 531). In einer Dissertation von Alon Gan zeigt dieser, „dass es sich bei dem Buch weitgehend um einen sorgfältig konstruierten Mythos handelt.“ (Segev, 2007, S. 231). Die Interviews wurden teilweise stark gekürzt und geändert. Segev stellt die These auf, dass dies dem Ziel diene, „dem gewünschten Bild des unschuldigen jungen Soldaten“ zu entsprechen, „der in Bedrängnis geraten war“. (Segev, 2007, S. 531)

³⁹⁰ Shapira et al., 1970, S. 22

³⁹¹ Aloni, 2000b, S. 42

„Our feelings are mixed. We carry in our hearts an oath which binds us never to return to the Europe of the holocaust; but at the same time we do not wish to lose that Jewish sense of identity with the victims.“³⁹²

In dieser Aussage wird einer der Widersprüche sichtbar, die auch der empirischen Autorin Aloni nicht zu lösen möglich waren. Aloni empfand Unbehagen bei der Vorstellung, als „Angehöriger der Sieger“³⁹³ zu gelten. Andererseits aber war es ihr unmöglich, aus dem Kollektiv auszubrechen, weil die Angst und die äußere Bedrohung sie an dieses Kollektiv banden. Ebenso verhält es sich mit den Ichs in Gedicht und Kurzgeschichte. Kurz nach dem Sechstagekrieg und kurz nach der Veröffentlichung von *The Seventh Day* wurde in Israel ein Begriff für dieses in den Soldatengesprächen besonders deutlich sichtbar werdende widersprüchliche Verhältnis zum Krieg gefunden: *Yorim u-bochim* (engl.: *Shoot and cry*). In einer Reportage in der Tageszeitung *Davar* aus dem Jahr 1978 nimmt Nahum Barnea, der damals zu den einflussreichsten Reportern Israels gehörte, Bezug auf diesen Begriff:

„It's not easy to be the good guy. When *Siach Lochamim* [übersetzt: Soldatengespräche, engl. Titel des Buches: *The Seventh Day*, Anm. J. P.] and other similar publications appeared after the Six Day War, I felt those things were written almost from my own heart. Afterwards someone came and stuck to this generation of tormented souls (המתייסרים דור) the vicious characterization 'yorim u-bochim'. I was hurt, maybe because I knew there is truth in it.“³⁹⁴

Später stellte dieser Begriff auch den Titel einer Sammlung von Reportagen dar, herausgegeben von demselben Reporter, Nahum Barnea.³⁹⁵ Auch Amos Oz bezieht sich in dem Buch *Terrible Days: Social Divisions and Political Paradoxes* in Israel auf den Begriff:

„Left-wing satirists have dubbed the holders of such views 'yorim u-bochim' (those who shoot first and burst into tears later). This term was much used during the bitter debates over the right of soldiers to disobey orders.“³⁹⁶

Ob Aloni den Begriff kannte oder nicht: Alonis Texte zum Sechstagekrieg haben viel mit den Texten gemeinsam, denen die Kritik des *Shoot and Cry* entgegengebracht wurde. Interessanterweise spielt sich diese Reaktion der Hilflosigkeit und Ambivalenz zwischen *Shoot and Cry* auf einer reflektierten Basis ab, bei dem Journalisten Barnea – wie in dem oben genannten Zitat zu erkennen ist – wie auch bei Aloni. Das Ich in Alonis Gedicht erkennt die Schlange als ungefährliche – und doch ist die Reaktion auf die Schlange das Töten dieser. Zu stark ausgeprägt scheinen beide Seiten, die Angst auf der einen, die moralischen Ansprüche auf der anderen Seite, als dass ein Ausweg aus der Ambivalenz gefunden werden könnte. Allerdings wird in der zweiten Strophe noch ein anderer Weg skizziert. Das Ich

³⁹² Shapira et al., 1970, S. 22

³⁹³ Aloni, 2005, S. 515

³⁹⁴ Dieses Zitat stammt aus einer Reportage von Nahum Barnea in der israelischen Tageszeitung *Davar* vom 29. September 1978. Ich danke Ofri Ilany für den Hinweis sowie für die Übersetzung des Zitats vom Hebräischen ins Englische.

³⁹⁵ Barnea, 1981

³⁹⁶ Keller, 1987, S. 35

versucht, sich mit der nahezu normal gewordenen Situation des Krieges zu arrangieren: „und du gehst und tust, als / gäbe es kein Gewehrknattern inmitten Gesang der / Vögel, - oder Vogelgesang inmitten Knattern von / Gewehren.“ Wie schon in dem Gedicht *Auch die Wolken haben getrogen* versucht das Ich seine Augen *wide shut* zu halten. Es hört das „Gewehrknattern“, aber es handelt, es gäbe es keines. Und doch geht der Alltag Hand in Hand mit düsteren Zukunftsentwürfen und Aussichtslosigkeit: „böse Ahnungen“ wälzen sich „über unruhige Schläfer“, und „auf abgebranntem Ährenfeld bleibt nur Asche verfallener Hoffnungen.“ Ein möglicher Ausweg aus dieser Perspektivlosigkeit wird hier nicht angeboten. Erst in dem Gedicht *Der Jordan* scheint eine solche Möglichkeit auf.

Gedichte um den Yom-Kippur-Krieg

Am 9. Oktober 1973, drei Tage nach dem Ausbruch des Yom-Kippur-Krieges, schrieb Aloni dem deutschen Schriftsteller Heinrich Böll:

„Ein friedlicher geruhvoller Tag könnte man meinen, aber der Eindruck täuscht wie so oft. Es begann vor drei Tagen am Jom Kippur, dem einzigen Tag des Jahres, an dem das öffentliche Leben völlig stillliegt, kein Auto auf den Strassen, kein Radio. In diesem Jahr war das dann plötzlich anders.“³⁹⁷

Ein halbes Jahr nach dem Yom Kippur Krieg verarbeitet Aloni den Krieg auch in ihren Gedichten. Im März 1974 entsteht ein Text, dessen Form zwischen Prosa und Lyrik Gedicht changiert.

Plötzlich zerbrach die Stille des hohen Tages (März 1974)

Der Text *Plötzlich zerbrach die Stille des hohen Tages*³⁹⁸ vom März 1974 stellt eine eindeutige Bezugnahme auf den Ausbruch des Yom Kippur Krieges am 6. Oktober 1973 dar und bildet die Wahrnehmung dessen aus einer jüdisch-israelischen Perspektive ab. Der Angriff Syriens und Ägyptens am höchsten Feiertag des jüdischen Kalenders überrascht die israelische Bevölkerung und zerreißt die „Stille des hohen Tages“ und die „Leere über den Landstraßen“, „in den Bethäusern zerrissen die / Fäden der Gebete“. Ein Ich taucht hierbei nicht explizit auf. Agens der Handlungen ist keine menschliche Figur, sondern es ist das „Motorenknattern“, das handelt, es sind „Panzeriere“ und „Raupenschlepper“: „Sie [die Raupenschlepper] trugen Menschen in ihren / Bäuchen zu Töten und Sterben bestimmt.“ So gibt das Gedicht den Menschen, die in den Raupenschleppern „zum Töten und Sterben“, Israel angreifen, kein Gesicht. Die Angreifenden bleiben passiv, sie werden von den Raupenschleppern und Panzern in Bewegung und zum Handeln gebracht. Dies ist ungewöhnlich für die Lyrik Alonis, denn für gewöhnlich unternimmt Aloni den Versuch, Menschen auch jenseits des eigenen Kollektivs ein Gesicht zu geben. Erkennbar wird dies auch in Tagebuchauszügen, etwa, wenn sie kurz vor dem Ausbruch des Sechstagekrieges auch die Minderheiten in den jeweiligen Ländern ins Blickfeld rückt: „Leid tun mir die Araber in Israel und die Juden in Ägypten.“³⁹⁹ Auch schreibt sie

³⁹⁷ Aloni, 2013, S. 116f.

³⁹⁸ Aloni, 1995, S. 95

³⁹⁹ Aloni, 2005, S. 500

Gedichte über Araber, wenngleich sie nicht frei sind von in erster Linie westlichen Klischees. Sie tragen Titel wie *Verschleierte Moslemitin* oder *Orientalisches Mädchen*. Wenn im vorliegenden Gedicht die Menschen in den „Bäuchen“ der „Raupenschlepper“ gesichtslos bleiben, so kann man diese Konstruktion als Ausdruck der Bedrohung von einer abstrakt bleibenden Instanz verstehen. Das Bedrohungsgefühl scheint so übermächtig, dass die Abbildung der Gefahr abstrakt bleiben muss. Was am Ende des Gedichts bleibt, sind „geknickte Gräser“, in deren Spuren „dunkle Blumen des Todes“ wachsen und in denen „schillernde Schmeißfliegen / [...] ihre Leiber in roten Lachen“ mästen. Eine durch und durch düstere Atmosphäre bar jeder Hoffnung wird hier gezeichnet. Übermächtige und abstrakte Bedrohung kreierte hier Handlungsunfähigkeit und Ohnmacht.

Anders als in den Gedichten von 1967, in denen Aloni mit ihren Gedichten eine kritische Position gegenüber der israelischen Euphorie und dem Geborgenheitsgefühl im Siegerkollektiv übernommen hat, stellt der Yom Kippur Krieg einen erneuten Wendepunkt in Alonis Positionierung dar. Das Gedicht geht parallel mit einem Wandel, der sich mit dem Yom Kippur Krieg in der israelischen Öffentlichkeit vollzog. Es spiegelt so eine Transformation wider, die Anita Shapira in *Israel. A history* angesichts des unerwarteten Angriffs als Transformation von allgemeinem Wohlbehagen in eine kollektive Depression beschreibt:

„The Yom Kippur War ended in a great Israeli victory. But that is not how Israeli public opinion perceived it. On the eve of Six-Day-War, Israel had been in a state of deep anxiety that was transformed overnight into euphoria by the brilliant victory. On the eve of the Yom-Kippur-War, Israel was profoundly complacent, and as a consequence of the war this complacency turned into depression. An entire nation mourned the thousands of fallen and wounded and sank into a national trauma whose traces did not dissipate for decades. Faith in the leadership – led by the Israeli Labor Party, which had been so much the center of national decision making since 1933 that to the national psyche it seemed eternal – was now irretrievably lost.“⁴⁰⁰

Das Gedicht kann als Auftakt zu einer ganzen Serie von Gedichten verstanden werden, die Ausdruck der Resignation und Ohnmachtsgefühlen darstellen. Eine Metapher ist den folgenden Gedichten gemeinsam; zentrales Motiv der Gedichte ist die Farbe Rot als Metapher des Todes.

Rotgedichte

Einige Tage, nachdem Aloni das Gedicht *Oh Chamssintage in spätem Mai* verfasst, entstehen weitere Gedichte, die im Folgenden als Rotgedichte bezeichnet werden, da sich durch diese Gedichte die Thematisierung der Farbe Rot zieht. In diesen zwischen März und Mai 1974 verfassten Gedichten setzt Aloni eine Auseinandersetzung mit sich selber fort, die sie auch im Briefwechsel mit Heinrich Böll formuliert. Es ist eine Auseinandersetzung um politische Ideale und Ideologien, um die Frage nach der Möglichkeit von Pazifismus und der Notwendigkeit der Kapitulation vor einstigen Idealen. Am 9. Oktober 1973 schrieb Aloni an Böll:

⁴⁰⁰ Shapira, 2012, S. 335

„Da bin ich wieder, glaubte u. glaube manchmal jetzt noch, Pazifistin zu sein, aber die Wirklichkeit lässt eine solche Haltung nicht zu. Aber die Überzeugung bleibt, dass man alles tun muss, um, wenn es schon nicht möglich sein sollte, Kriege ganz zu verhindern, sie so weit wie möglich hinauszuschieben. Aber sogleich kommt der Gedanke, dass auch diese Einstellung nicht realistisch ist, siehe Chamberlain u. Hitler. So bleibt, wenn ich ehrlich sein will u. mich nicht hinter Worten verstecken will nur Ratlosigkeit u. Schmerz im Herzen.“⁴⁰¹

Stellte Aloni kurz nach dem Krieg ihre pazifistische Position nur vorsichtig in Frage, scheint ihre Einstellung ein halbes Jahr später, am 12. März 1974, eindeutiger:

„Ich wusste, dass kein Frieden zwischen uns und unseren Nachbarn herrscht u. habe weder die Überheblichkeit mancher Kreise noch den Optimismus anderer geteilt, aber seit dem 6. Oktober habe ich viel nachgedacht (kaum geschrieben) u. es ist mir noch nicht gelungen, Ordnung in meinen Gedanken zu schaffen. Ich habe aufgehört, mich Pazifistin zu nennen. Wenn man einen Begriff zu weit dehnt, nimmt man ihm seine Bedeutung. Ich glaube nicht mehr, dass es in voraussehbarer Zukunft möglich ist, mit den Arabern zu einer wirklichen Verständigung zu kommen. Der Vertrag mit Ägypten ist kein Beweis für das Gegenteil.“⁴⁰²

In den Briefen an Böll wird deutlich, dass Aloni anders als um den Sechstagekrieg, da sie eine kritische Haltung der israelischen Euphorie einnimmt, in der Zeit des Yom Kippur Kriegs mit der vorherrschenden israelischen Öffentlichkeit parallel lief. Dies wird auch in den Rotgedichten deutlich. Allerdings stellen die Gedichte auch einen Raum zur Verfügung, der Gedanken zulässt, die sich jenseits der im Briefwechsel mit Böll deutlich werdenden Positionen bewegen.

In dem Gedicht *Auf alle Blumen*⁴⁰³ aus dem März 1974 erscheinen Natur und Tod so eng miteinander verbunden, dass eine Entkoppelung voneinander nicht mehr möglich ist. Der rote Tau, der auf die Blumen fiel, malte „rote Zeichen [...] auf die Gewebe der Spinnen / und auf die Halme der Gräser.“ Auch hier ist wie in dem vorhergehenden Gedicht *Plötzlich zerbrach die Stille des hohen Tages* kein menschliches Agens zu finden – genauso wenig in den Gedichten *Auf alle Blumen* und *Wüstenwind tanzt*⁴⁰⁴. Sämtliche Formen der Natur sind dem Tod, der als „roter Tau“ und „roter Regen“ in Erscheinung tritt und ebenfalls dem Bereich der Natur zuzuordnen ist, ausgeliefert: „Roter Regen tropft / von den Ästen des Korallenbaumes, / und an den Zweigen der Trauerweide / hängen rote Tränen“. Natur hat ihre tröstende Funktion endgültig verloren und stellt, anders als in Alonis Gedichten, die vor dem Yom-Kippur-Krieg verfasst worden sind, keine sicherheitsspendende Basis mehr dar.

Auch in dem Gedicht *Wüstenwind tanzt*, entstanden am 29. April 1974, hat Natur endgültig ihre Fähigkeit zur Darstellung eines Idylls verloren. Der Wüstenwind zerrt „die Köpfe / von Distelskeletten“, wirbelt sie „über Kettenspuren und Panzergerippe“ und bringt sie schließlich zum Meer, „wo Fischer mit roten Segeln / und Haifische mit starren Augen / unter blauem Himmel schwimmen / und einer

⁴⁰¹ Aloni, 2013, S. 117

⁴⁰² Ebd., S.120f.

⁴⁰³ Aloni, 1995, S. 96

⁴⁰⁴ Ebd., S. 97

auf den anderen lauern.“ Menschen wird hier keine Handlungsfähigkeit zugesprochen, in ihrer grammatikalischen Konstruktion scheinen sie eher ein Produkt der Zeit als politische und soziale Akteure.

Man könnte dies als universalistische Abbildung verstehen, in der Menschen allgemein ihre Handlungsunfähigkeit verloren haben und Kriegen machtlos gegenüberstehen. Bezieht man einen Brief an Böll, den Aloni am 12. März 1974 verfasste, mit ein, so liegt es nahe, die in dem Gedicht suggerierte Handlungsunfähigkeit der Menschen als eine spezifische Handlungsunfähigkeit und Ohnmacht der Israelis zu begreifen. Aloni schrieb:

„Auch die Isoliertheit Israels hängt weniger davon ab, was die hiesige Regierung tut oder nicht tut, als dass sie ein Ergebnis der Interessen der verschiedenen Länder ist, oder der vermeintlichen Interessen auf kurze Sicht.“⁴⁰⁵

In Tagebüchern und Briefen wird Alonis Hadern und ihr immer wieder vorgenommenes Hinterfragen der eigenen Positionen sichtbar. Bei aller Vorsicht vor biografistischen Interpretationen ist festzuhalten, dass dieses Hadern Alonis auch in den Bewegungen der Gedichte abzulesen ist. Die Uneindeutigkeit des Gedichts *Wüstenwind tanzt* in Bezug auf die Frage, wer bedroht und wer bedroht wird, wo die Handlungsfähigkeit beginnt und wo sie aufhört, kann so als Schwäche des Gedichts gedeutet werden, genauso aber auch als Ausdruck eines hadernden Fragens, auf das Aloni keine Antwort finden konnte.

Einige Monate später, im Dezember 1974, entsteht das Gedicht *Roter Teppich weht*⁴⁰⁶, mit dem das Ohnmachtsgefühl, das sich in den bisherigen Rotgedichten ausdrückt und die Abwesenheit von handelnden Menschen auf einer Metaebene verhandelt werden. Auch dieses Gedicht beginnt mit grammatischen Konstruktionen, die eine Ohnmacht der Menschen suggerieren. „Roter Teppich weht, / vom Dach des Hauses / vergessen zwischen Nebellappen / über Minarett / und mit Abwässern gedüngtem Feld“. Agens sind in diesem Gedicht ein „roter Fleck“ und „gelbe Vierecke“. Es sind Zeichen, die die feindlichen Bestrebungen der beteiligten Parteien ausdrücken, so wird der Krieg auch als ein Krieg von Zeichen dargestellt – Zeichen, die Abstrakta ausdrücken und vergessen lassen, „daß dort Menschen wohnen“. Die Menschen stehen sich hier nicht als solche gegenüber, sondern sehen nur den „roten Fleck“, „das Feindliche“. Die rhetorische Frage des letzten Verses – „Vergaßt du, daß dort Menschen wohnen?“ – stellt diese Ohnmacht und Handlungsunfähigkeit aber schließlich in Frage. Das Gedicht kann damit als Appell an Menschlichkeit verstanden werden wie auch als Appell daran, den abstrakten Zeichen ein Gesicht zu geben. Damit unternimmt Aloni in diesem Gedicht wiederum eine Kehrtwende und nimmt erneut die Position einer „Hüterin des Hauses Israel“⁴⁰⁷ ein, die an ethische und moralische Werte der israelischen Gesellschaft appelliert.

⁴⁰⁵ Aloni, 2013, S. 121

⁴⁰⁶ Aloni, 1995, S. 98

⁴⁰⁷ Gluzman, 2012, S. 164

Der Jordan

Den roten Faden der vorhergehenden Gedichte bildeten die Themen Orientierungslosigkeit und Hoffnungslosigkeit. In diesem im Juli 1976 entstandenen Gedicht *Der Jordan*⁴⁰⁸ versucht ein Ich einen Ausweg aus der Sackgasse der Hoffnungslosigkeit zu skizzieren. Es begleitet den Fluss des Jordan von seiner Quelle bis zu seinem Ende „im Meer des Todes“. Dabei unternimmt es den Versuch, einen individuellen Bezug zur Natur bzw. zum Jordan herzustellen. Eine individuelle Bezugnahme auf einen politisch so umkämpften Fluss wie den Jordan herzustellen, ist eine Herausforderung. Landschaft und Natur können immer auch in politischer Hinsicht betrachtet und gedeutet werden – in Israel aber wird die Politisiertheit von Natur und Landschaft besonders offenkundig: der Jordan ist immer auch eingebettet in politische Fragen nach territorialer Grenzziehung, um Zuordnungen zu politisch-sozialen Kollektiven.

Der Einstieg in das Gedicht findet über eine Solidarisierung des Ichs mit dem Jordan statt, der hier als Underdog der Flüsse dargestellt wird: „Nicht an den mächtigen Strömen, / die Kontinente beherrschen [...], / an dir, der du fast nur ein Bach bist, / hängt meine Seele.“ Von Norden bis Süden geht das Ich im Folgenden in seinen „Gedanke[n]“ mit dem Fluss mit bis zum Süden. Der Fluss passiert die Natur des Nordens, den „schwarze[n] Basalt“, fließt durch „steilwandiges Wadi“ und durch die Hula-Ebene mit dem „ausgetrockneten See, / nur Sumpfloch noch, / ein paar Papyrusstauden“, schließlich durch den See Genezareth, „heilig gehalten in heiligen Schriften.“ Der Gedanke des Ich zieht weiter mit dem Fluss an Burgen, Kolonien, Dörfern der Steinzeit, wo Leute an Krankheiten gestorben sind, vorbei, ebenso an „an Mähmaschinen und Maschinengewehren“, „Raupenschleppern und Panzerraupen“. Der Fluss wird zu keinem Symbol der Stärke gemacht, und Momente des Naturidylls werden unmittelbar durch Darstellungen politischer Verhältnisse gebrochen. In den folgenden Versen beginnen die Schilderungen der Kämpfe um das Land, die die Natur und den Fluss zu einem umkämpften Gegenstand machen: „und wieder Stacheldraht, / verbotenes Gelände, / Schilder, die vor Minen warnen, / nicht dich, nur uns bedrohend.“ Der letzte Vers stellt den Fluss hier allerdings doch als ein Refugium für Unversehrtheit dar. Minen, Stacheldraht – Ausdrücke eines Kampfes, der zunächst nur die Menschen bedroht, nicht die Natur, nicht den Jordan. So erhält der Fluss Charakteristika von Reinheit und Unschuld, wird dem Menschen und seinem Schuldigwerden gegenübergestellt. Mit dem Fluss durchquert das Ich Gebiete, die umkämpft sind, „eroberte von diesen, / befreite von jenen genannt“. Es gibt also den unterschiedlichen politischen Positionen eine Stimme, sowohl denen, die gegen die Besetzung der Gebiete sind als auch denen, die für ein Groß-Israel plädieren. Letztere finden etwa in besonders radikaler Ausformung in der Hymne der revisionistischen Cherut ihren Ausdruck. Darin lautet eine Zeile: „Zwei Ufer hat der Jordan. Eines ist unser und das andere auch.“ Wenn das Ich diesen Positionen auch eine Stimme gibt: Der Fluss wird hier als natürliches Phänomen gezeichnet, das unangetastet von den politischen Auseinandersetzungen bleibt.

⁴⁰⁸ Aloni, 1995, S. 229

Der Politikwissenschaftler Meron Benvenisti, der unter Teddy Kollek von 1971 bis 1978 Ost-Jerusalem verwaltete, stellt den Verbindung zwischen Natur, Land und Politik in Israel in seinem Buch *Conflicts and Contradictions*⁴⁰⁹ aus dem Jahr 1986 dar. Ohne den Einfluss des Kult des „moledet“⁴¹⁰ sei „die israelische Psyche“⁴¹¹ nicht zu verstehen, stellt dieser fest:

„The obsessive search for rootedness, the need to turn the geographia sacra of the Diaspora into tangible reality, to make Eretz Israel a natural, not only a spiritual homeland – to possess it through the senses by bodily contact with its soil, mountains, deserts and streams – this is what lies at the heart of the tremendous educational enterprise properly regarded more as a cult than a subject. Generations of Israelis have worshipped moledet in hikes, prayed to it by watching birds, identifying flowers, locating nests of bald eagles, testing their dedication by deliberately refraining from drinking water in the desert for days. The Bible became a guidebook, taught by reference to the landscape, less for its humanistic and social message – and not at all for its divine authorship. There is nothing more romantic and at the same time more 'establishment' than to be connected in some fashion with this cult. Its priests are the madrichim – guides and youth leaders. An extensive institutional network sustains yedi'at haaretz: research institutes, field schools, the Society for the Preservation of Nature in Israel (SPNI), the Jewish National Fund, youth movements, paramilitary units, the army.“⁴¹²

Diese enge Bindung findet auch ihren Niederschlag in Literatur. Benvenisti spricht gar von einer Obsession der israelischen Literatur mit der Landschaft:

„No wonder that the sabras, native-born Israelis, turned the romance with the land into a subject par excellence of their literature. Our most distinguished writers devote whole chapters, with immense detail and a wealth of description, just to physical features of the landscape. The drama in many literary works is less human than natural, an obsession with the landscape almost to the exclusion of everything else.“⁴¹³

Die Beobachtung wäre noch ausdifferenzieren und kann nicht pauschal auf die israelische Literatur im Allgemeinen bezogen werden. Als Tendenz bestimmter Strömungen israelischer Literatur aber ist dieser Hinweis fruchtbar zu machen: die Bezugnahme auf Landschaft und Natur diene auch dem Unternehmen, den Übergang von Diaspora zu Erez Israel als Neuer Heimat zu ermöglichen. Exemplarisch dafür steht der 1958 erstmals erschienene Roman *Tage des Ziklag* von S. Yizhar. In ihm werden anhand von sieben Tagen des Krieges von 1948 moralische Probleme verhandelt, eingebettet in Naturbeschreibungen, die sich mitunter über mehrere Seite erstrecken.⁴¹⁴ Wenn also Natur und Politik in einem so engen Zusammenhang stehen, wie dies in Israel/ Palästina der Fall ist, kann dann ein Ich einen persönlichen und apolitischen Zugang zum Jordan finden, wie es in dem Gedicht *Der*

⁴⁰⁹ Benvenisti, 1986

⁴¹⁰ *Moledet* ist das hebräische Wort für Heimat, bzw. den Ort, an dem man geboren wurde.

⁴¹¹ Benvenisti, 1986, S. 20

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Vgl. Shaked, 2000, S. 148

Jordan versucht wird? Wie verbindet Aloni, in deren Gedichten Natur häufig eine zentrale Rolle spielt, in diesem Gedicht das Ich und die Natur, den Jordan?

In vermeintlich neutraler Distanz zu den verschiedenen politischen Positionen versucht das Ich, eine tröstende und stärkende Bindung zwischen sich und dem Fluss herzustellen. Selbst wenn von dem Jordan alle „stehlen [...], / Menschen, Sonne und Wind“, selbst wenn der Jordan in seinem Flusslauf immer schmaler und schwächer wird, der unschuldige und natürlich-widerständige Charakter des Jordans trotz den politisch motivierten Eingriffen der Menschen. Die Schlussverse des Gedichts, die in einem Rückbezug auf die Anfangsverse stehen, lauten: „Doch dir gehört mein Seele, / nicht den mächtigen Strömen der Welt, [...]. Ich tauche in dich ein, erfrische mich in dir, / und wenn ich durch die Wüste laufe, / durch heiße Wüste aus Steinen und Sand, / tröstet mich der Gedanke an dich.“ Das Eintauchen in den Fluss kann hier auch als Bild des Versuches einer regelrecht symbiotischen Verschmelzung gelesen werden und als Versuch, diesen oben geschilderten Charakter des Flusses in sich aufzunehmen und auch für sich beanspruchen zu können.

Betrachtet man die Gedichte über die Kriege als anlassbezogene Auseinandersetzung mit Fragen nach der Verortung des Ichs, nach den moralischen Implikationen, nach möglichen Auswegen aus Dilemmata der Kriege, so kann dieses Gedicht als eine weitere, spätere Antwort verstanden werden. In den vorhergehenden Gedichten ging es immer auch um die Frage danach, in welcher politischen Tradition, in welchem Kollektiv – sei es politischer oder religiöser Art – sich die jeweiligen Ichs des Gedichts verorten. Kollektive wurden aufgeweicht, Positionen von Gegenseiten übernommen, etwa in dem Gedicht *Wir tragen auf den Stirnen*, in dem die Kategorien, in denen das Wir-Kollektivs zu greifen sein könnte, aufgeweicht werden und zwischen jüdisch, israelisch, muslimisch, arabisch changieren. Die Antwort, die das Ich nun in *Der Jordan* findet, kann als Reaktion auf die Aussichtslosigkeit der realen politischen Situation und die Starrheit kollektiver Zugehörigkeiten verstanden werden. Seine Lösung ist, sich von den politischen Implikationen und kollektiven Vereinnahmungen zu befreien, sich außerhalb der Realität zu verorten. Das Ich verschreibt dem schwach und verletzlich dargestellten Fluss – jenseits politischer Zugehörigkeit – „seine Seele“. Entgegen ansonsten verbreiteter politischer Inanspruchnahme von Natur und Landschaft, übt das Ich damit keinen politisch-territorialen Besitzanspruch aus, sondern lässt das Verhältnis zwischen Ich und Fluss in einem einerseits privaten und andererseits transzendentalen Rahmen existieren. Durch diese Wendung wird der Fluss der Realität enthoben und erhält einen mythischen Charakter. So entsteht – bei aller Widersprüchlichkeit des Begriffes – das Bild eines privaten Mythos vom Fluss. Ist ein Mythos ein Konzept des Kollektiven und dadurch eigentlich unvereinbar mit individueller Privatheit, so verweist gerade diese Widersprüchlichkeit auf die Ausweglosigkeit der Situation, wie sie sich für das Ich darzustellen scheint: die Möglichkeit sich jenseits politischer Verhältnisse zu bewegen, scheint nicht gegeben, eine Bezugnahme auf Territorium und Grenzziehung findet beim Sprechen über Natur unweigerlich statt. Das Ich unternimmt diesen Versuch dennoch.

In Rückgriff auf Deleuze/Guattaris Konzepte von Re- und Deterritorialisierung⁴¹⁵ werden hier zwei gegenläufige Bewegungen miteinander verbunden. Mit der Extraktion des Flusses aus der territorialen Inanspruchnahme politischer Kollektive und mit dem Versuch, den Jordan von vereinnahmenden Zuschreibungen zu befreien und selber zum Sprechen zu bringen, wird eine Deterritorialisierungsbewegung vorgenommen. Gleichzeitig aber wird der Sinn der Orte wieder festgeschrieben, der Jordan wird dazu bestimmt, dem Ich ein Gefühl des Friedens zu vermitteln, wird symbiotisch mit dem sprechenden Ich verbunden: „Ich tauche in dich ein, erfrische mich in dir“. So geht die Deterritorialisierungsbewegung unmittelbar mit einer Bewegung der Reterritorialisierung einher. Die Befreiungsbewegung gelingt nicht. Während das Ich dem Jordan die Fesseln löst, mit denen verschiedene Kollektive an dem Fluss zerran, legt es den Fluss zusammen mit dem Ich erneut in Ketten.

5.4.2 Boleslavs Lyrik über die Kriege

In den Tagebüchern von Boleslav werden die Kriege vor allem in den Momenten präsent, in denen ihre Söhne zum Militär bzw. zum Krieg eingezogen werden, insbesondere während des Sechstagekriegs, aber auch während des Yom-Kippur-Kriegs. Am 5. Oktober 1973 notierte sie: „Kriegsausbruch. Efi wird am selber Nachmittag nicht einberufen, geht aber am Sonntag den 6.10. fort, sucht eine Gruppe, befindet sich in Eilat.“⁴¹⁶ Der sieben Jahre zuvor geführte Sechstagekrieg war nicht der erste Krieg, den die 1939 eingewanderte Boleslav in Palästina/Israel erlebte. Und doch nahm sie diesen Krieg auf spezifische Art und Weise als ihren ersten wahr: Die Sorge um ihre Söhne ließ sie den Krieg auf andere Weise erleben als die bisherigen. Am 14. Juni 1967 schrieb sie in ihr Tagebuch:

„Ich war mir nun erst heute sicher, dass meine Söhne in diesem Krieg verschont blieben. Was für ein Glück, ich habe neue Kinder. Ich danke einer höheren Macht dafür - Efi haben wir heute gesehen, da wir ihn am Flughafen, wo er stationiert war besuchten. Er erzählte viel, unter anderem, dass die Gruppe von 120 Mann, in der er sich befindet, einige Tage vor dem Kriegsausbruch zu denen gehörten, die beim Kampf sein sollten. Die Jungens sahen den Tod vor sich, hatten ungeheure Angst und wehrten sich der Kampftruppe anzugehören. Doch blieb nichts anderes übrig und sie lagen einen Tag und Nacht, vollbewaffnet in den Gräben an der Grenze. Einen Tag vor dem Krieg, wurden sie an die Flughäfen gebracht, zu den Radar-Kasernen [?], so dass auch Efi von den Kämpfen verschont blieb. Mein Kind, ich kann mich noch immer nicht fassen, es war nicht der erste Krieg, den ich erlebte und doch was er für mich der erste – meine Kinder waren in Gefahr und nur das war meine Sorge. Dani ist noch in Sinai, ich kann es nicht erwarten ihn zu sehen. Meine stillen Gebete wurden erhört, mein Glaube an das Leben. Und bei all dem bin ich in tiefer Trauer um die Menschen, die ihr Leben in diesen fürchterlichen Schlachten verloren haben – schwer für mich in den Alltag hineinzukommen.“⁴¹⁷

⁴¹⁵ Zu den Begriffen von De- und Reterritorialisierung, deren Erläuterung jede Fußnote sprengen muss, vgl. auch: Deleuze & Guattari, 2002. In dieser Arbeit stütze ich mich vor allem auf Deleuze/Guattaris Verwendung der Begriffe in: Deleuze & Guattari, 2012.

⁴¹⁶ Boleslav, o.J.i, Eintrag vom 5. Oktober 1973

⁴¹⁷ Boleslav, o.J.i, Eintrag vom 14. Juni 1967

Der Sechstagekrieg, in dem sie um ihre Söhne bangt, wird damit auch der erste Krieg, den sie lyrisch verarbeitet. Netti Boleslav veröffentlichte lediglich zwei Gedichte, die explizit auf die Kriege Israels Bezug nehmen. Es sind dies die Gedichte *Nachruf für den Soldaten im Sechstagekrieg* sowie *Für meinen Sohn Efraim. Im Sinai 1969*. Sie beziehen sich in erster Linie auf den Sechstagekrieg bzw. die unmittelbare Besatzungszeit im Sinai im Nachgang des Krieges. Beide sind in dem 1972 erschienenen Gedichtband *Ein Zeichen nach uns im Sand* veröffentlicht worden und müssen demnach zwischen 1967 bzw. 1969 und 1972 entstanden sein.

Nachruf für den Soldaten im Sechstagekrieg

Zwar können biografische Erlebnisse Boleslavs als Auslöser für die lyrische Bearbeitung des Sechstagekrieges betrachtet werden. Während in dem Gedicht *Für Efraim – Im Sinai 1969* ein konkreter Bezug zwischen Gedicht und biografisch-politischen Geschehnissen hergestellt wird, lässt Boleslav mit dem Titel und Inhalt des vorliegenden Gedichtes konkrete biografische Bezüge außen vor. Vielmehr bildet der Titel des Gedichtes *Nachruf für den Soldaten im Sechstagekrieg*⁴¹⁸ ein Paradigma ab. Die im Gedicht im Plural dargestellten Soldaten werden zu dem israelischen Soldaten des Sechstagekrieges schlechthin.

Im ersten Teil des Gedichtes werden in der zweiten Person Plural die gefallenen Soldaten adressiert: „In jeder Wolke / ein blasses Gesicht / umarmt ihr euch / wie Blumen / in Kränze geflochten / Augen / wie blaues Licht / ein Totenlicht.“ Die hier eingenommene Ansprehaltung des Ich ändert sich in den letzten drei Versen. Das Ich richtet sein Wort nun nicht mehr an die gefallenen Soldaten, sondern spricht in der dritten Person Plural von „ihnen“, den gefallenen Soldaten. Die Funktion des Sprechens verschiebt sich von einer Ansprache *an* die Soldaten hin zu einer Grabrede *über* die Soldaten. Betrachtet man die Charakterisierungen der Soldaten genauer – sie umarmen sich „in jeder Wolke“ „wie Blumen / in Kränze geflochten“ –, scheinen die Adressaten der Grabrede die als Kollektiv imaginierte israelische Gesellschaft darzustellen. Die Trauer wird zu einem festen Zusammenhalt und einer nahezu unauflösbaren Verflechtung transzendiert.

Aufschlussreich ist hierbei die Wahl des Tempus. Die Szene der Gesichter in den Wolken ist im Präsens verfasst. Die Umarmung in ihrer Symbolik des aus Blumen bestehenden Kranzes findet also im Hier und Jetzt statt. Erst in den letzten drei Versen findet ein Wechsel ins Präteritum statt. Durch die Wahl des Präsens für die Zeit nach dem Tod wird deutlich: die Soldaten bleiben lebendig, zumindest in der Imagination des Ichs. Und ihre Augen „wie blaues Licht / ein Totenlicht“ werden zu einem Zeichen, das Tod signalisiert, aber auch mit Licht verbunden ist und damit ein Zeichen an die Trauergemeinschaft sendet. Die Soldaten werden hierbei nicht als starke und heroische Kämpfer dargestellt, vielmehr sind ihre Gesichter von Blässe geprägt, sie umarmen sich „wie Blumen“ statt dass sie mit Waffen dargestellt werden. Nicht die harte Schale der *Sabres* wird hier zitiert, sondern der den *Sabres* auf der Kehrseite des Bildes zugesprochene gefühlvolle und sensible Kern. Gleichzeitig findet durch den dargestellten „verflochtenen“ Zusammenhalt auch die Stärke und Unbezwingbarkeit der

⁴¹⁸ Boleslav, 1972, S. 9

Soldaten ihren Ausdruck. So drückt das Gedicht Zusammenhalt und Stärke eines Kollektivs im gleichen Moment aus wie Schwäche und Trauer desselben.

Diese Darstellung kongruiert auch mit einem Teil des Bildes, das in der israelischen Gesellschaft zur Zeit des Sechstagekrieges rund um die sozialistische Arbeiterbewegung vorherrschte und – in Abgrenzung zu den Heldenbüchern des Sechstagekrieges – in dem bereits erwähnten Buch *The Seventh Day* stark gemacht wurde: Die Psyche des israelischen Soldaten schlechthin wird darin konstruiert als eine, die von Angst vor einer erneuten Vernichtung geprägt ist und dadurch einen unbezwingbaren Zusammenhalt produziert. Andererseits wird auch immer wieder die Unwilligkeit zum Kämpfen betont und der eigentlich pazifistische Charakter der Kämpfenden.⁴¹⁹ Auch die letzten drei Verse betonen dieses Bild des empfindsamen Soldaten, der die Erlebnisse tagebuchartig oder in Liedern schriftlich „auf [...] Rucksäcke[n]“ verarbeitet.

Die Rucksäcke können hier als Versinnbildlichung der Wanderschaft und Migration betrachtet werden, die durch Beschriftung zu einem materialisierten Zentrum werden. Das alte Bild der diasporischen Wanderschaft wird in diesem Gedicht zu einer Wanderschaft aufgrund kriegerischer Auseinandersetzungen in und um den eigenen Staat. Das Gedicht kann in begrenzter Hinsicht so auch als eine 1967er-Version von Altermans Gedicht *The Silver Platter* betrachtet werden. Das Gedicht *The Silver Platter* – hebr. *Magash HaKesef* – des Schriftstellers Nathan Alterman gilt als das israelische Staatsgründungsgedicht schlechthin. Wenige Wochen nach dem Ausbruch des Unabhängigkeitskrieges, am 26. Dezember 1947, erschien es in der Tageszeitung *Dawar*. Alterman zitiert mit dem Gedicht einen Ausspruch des ersten israelischen Staatspräsidenten Chaim Weizman: „A state is not handed to a people on a silver platter“. Im Gedicht treten ein Junge und ein Mädchen vor eine Nation, – „sie tragen noch das Gewand der Schlacht“ – und werden vom „Volk“⁴²⁰ gefragt, wer sie seien:

„Da fragt die Nation in Tränen und Aufregung: Wer seid ihr? Und die beiden antworten sanft: Wir sind das Silbertablett, auf dem euch der Staat der Juden dargeboten wird. Sie sagten es und fielen zu ihren Füßen nieder, in Schatten gehüllt.“⁴²¹

Der Schlussvers des Gedichts lautet: „Und der Rest wird in den Annalen Israels erzählt werden“⁴²² und macht das Gedicht als Prophezeiung über die Staatsgründung kenntlich. Zentrale Topoi, die in *The Silver Platter* vorzufinden sind – die „Verschmelzung von Tod und Nation, die in dieser Zeit unangefochtenes Merkmal der zionistischen Kultur“⁴²³ war, die Freude und Erwartung über das zu kommende „Wunder“ der Staatsgründung, die Erinnerung an das Leid und an die vergangenen Kämpfe, die mit den „rauchenden Grenzen“⁴²⁴ noch vor Augen stehen, die Hoffnung, die der Jugend

⁴¹⁹ Vgl. Shapira et al., 1970

⁴²⁰ Alle Zitate: Zit. nach Friedländer, 2007, S. 179

⁴²¹ Zit. nach ebd.

⁴²² Zit. nach ebd.

⁴²³ Eshel, 2012, S. 129

⁴²⁴ Alle Zitate: Zit. nach Friedländer, 2007, S. 179

entgegengebracht wird und die Opfer, die sie zu bringen haben – sind auch in Boleslavs Gedicht vorzufinden. So wie bei Alterman die beiden gefallenen Soldaten mit ihrem Tod für die neu konstituierte israelische Gesellschaft zahlen, fallen auch in diesem Gedicht der Tod und die Verteidigung des Staates Israel zusammen: „Augen / wie blaues Licht / ein Totenlicht.“ – das blaue Licht kann hier auch als Anspielung auf die blau-weißen Farben der Flagge des israelischen Staates verstanden werden. Eine weitere Parallele zwischen den beiden Gedichten besteht darin, dass die gefallenen Soldaten im kollektiven Bewusstsein weiter existieren. Der Soziologe und Anthropologe Danny Kaplan betrachtet in Anschluss an Hannan Hever das Bild der „lebenden Toten“ als literarisch-kulturelle Lösung, um ein Paradox der israelischen Gesellschaft aufzulösen – das Paradox einer Gesellschaft, die einerseits das Leben ihrer Kinder opfert und andererseits auf dem kollektiven Wert des Überlebens und Weiterlebens basiert:

„Since the death of the fallen soldiers can not be viewed as complete and total death, it is masked by diverse ritualized symbolism. One recurring metaphor in war poetry is the replacement of the dead with red flowers. Another central theme for masking the reality of the heroes' death especially after the War of Independence, is to connect the dead to the living by the artistic image of the 'living dead' noted earlier in Alterman's poetry. [...] The image of the living dead is a literary-cultural solution, attempting to bridge the acute paradox of a society that sacrifices the lives of its sons in the name of collective values, even as the preservation of life and survival are lauded as one of its central values.“⁴²⁵

Die Sublimierung von gefallenen Soldaten zu Symbolen Israels als „living dead“⁴²⁶, als lebende Tote zieht sich durch die Kriegsgedichte Boleslavs. In einem weiteren Gedicht zum Sechstagekrieg unter dem Titel *Gebet für die Gefallenen* werden die Gefallenen zu „vom Feuer / getroffene[n] / Heilige[n] Israels“⁴²⁷. Auch in dem Gedicht *Nachruf für die Opfer des sechstägigen Krieges*⁴²⁸ leben die Gefallenen, gerade den „Kinderschuhen“ entwachsen, als „Söhne Israels“ in den Erinnerungen des Ich und in der kollektiven Trauer weiter – „euer Tod / weckt meine Nächte / alle Strassen / atmen Trauer“ – und retten schließlich „die große Sonne“. Das Ich übernimmt hierbei jeweils eine Mittlerfunktion. Es stellt zwischen den Soldaten und der israelischen Gesellschaft – der Trauergemeinde – eine Verbindung her und richtet seine Aussagen in beide Richtungen. In dieser Paradigmatizität, in der eben nicht über die eigenen Söhne gesprochen wird, sondern einige der anonym bleibenden gefallenen Soldaten zu den gefallenen israelischen Soldaten schlechthin (hier: des Sechstagekriegs) werden, weist das Gedicht über die Schilderung biografischer Erfahrungen weit hinaus. So wie Naomi Shemers *Jerushalajim shel sahav* zur israelischen Hymne wurde, die als Ventil und Katalysator für die Euphorie über die herbeigesehnte Altstadt Jerusalems diente, hätte dieses Gedicht mit seinem paradigmatischen Gestus als offizielles Lied für den 1963 etablierten *Yom HaZikaron* – den Gedenktag für die gefallenen

⁴²⁵ Kaplan, 2006, S. 132

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Boleslav, 1969a, S. 232

⁴²⁸ Boleslav, 1969b, S. 231

israelischen Soldaten – fungieren können.⁴²⁹ Mit diesem Charakter übernimmt dieses Gedicht eine von Alonis Gedichten grundlegend sich unterscheidende Funktion. Nicht geht es hier wie bei Aloni um die Verhandlung moralischer und ethischer Fragen, sondern vielmehr um eine Transzendierung von gefallenen Soldaten zu den gefallenen Soldaten als Repräsentanten des Staates Israel schlechthin. Das Ich übernimmt die Rolle einer Mittlerin und einer Trauerrednerin und geht gleichzeitig in einem trauernden Kollektiv auf. Boleslavs Szenerie bewegt sich – wie beispielsweise auch in einigen Jerusalemgedichten – in einem Raum des Transzendentalen und Symbolhaften, in der Gefühle kollektiver Art evoziert werden können und in der die Erinnerung an das Kollektive nicht versiegen darf.

Für meinen Sohn Efraim – Im Sinai 1969

Im Gedicht *Für meinen Sohn Efraim – Im Sinai 1969* wird ein persönlich-biografischer Bezug eindeutig sichtbar. Der Titel des Gedichts verweist auf den Sohn Boleslavs, Efraim, der 1969 während des Abnutzungskrieges im Sinai stationiert war. Die Rolle, die Efraim für Boleslav spielt, wird auch in einem Tagebucheintrag aus der Zeit des Yom-Kippur-Krieges sichtbar. Am 13. Oktober 1973 schrieb sie in ihr Tagebuch:

„Efi hat heute nicht angerufen, das macht mich unruhig, ob er nicht Eilat verlassen musste, nach Sinai verschickt wurde? Auch wenn, ich bin sicher, dass er diesen Krieg übersteht, er trägt den Namen meines Vaters, Efraim und alle nennen ihn auch so.“⁴³⁰

Der Name Efraim steht aber nicht nur für Sohn und Vater Boleslavs, sondern auch für einen der Zwölf Stämme Israels, und in der Tat übernimmt die Figur im Gedicht eine Stellvertreterfunktion für den imaginierten israelischen Soldaten schlechthin. Die Paradigmatizität markiert auch einen entscheidenden Unterschied zu der Ausrichtung der Gedichte von Aloni. Während die Ichs bei Aloni immer wieder versuchen, sich jenseits kollektiver Narrative zu verorten, sind Du und Ich in diesem Gedicht Boleslavs eingebettet in ein hegemoniales kollektives Narrativ: „Sinaimoses / unter dünner Glasplatte / samtig rot dein Gesicht / Zehn Gebote / Geflüster Gottes / im Hintergrund / schwarze Punkte / das auserwählte Volk“.

⁴²⁹ Der *Yom HaZikaron*, der Gedenktag für die gefallenen Soldaten, ist einer von vier Feiertagen, die in der Folge der Gründung des Staates Israel etabliert wurden. Er findet jährlich am 4. des Monats Ijar statt, jeweils am Tag vor dem *Yom HaAtzmaut*, dem Unabhängigkeitstag Israels. Übers Land verteilt finden Gedenkveranstaltungen statt, die wichtigste auf dem Herzlberg, auf dem sich auch das nationale Militärzentrum sowie die Gräber der wichtigsten Staatsgründer inklusive Ben Gurion befinden. Die Zeremonien werden von zionistischen Liedern und Gedichten begleitet, zu den wichtigsten gehören die Gedichte *Magash HaKesef* (*Das Silbertablett*) von Nathan Alterman sowie das Lied *HaReut* (*Die Freundschaft*). In diesem Lied werden die gefallenen „Freunde“ betrauert, und es wird gemahnt, dass die Erinnerung an den Verlust nicht abreißen dürfe. So lautet die vierte Strophe: „In the name of that friendship we know, / In its name we'll go on, every forward, / For those friends, when they fell on their swords, / left us this precious gift to recall them.“ Es folgt der Chorus: “They are gone from our midst, / All their laughter, their youth and their splendor / But we know that a friendship like that, / We are bound all our lives to remember, / For a love that in battle is forged, / Will endure while we live, fierce and tender.”

⁴³⁰ Boleslav, o.J.i, Eintrag vom 13. Oktober 1973

Mit diesen Versen beginnt das Gedicht und bezieht sich damit auf das Zweite Buch Mose, in dem der Exodus der Israeliten unter der Führung Moses beschrieben wird und in dem Moses am Berg Sinai die Zehn Gebote offenbart werden. Zentrales Thema des Zweiten Buches Mose ist der Bund Gottes mit seinem Volk Israel. Auch dem Anspruch auf das Land Israel wird in dem Zweiten Buch Mose eine Grundlage bereitet. Auf diesen religiös und historisch begründeten Anspruch auf das Land wird von verschiedenen jüdischen Positionen aus heute unterschiedlich Bezug genommen – es bleibt festzuhalten, dass an Pessach und mit dem Lesen der Haggada aber jedes Jahr die Erinnerung an den Auszug aus Ägypten revitalisiert und ins Bewusstsein gerufen wird. Der Auszug aus Ägypten und die Erzählung von der Gründung des Volkes Israel werden bei Boleslav zum Ausgangspunkt, von dem aus ein Ich Bezüge zwischen verschiedenen Zeiten, Orten und Instanzen herstellt.

Diese Bezüge werden in dem Gedicht in einer Halskette versinnbildlicht (eine Halskette für Efraim erscheint auch in einem Tagebucheintrag⁴³¹ – mit der Halskette geht das Ich den Spuren seiner Geschichte nach bzw. konstruiert an der Halskette entlang seine eigene Geschichte, die zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunftserwartung pendelt. Es ist eine Halskette, die das Ich als Kind von seinem Vater erhalten hat und stets um seinen Hals trug: „so trug ich dich / brav und Kind / an einem Halskettchen / von Vaters Hand.“ Das Ich reichte die Kette weiter an seinen Sohn: „Fern dieser Legende / trifft mein Kind / dein abgetragenes Gesicht [des Mosesbildes in dem Anhänger der Kette, Anm. J. P.].“ Die Kette mit dem Mosesbildchen wird zu einem Symbol für die Tradierung jüdischer Geschichte und des Narrativs der Gründung des jüdischen Volkes. Die materialisierte ikonische Mosesfigur an der Kette hält die Generationen auch über räumliche Zerstreuung hinweg zusammen – und reicht auch bis in den Abnutzungskrieg im Sinai 1969 hinein. So wird hier auch ein Zusammenhang zwischen Religion und Politik hergestellt. Der biblische Moses erscheint in der Kriegssituation, in der sich der Sohn befindet, in Form eines trostspendenden Märchens: „im Bombenangriff betet er / die Rinde seines baumgrünen Lebens / umarmend. / In der trostlosen Steppe / kalter Nacht / hört er das eigenartige Märchen von Mutters Kette.“

Die hier hergestellte Geborgenheit und das Kindheitsidyll – Gott flüstert im Hintergrund, das Gesicht Moses „samtig rot“, Vaters Hand überreicht dem Ich die Kette mit Moses – wird gebrochen durch die Darstellung der kriegerischen Realität, in der sich nun das vorerst letzte Glied der Kette – der im Titel erwähnte Sohn Efraim – wiederfindet: Das Gesicht des Moses an der Kette ist „abgetragen“, er betet „im Bombenangriff“ und bangt „in der trostlosen Steppe / kalter Nacht“ um sein Leben. In dieser Situation also wird er mit dem „eigenartige[n] Märchen / von Mutters Kette“ konfrontiert. An dieser Stelle endet das Gedicht, die Reaktion des Sohnes auf das „eigenartige Märchen“ wird nicht mehr thematisiert. Die Rolle des Ichs steht im Vordergrund, das eine Vermittlungsfunktion zwischen biblischer Geschichte und heutiger israelischer Realität – dem Soldatensohn im Sinai – zu übernehmen

⁴³¹ In einem undatierten Tagebucheintrag, der auf einen Eintrag vom 5.6. 1967 folgt, schreibt Boleslav: „Ich sah ihn (Efraim, Anm. J. P.) das erste Mal nach dem Krieg, wir besuchten ihn auf dem Flughafen Karmel-David. Ich brachte ihm das Goldene Kälbchen mit dem Anhängsel der zehn Gebote, gab es ihm um den Hals.“ (Boleslav, o.J.i)

versucht. So wird in diesem Gedicht wie in keinem der Gedichte bisher die Funktion deutlich, die Hannan Hever vielen literarischen Werken Israels zuspricht: Literatur habe hier häufig dem zionistischen Zweck gedient, den Übergang von hebräischer Literatur zu israelischer Literatur zu vollziehen. In seinem Aufsatz *Mapping Literary Spaces* entwickelt er seine Argumentation ausgehend von einer Äußerung des israelischen Literaturkritikers Avraham Kariv und stellt fest, dass im zionistischen Sinne Literatur einem strengen dreistufigen Narrativ zu folgen habe, in dem auf die hebräische Literatur der Diaspora die erez-israelische Literatur folge (die durch einen Reterritorialisierungsprozess im Sinne Deleuze' und Bindung an das Land herbeigeführt wurde), die schließlich von der israelischen Literatur abgelöst wurde.⁴³² Ein solches teleologisches Narrativ bedient auch Boleslav in dem vorliegenden Gedicht. Der dargestellte Soldat im Sinai, der Sohn Efraim, verkörpert hierbei eine Integration von diasporischer Geschichte und heutigem Israel: Der Soldat ist hier nicht ausschließlich der Neue Jude in militärischer Stärke, sondern wird mit der ihm zugesprochenen diasporischen Geschichte konfrontiert, die ihm zwar als „eigenartige[s] Märchen“ erscheint, ihm aber gleichzeitig Trost zusprechen soll. Zu der Zeit des Sechstagekrieges und des Yom Kippur Krieges war die Aktivierung eines Narrativs, das diasporische Geschichte und Gegenwart verbindet, weit verbreitet. Auch Bezugnahmen auf die Bibel und auf die spirituellen Ursprünge des Judentums erfuhren eine Konjunktur – vor allem nach dem Sieg der Israelis im Sechstagekrieg. In der Interviewsammlung *The Seventh Day* äußert sich einer der Soldaten folgendermaßen:

„The Bible is an integral part of the education of every Israeli. But these were no mere literary references. The moral fervor of the war was widely seen to involve a return to the spiritual sources of Judaism; and its outcome gave this feeling a quite specific reference. Places familiar from the Bible and from Jewish history were suddenly physically accessible. 'I feel as if a curtain has lifted, and the Eternal Book has sprung to life, familiar and immediate. The whole of the Promised Land is ours.' This emotion reached its height with the conquest of Jerusalem, and particularly with the reach of the Western Wall, the symbol of ancient Jewish statehood and of Jewish yearnings throughout the ages. It was perhaps not surprising in religious Jews, who pray thrice daily for the return to the Holy City. To others it came as a revelation. "I had the feeling that I would like to bring all my ancestors, throughout all the generations, and say to them "Look, I'm standing by the Western Wall", said an airman, educated to atheism."⁴³³

Der Literaturwissenschaftler Shaked beobachtet diese Reaktivierung biblischer Bezüge auch in der Literatur der 1960er und 70er Jahre. In seiner *Geschichte der modernen hebräischen Literatur* schreibt er:

„Als die gesamte israelische Gesellschaft im Sechstagekrieg und im Jom-Kippur-Krieg erneut mit der drohenden physischen Vernichtung konfrontiert war, bekam die historische Erinnerung eine neue Dimension.“⁴³⁴

⁴³² Hever, 2000, S. 202

⁴³³ Shapira et al., 1970, S. 10

⁴³⁴ Shaked, 1996, S. 240

Diese neue Dimension wird in dem vorliegenden Gedicht sichtbar. Ein junger Mann, der sich in trostloser kalter Steppe gegen Bombenangriffe wehren muss, wird mit dem Narrativ der verfolgten und bedrängten Juden einerseits und der Gründung des israelischen Volkes andererseits konfrontiert.

5.4.3 Zwischenfazit Kriegsgedichte

In Alonis um den 1948er-Krieg entstandenen Gedichten stellt die Verbindung von Krieg und Alltag das grundlegende Thema dar. Der Natur wird wie auch in vielen anderen Artikulationen, etwa im Zusammenhang mit der Alten Heimat oder der Ankunft in Palästina, eine ambivalente Rolle zugesprochen. Natur behauptet sich in Ansätzen noch als unzerstörbar gegenüber den menschlichen und zerstörerischen Kriegshandlungen, so wie die Orangen „auch hinter Stacheldrähten“⁴³⁵ reifen. Gleichzeitig aber greifen die Kriegshandlungen auch die Natur an, so dass die Kraft der Natur und ihr jugendlicher Eifer immer wieder gebrochen werden. Anhand von Naturmetaphern wird in *Nachmittags (an der Front in Jerusalem)* das Spannungsverhältnis zwischen großer Politik und der Möglichkeit von Individualität innerhalb eines stark politisch und kriegerisch besetzten Rahmens veranschaulicht. Das Gedicht mit seinem nach Licht strebenden jungen Zweig kann hierbei als Allegorie auf die – sowohl in literarisch-stilistischer wie auch in biografischer Hinsicht stark kollektiv geprägten – *Dor HaPalmach* begriffen werden. Ebenso ist hier eine Rückzugsbewegung auf das Individuelle zu sehen, die den Zweig auch jenseits eines großen politischen Rahmens verortbar macht.

Mitte der 1950er Jahre entstehen Gedichte, die Zustände von Melancholie, Schwere, Fühl- und Orientierungslosigkeit wiedergeben. Diese Beschreibungen, etwa in den Gedichten *Aschenfahl das weite Land*, *Horch auf das Krächzen der Krähen* und *Nächtlich*, geben die Mitte der 50er Jahre in Israel herrschende Atmosphäre wieder und können in den Kontext der „Melancholy of sovereignty“⁴³⁶ und der Orientierungslosigkeit nach dem epistemischen Bruch der Staatsgründung gestellt werden. In dieser Zeit der Krise verändert sich auch die Rolle und das Selbstverständnis der Schriftsteller_innen: die *Dor HaMedina* löst mit ihrem Engagement für das Individuelle, das sie dem Kollektiven entgegensetzt, die bis dahin dominierende *Dor HaPalmach* ab. Die Gedichte Alonis, in denen explizit in Erscheinung tretende Individuen fehlen und in denen in abstrakten Zustandsbeschreibungen von Sterben und Melancholie die Rede ist, geben ein Bild von dem Zustand ab, der diesen Paradigmenwechsel einläutete.

In den Gedichten um den Sechstagekrieg rücken moralisch-ethische Erwägungen in den Fokus. Mit ihnen tauchen auch explizit sich zu erkennen gebende Sprechinstanzen als kollektives Wir oder individuelles Ich auf. *Wind rüttelt an Zweigen* entsteht in der Wartezeit kurz vor dem Ausbruch des Sechstagekrieges. Das Verhältnis zwischen Mensch und Natur hat sich gegenüber den Gedichten von 1948 verändert: Natur erscheint nunmehr unfähig, sich gegenüber den kriegerischen Auseinandersetzungen zu behaupten. Mit intertextuellen Bezugnahmen zur Bibel wird im Gedicht ein weiter historischer Bogen der Bedrohung Israels von den Klageliedern Jeremias bis zum aktuellen

⁴³⁵ Aloni, 1995, S. 158

⁴³⁶ Gluzman, 2012, S. 165

Zeitpunkt kurz vor dem Sechstagekrieg gespannt. Allerdings geschieht dies nicht aus einer spezifisch jüdischen Perspektive heraus, sondern mit einem kritischen Gestus, der eine universalistische Perspektive stark macht. Das Gedicht wird zu einer Frage nach dem Menschsein im 20. Jahrhundert. Beantwortet wird die Frage mit der Feststellung, dass individueller Einfluss auf eine Entscheidung über die eigene Positionierung/Positioniertheit kaum noch möglich ist.

In *O Gott den es nicht gibt* steht ein Ringen mit Gott im Zentrum. Während dieses Ringen in der Lyrik Boleslavs vor allem im Kontext der Shoah thematisiert wird, wird es in der Lyrik Alonis an die Auseinandersetzungen um die politische Situation Israels gebunden. Hierbei geht es nicht nur um das Verhältnis zwischen der sprechenden Instanz und Gott, sondern auch um die Frage, an welcher Position sich ein Ich inmitten der politischen Auseinandersetzungen verortet. Die eingenommene Position der Orientierungslosigkeit und Einsamkeit scheint dem Ich die einzig moralisch vertretbare zu sein – vergleichbar der Position im Gedicht *Wir fahren*. Die offensiv artikulierte Orientierungslosigkeit steht stellvertretend für eine politische Artikulation in einer Zeit, in der sich begriffliche Unterscheidungen zwischen Rechts und Links verschieben und stattdessen zu Fragen für oder gegen die besetzten Gebiete werden. Eine Verortung außerhalb von Kollektiven ist zu der Zeit kaum möglich, der Versuch dessen endet, wie in den Gedichten dargestellt, in einer spezifischen Orientierungslosigkeit.

Das Gedicht *Wir tragen auf die Stirnen* entsteht kurz nach dem Sechstagekrieg und stellt die Möglichkeit hybrider Positionierung in den Raum. Ein Ich verortet sich in einem Wir, das „das Abzeichen der Zeit“ auf „den Stirnen“ trägt: „den schwarzen Fleck“. Begreift man den schwarzen Fleck als den Gebetsfleck der Muslime, so verschwimmen hier jüdische Perspektive der empirischen Autorin, universale Perspektive eines aus Menschen des 20. Jahrhunderts bestehenden „Wir“ und muslimische Perspektive. Somit stellt dies einerseits eine sehr liberale und progressive Perspektivierung dar, andererseits aber impliziert die Aussage des Gedichts eine Feststellung der Schuldigkeit des Menschen an sich und damit eine Entschuldung aller Menschen gleichermaßen.

Zwei Jahre nach dem Sechstagekrieg entsteht das Gedicht *Oh Chamssintage im späten Mai*. Darin legt die Sprechinstanz seine Angst bloß und untersucht die in den Momenten der Angst aktivierten Mechanismen. Das Gedicht wird zu einer Darstellung und Analyse einer spezifischen Form „israelischer Mentalität“, die maßgeblich auf der Erfahrung der Shoah beruht. Die Mentalität definiert sich einerseits über den Schwur, dass das jüdische Volk sich nie wieder „wie die Schafe zur Schlachtbank führen“⁴³⁷ lassen werde, andererseits aber – ebenfalls in Bezugnahme auf die Shoah – über hohe moralische Ansprüche an sich selbst. In Momenten der Bedrohung oder eines Bedrohungsgefühls kollidieren die nahezu zwangsläufig sich aus der Angst ergebenden Reaktionen von Stärke und Härte mit den moralischen Ansprüchen. In der israelischen Gesellschaft hat sich als Bezeichnung für dieses Paradox zwischen hohen moralischen Ansprüchen und den auf Angst

⁴³⁷ Diese Formulierung verwendete beispielsweise der Historiker Emanuel Ringelblum in seinen *Notes from the Warsaw Ghetto*: „Warum wehrten wir uns nicht, als sie anfangen, 300000 Juden aus Warschau zu verschleppen? Warum ließen wir uns wie die Schafe zur Schlachtbank führen?“ (zit. nach: Hilberg, 1990, S. 531)

gründenden Reaktionen der Härte der Ausdruck „yorim we bochim“ – „shoot and cry“ – gebildet. Es ist unklar, ob Aloni diesen Ausdruck zur Zeit der Entstehung des Gedichts bereits kannte. Das Gedicht aber bildet diese Bewegung – ob Aloni bewusst oder unbewusst – ab.

Fünf Jahre später entsteht ein Text unter dem Titel *Plötzlich zerbrach die Stille des hohen Tages*. Das gerade in den Gedichten um den Sechstagekrieg in Erscheinung tretende Wir ist an dieser Stelle wieder verschwunden. Stattdessen tauchen Abstrakta als Agens auf, die eine unkonkrete Bedrohung suggerieren. Während in Alonis Gedichten um den Sechstagekrieg eine mitunter dissidente Haltung zum hegemonialen Siegerkollektiv deutlich geworden ist, findet in diesen Gedichten mit der Thematisierung der Angst eine nahezu automatisch stattfindende Verortung in einem als jüdisch gekennzeichneten Kollektiv statt, das der Zerstörung der „Stille des hohen Tages“ ausgesetzt ist.

Zur gleichen Zeit entstehen Gedichte, durch die sich die Farbe Rot als Ausdruck für Tod, Schmerz und Angst zieht. Auch hier ist das sprechende Ich kein handelndes. Vielmehr geben die Gedichte einen Zustand und eine bestimmte Atmosphäre wieder, in denen, wie auch in *Plötzlich zerbrach die Stille des hohen Tages*, Abstrakta agieren. Menschen werden hier als nunmehr handlungsunfähig dargestellt. Natur hat ihre tröstende Funktion endgültig verloren. In dem Gedicht *Roter Teppich* weht scheint sich allerdings in dem letzten Vers eine Wendung abzubilden, die der Resignation, die sich durch die vorherigen Gedichte zieht, entgegengewirkt. Die rhetorische Frage – „Vergaßt du, daß dort Menschen wohnen?“ stellt einen Appell an ethische Erwägungen dar, die einhergehen mit einer Vorstellung von Handlungsfähigkeit.

Das Gedicht *Der Jordan* stellt den Versuch eines Ich dar, einen Weg im Spannungsverhältnis zwischen Ich und Kollektiv, zwischen individueller Position und kollektiven Artikulationen zu bahnen und inmitten eines hochpolitisierten Raumes individuelle Wege zu finden. Mit der gerade in Israel besonders engen Verknüpfung von Natur und Politik, dem Kult des *moledet*⁴³⁸, den Benvenisti beschreibt, stellt sich die Frage, wie eine Verbindung zu Natur jenseits eines politischen Raums stattfinden kann. Das Ich wählt hier den Weg eines paradox erscheinenden „privaten Mythos“. In ihm gehen Ich und Fluss eine Symbiose ein und erfrischen und stärken sich gegenseitig. Allerdings geht dies – und muss dies zwangsläufig – mit einem Abschluss und Rückzug von der Welt in einen zeit- und raumenthobenen Zustand der Symbiose einhergehen (die der Bewegung der Ichs in den Jerusalemgedichten Boleslavs nicht unähnlich ist). Die Deterritorialisierungsbewegung, mit der das Ich versucht, den Fluss aus seinen bisherigen Bedeutungen zu befreien, geht also mit einer erneuten Reterritorialisierungsbewegung, weil Mythifizierung, einher.

Im Gegensatz zu Aloni thematisiert Boleslav nur in wenigen Gedichten die Kriege explizit. Zwei Gedichte thematisieren den Sechstagekrieg bzw. den Abnutzungskrieg im Sinai 1969. In dem Gedicht *Nachruf für den Soldaten im Sechstagekrieg* findet eine Anrede an ein kollektives Ihr statt, das die gefallenen Soldaten in der blassen Wolke bezeichnet. Die Anrede an die Gefallenen wird schließlich zu einer Grabrede. Mit der Charakterisierung der Kämpfer in den Wolken als in erster Linie empfindsame

⁴³⁸ Vgl. Benvenisti, 1986, S. 20

Figuren, deren Stärke weniger körperlicher Art ist als dass sie vielmehr im Zusammenhalt besteht, verweisen sie auch auf die empfindsame Seite des *Sabre*-Klischees. Gleichzeitig wird in dem Gedicht auch der Topos der diasporischen Wanderschaft aufgenommen und aktualisiert. Die Wanderschaft wird hier zu einer, die aufgrund kriegerischer Auseinandersetzungen um den eigenen Staat nötig wird. Mit der Verbindung von Tod und Nation und der Rolle junger gefallener Soldaten für die Erhaltung des Staates kann dieses Gedicht ebenfalls als aktualisierte 1967er-Version von Altermans *Silver Platter* gelesen werden. Mit seiner Sublimierung der Gefallenen zu lebenden Toten, zu „living dead“⁴³⁹, bietet es, wie Kaplan es auch dem Gedicht Altermans zuschreibt, eine literarisch-kulturelle Lösung, um ein Paradox der israelischen Gesellschaft aufzulösen, die einerseits ihre Kinder in den Kriegen opfere und andererseits auf dem kollektiven Wert des Überlebens basiere.

Eine ähnliche Transzendierung wird auch in dem Gedicht *Für meinen Sohn Efraim – Im Sinai 1969* erkennbar. Sie wird hier versinnbildlicht durch eine Halskette, die durch ihre Präsenz an unterschiedlichen Zeiten und Orten ein Kontinuum jüdischer Geschichte erzählt und den Bogen von der Haggada und dem Auszug aus Ägypten hin zum Abnutzungskrieg im Sinai spannt. Politische Handlungen ergeben sich hier aus einer transzendentalen, religiösen Basis. Dem zugrunde liegt ein Konzept von Zionismus, das diasporische und israelische Elemente genauso vereint wie kulturzionistische und solche des politischen Zionismus.

Bei der Betrachtung der Gedichte sowohl Alonis als auch Boleslavs ist zu beobachten, dass explizite politische Stellungnahmen in den Vordergrund treten. Dementsprechend erfahren diese Aspekte auch eine besondere Aufmerksamkeit in meinen Analysen. Hinzu kommt, dass die unterschiedliche politische Positionierung der Schriftsteller_innen in diesen Gedichten deutlicher sichtbar wird als in den Gedichten, die sich beispielsweise mit Alter Heimat, Shoah oder der Ankunft in Palästina beschäftigen. Diese Deutlichkeit scheint auch damit zusammenzuhängen, dass die Gemeinsamkeiten, die Aloni und Boleslav in ihrer Positionierung als Emigrierte, Gerade-Noch-Entkommene, als deutschsprachige Schriftsteller_innen in Israel und als Neueingewanderte verbinden, in Bezug auf die Artikulationen zu den Kriegen kaum eine Rolle spielen. Was Aloni und Boleslav in marginalisierten Positionen verbindet, verliert hier, da sich beide innerhalb des – tatsächlich oder vermeintlich – bedrohten israelischen Kollektivs verorten und verorten können, seine verbindende Funktion.

Aloni unternimmt im Zusammenhang mit der Verhandlung moralischer Fragen immer wieder Versuche, die Kollektive aufzubrechen. Alonis Gedichte sind im Umfeld des sozialistischen Zionismus und der Kibbutzbewegung anzusiedeln, Kriegshandlungen werden als irdische und politische Akte explizit erwähnt, die Ichs bewegen sich in einer Orientierungslosigkeit, in denen eindeutige Identitätspositionen aufgrund sich widersprechender Verortungen unmöglich geworden sind. Im Gegensatz dazu wird bei Boleslav ein israelisches Kollektiv konstruiert, das frei von Widersprüchen zu sein scheint. Die handelnden Figuren sind Teil eines als „israelisch“ konstruierten Kollektivs, und werden zu lebenden Toten⁴⁴⁰ sublimiert. Kriegshandlungen und Soldaten werden der irdisch-realen

⁴³⁹ Kaplan, 2006, S. 132

⁴⁴⁰ Vgl. Kaplan, 2006, S. 132

Grausamkeit enthoben und in eine transzendente Sphäre versetzt, wo sie unangetastet von moralischen Zweifeln und Widersprüchen zu Repräsentant_innen eines sublimierten israelischen Staates werden. Die den Gedichten von Boleslav und Aloni gemeinsame Frage nach dem Zusammenhang von Individualität und Kollektivität wird von den Schriftsteller_innen also sehr unterschiedlich beantwortet.

Gemeinsam ist den Gedichten immer wieder der intertextuelle Referenzrahmen. Aloni und Boleslav ziehen ähnliche Quellen heran, greifen etwa beide auf die hebräische Bibel zurück. Während aber bei Boleslav die Bezugnahmen eine legitimierende Funktion übernehmen, werden bei Aloni diese Bezugnahmen desavouiert und beispielsweise für die Begründung des Anspruchs auf die besetzten Gebiete als illegitim dargestellt. Sobald das Ich allerdings in Alonis Gedichten ein ängstliches und bedrohtes wird, fungieren die intertextuellen Verweise auf die Geschichte des jüdischen Volkes und die hebräische Bibel dann doch als legitimierende und positive Basis für die Ich-Konstruktion.

5.5 Ich-Artikulationen und die Alte Heimat

Jenny Aloni und Netti Boleslav immigrierten mit dem Vorhaben nach Palästina/Israel, sich dieses Land zu ihrer Neuen Heimat zu machen. So sehr sie aber diesen Versuch unternahmen, so sehr spielte die Alte Heimat auch weiterhin eine Rolle in ihrem Leben und ihrer Literatur. In zahlreichen Gedichten thematisieren Aloni und Boleslav die Orte ihrer Kindheit und Jugend. In ihnen findet eine Auseinandersetzung mit ihrer heimatlichen Zerrissenheit statt. Die Artikulationen von Identität in der Alten Heimat scheinen besonders prekär; sie werden immer wieder korrigiert, revidiert, modifiziert.

Eine entscheidende Rolle für die Art und Weise der Identitätskonstruktion spielt hierbei der Ort, von dem aus gesprochen wird. Die Äußerungen von Israel aus stellen einen anderen Möglichkeitsraum für die Konstruktion von Identität zur Verfügung als die Äußerungen von der Alten Heimat aus.

Grundlegend für das folgende Kapitel ist somit die Frage, was geschieht, wenn sich die Sprecher_in nicht von der „helle[n], neuen Welt“⁴⁴¹ aus über die entfernte Alte Heimat äußert, sondern sich an die Orte der Alten Heimat begibt und von dort aus spricht. Welche Formen nehmen die Ich-Konstruktionen an, wenn das Ich in der Literatur die Trennungslinien des „Dort und Damals“ und des „Hier und Heute“ überschreitet und sich an die Orte der Alten Heimat begibt, wenn also die Bedeutungen der vier Adverbien „dort“, „damals“, „hier“ und „heute“ ins Taumeln geraten. Entscheidend für die Beantwortung dieser Frage sind Gedichte, die Aloni und Boleslav in den 1950er und 1960er Jahren während ihrer Reisen in die Alte Heimat verfasst haben.

5.5.1 Alonis Lyrik über die Alte Heimat

Bereits im Jahr 1947 war Aloni für vier Monate nach Europa gereist, in erster Linie nach München, um jüdische *displaced persons* bei ihrer Alija zu unterstützen und ihnen bei der Eingewöhnung in ein neues

⁴⁴¹ *Heimweh*, in: Aloni, 1995, S. 159

Leben zu helfen. In Briefen, in kurzen Prosastücken⁴⁴² und auch in einigen Gedichten⁴⁴³ thematisiert Aloni diese Zeit in Deutschland. Allerdings geht Aloni in diesen Gedichten nicht auf die Orte ihrer Kindheit und Jugend ein, sondern lediglich auf das München der Nachkriegszeit. Die Orte ihrer Kindheit und Jugend werden – abgesehen von dem Gedicht *Heimweh* – erst mit ihrem seit ihrer Emigration ersten Aufenthalt in Paderborn zum Thema in ihrer Lyrik. Anlass für diese Reise war ein Schlaganfall des einzigen Überlebenden ihrer Familie, Onkel Sally. Um den genesenden Onkel zu besuchen, fährt sie schließlich, nach längeren Überlegungen, im März 1955 nach Paderborn. In ihrem Tagebuch heißt es im Rückblick auf die Reise:

„Am 20.3.55 fuhr ich nach Europa. 9 Wochen war ich in Deutschland, hauptsächlich [in] Paderborn bei Onkel Sally, dann 5 Wochen in England fast nur in London. [...] Vor einer Woche am 5.7.55 bin ich zu Esra und Ruth zurückgekommen, gern zurückgekommen.“⁴⁴⁴

Die Fahrt nach Deutschland und insbesondere der Aufenthalt in Paderborn stellten für Jenny Aloni eine Wiederbegegnung mit Orten dar, an denen sie ihre Kindheit und Jugend verbracht hat und aus denen sie 1939 fliehen musste – oder glücklicherweise noch konnte. Es entstehen eine Reihe von Gedichten, die auf Paderborn Bezug nehmen und die Titel tragen wie *Wiedersehen mit der Stadt der Kindheit*, *Alte Heimat*, *Stadt der Kindheit*, *Begegnung in der alten Heimat* oder *Abschied*. Ein Gedicht unter dem Titel *Das Haus* trägt den Zusatz: „Wo mein Elternhaus stand, fließen jetzt die Wasser des verbreiterten Baches“ und verweist damit auf die enge Verbindung zwischen Alonis Biografie und den Paderborn-Gedichten. „Das Tagebuch dieser Zeit sind meine Briefe an Esra und die Gedichte, welche ich dort schrieb“,⁴⁴⁵ notierte Aloni nach der Reise in ihrem Tagebuch. Die 1955 während der Reise nach Paderborn geschriebenen Gedichte werden in diesem Kapitel in den Blick genommen.

Alte Heimat

Im Gedicht unter dem Titel *Alte Heimat*⁴⁴⁶, entstanden am 11. Mai 1955, scheint auf den ersten Blick ein Beispiel von idyllisierender Naturlyrik vorzuliegen. Die Alte Heimat, die nunmehr „lange nur in Traumgebilden lebte“, wird wieder Wirklichkeit – eine mit farbenfrohen Adjektiven versehene Wirklichkeit mit „satter Wiesen windbewegter Gräser[n]“ „inmitten Kronen gelben Löwenzahnes“. Gerade für Aloni, die viel mit Naturmetaphern arbeitet, bieten sich die Wälder als Identifikationsobjekt des Ichs mit seiner Alten Heimat an. Mit der Rückkehr in die deutsche Landschaft der Alten Heimat nimmt Aloni auf den ersten Blick auch eine stilistische Rückkehr in die deutsche Tradition von Naturlyrik vor. Mit den idealisierenden Naturmetaphern und der Bezugnahme auf die deutsche Innerlichkeit stellt sich dieses Gedicht wie viele der Paderborngedichte auf den ersten Blick in die Tradition der Neuromantik. So wie der Rilkesche Panther müde Blicke durch die Gitter wirft, so ist das Ich hier mit seiner introspektiven Perspektive ähnlich elegisch in seinem eigenen Denken gefangen,

⁴⁴² Aloni, 1994c, S. 28-39; Aloni, 1994a; Aloni, 1994d

⁴⁴³ *Erster Eindruck*, in: Aloni, 1995, S. 165; *Herbstland ist meine Seele*, in: Aloni, 1995, S. 165

⁴⁴⁴ Aloni, 2005. Tagebucheintrag vom 14.7.55, S. 380

⁴⁴⁵ Aloni, 2005, S. 380

⁴⁴⁶ Aloni, 1995, S. 43

vor dessen Augen „müde schon von allzu viel Erinnern“ die Landschaft der Kindheit noch einmal vorüberzieht. Dieser Bezugnahme auf die Neuromantik und die deutsche Innerlichkeit sind aber mehrere krasse Brüche inhärent, die eine Bezugnahme zum Teil aufweichen, zum Teil desavouieren. Wenn man davon ausgeht, dass den literarischen Jugendstil und die Neuromantik vor allem „die Bilder des reinen, unversehrten Lebens“ prägen, „die Winterträume des Utopisten: die Phantasmagorie eines erreichten neuen Zustands, nachdem die Flucht ihren utopischen und uchronischen Zielpunkt berührt hat“⁴⁴⁷ – und das alles mit dem Ziel verbunden, die Zeit stillstehen zu lassen – so wird ein ganz grundlegender Unterschied zur Naturlyrik Alonis sichtbar. Denn in dem Gedicht *Alte Heimat* steht die Zeit eben nicht still. Im Gegenteil, die Zeit stellt die Struktur für das Gedicht zur Verfügung. Eine Trennung zwischen dem Damals der „Kindertage“ und dem Heute, in dem „ganz wie einst“ die Erinnerungen an das Damals vor dem geistigen Auge des Ich auftauchen, verortet das Ich in einem Raum zweier Zeitabschnitte. Diese Trennung ist hierbei keineswegs eine, die den Bruch zwischen naiver und unschuldiger Kindheit und Jugend und dem jähen Erwachen im Erwachsenenalter markiert.⁴⁴⁸ Anders als bei den klassischen Vertreter_innen der Naturlyrik wie Hölderlin oder Mörike geht es in diesem Gedicht um anderes als um die mit Desillusionierung einhergehende Phase der Adoleszenz. Vergleichbar beispielsweise mit Erich Fried leitet auch Aloni die Veränderung nicht „aus der bloßen Ausbildung des Reflexionsvermögens und aus der fortschreitenden Bewusstwerdung des Individuums ab, das sich mehr und mehr von seiner Umwelt abgrenzt, sondern knüpft sie an die Konfrontation mit der mörderischen Zeitgeschichte.“⁴⁴⁹

In den letzten Versen des Gedichts fasst das Ich den Entschluss, am „Gerinnsel“ des Felsgehänges entlang „von dannen“ zu ziehen: „Denn mir geziemt es nicht, hier lang zu weilen/ wo es ein Gestern, doch kein Morgen gibt/ für solche, die wie ich einst heimisch waren.“ Spätestens mit dieser zeitlichen und historischen Einordnung, die das Ich für seine Umgebung und sich selber vornimmt, wird deutlich, dass diese Art Naturlyrik weder der deutschen Romantik mit seinen zeitenthobenen Zuständen noch dem „gegengeschichtlichen Modell“⁴⁵⁰ der deutschen Naturlyrik der Nachkriegszeit zuzuordnen ist. In den letzten Versen wird der Bruch unübersehbar, der die Illusion einer heilen, „natürlichen“ Welt außerhalb von Gesellschaft und Zeitgeschichte unmöglich macht: Den Konstruktionen der Alten und Neuen Heimat sind die Ausgrenzung und Vertreibung einer spezifischen Gruppe von Menschen bereits eingeschrieben. Das Ich ordnet sich einem Kollektiv zu, einer Gruppe „Solcher“ – Ausgegrenzter –, die wie das Ich an diesem Ort der Alten Heimat „einst heimisch waren“. Vergleicht man dieses Paradox der gleichzeitigen Einsamkeit und Verortung in einem Kollektiv (der Vernichteten und/oder immer noch Unerwünschten) mit einer Stellungnahme von Hilde Domin, so wird deutlich, dass sich dieses Paradox als Motiv durch die Rückkehrerlyrik der Exilierten und Vertriebenen zieht. Hilde Domin widmet ein Gedicht ihrer Rückkehr nach Köln, nachdem sie bis 1954 im Exil in der Dominikanischen

⁴⁴⁷ Alle Zitate: Jost, 1980, S.31

⁴⁴⁸ Vgl. Jost, 1980, S. 7. Dort schreibt Jost: „Der Gegensatz zwischen Kindheit und Erwachsenenperspektive, zwischen tröstlicher Harmonie mit dem natürlichen Sein und desillusionierender Entfremdung [...] ist uns schon in der Naturlyrik um 1800 begegnet und gehört seither zu den Topoi der Gattung.“

⁴⁴⁹ Kittstein, 2009, S. 267f.

⁴⁵⁰ Korte, 2004, S. 36

Republik gelebt hatte. In dem Essay *In der Heimatstadt Köln* nimmt sie eine Revision dieses Gedichts vor und schreibt:

„An ihnen [den neuen großen Glastüren in den Schalen der gestrigen Häuser Kölns, Hinzuf. J. P.] trifft sich der Heimkehrer – der aufhört, ein einzelner Heimkehrer zu sein und der Heimkehrer wird, seine Einsamkeit hört hier auf viele Weisen auf – mit all denen, die er nie mehr trifft, die nie wieder heimkehren könnten, den im Exil, im Krieg, in den Lagern Umgekommenen. Und mit denen, die er liebt und von denen er ausgegangen ist, aus dieser seiner Vaterstadt: mit seinen Eltern. Sie, die Toten, treffen den Überlebenden höchst körperlich bei diesen ‚neuen‘ [...] Wassertüren ihrer alten Häuser. [...] Und also kehren sie, die nie mehr heimkehren, mit ihm heim, in ihre Stadt.“⁴⁵¹

Wider Erwarten ist die Begründung des Ichs in Alonis Gedicht für seinen Entschluss, die vermeintliche Naturidylle der alten Heimat wieder zu verlassen, nicht von einem unmittelbaren Impuls geprägt, nicht von einer emotionalen oder körperlichen Reaktion auf die Konfrontation mit der Alten Heimat. Vielmehr wird ein ethisches Argument herangezogen: Es „geziemt“ sich nicht, „hier lang zu weilen“. Die Abwendung von der Alten Heimat ist für das Ich in dem vorliegenden Gedicht eine moralische Frage, die Teilnahme an den idyllischen Naturgefühlen der Kindheit ethisch nicht mehr vertretbar. Die Abtrennung von der Heimat der Kindheit entspricht einem bewussten Herausschneiden, einem rationalen Vorsatz trotz der – wenn auch äußerst ambivalenten – emotional engen Bindung an bestimmte Facetten der Alten Heimat. In dem Essay *Wieviel Heimat braucht der Mensch?* schildert Améry diese schmerzhaft Ambivalenz als „unmögliche[n], neurotische[n] Zustand“:

„Der mit Selbsthaß gekoppelte Heimathaß tat wehe, und der Schmerz steigerte sich aufs unerträglichste, wenn mitten in der angestregten Arbeit der Selbstvernichtung dann und wann auch das traditionelle Heimweh aufwallte und Platz verlangte. Was zu hassen unser dringender Wunsch und unserer soziale Pflicht war, stand plötzlich vor uns und wollte ersehnt werden: ein ganz unmöglicher, neurotischer Zustand, gegen den kein psychoanalytisches Kraut gewachsen ist.“⁴⁵²

Ähnlich verhält es sich in dem Gedicht Alonis mit den Orten der Natur. Allerdings – so sehr die Orte der Natur an gesellschaftliche und politische Bedingungen gebunden sind – Natur wird hier nicht als bedrohlich gekennzeichnet, sondern wird eher zu einer Verbündeten, wenn „hohe Stämme“ von den „Bergeshängen“ dem Ich einen „ernsten Gruß“ zunicken. So ist es ein Herausschneiden von sich selber aus einer Natur, die das Ich als idyllisch erlebt. Die Unmöglichkeit dieser Idylle bei gleichzeitig tatsächlich empfundener Idylle lassen ein Paradox aufscheinen, das für das Ich erst dann lösbar wird, als es sich bewusst entschließt, diese Orte wieder zu verlassen. So tritt zu dem ethischen Kriterium ein weiteres hinzu: die Notwendigkeit der Abkehr, um Ich sagen zu können. Dies wird deutlich, wenn man einen genaueren Blick auf die Artikulation des Ichs innerhalb von Zeit und Ort wirft: Zu Beginn des Gedichts ist es ein Du, das sich durch die Landschaft der Alten Heimat bewegt, das sich erinnert und dessen „Schnüre der Gedanken“ sich verstricken, das Grüße von Tannen der Alten Heimat empfängt.

⁴⁵¹ Domin, 1992c, S. 42f.

⁴⁵² Améry, 1966, S. 86

Nahezu ruckartig, als würde es aus einem Traum erwachen, erscheint erst in den letzten Versen ein Ich und beschließt, auf dem Weg am Felsgehänge fortzuziehen. Das Ich ist das Ich des Präsens, das Du ist eine andere Identität des Ichs – eine, die mit der Alten Heimat kompatibel ist, das Ich des „Damals und Dort“, der Alten Heimat. So findet hier eine Anrede des aktuellen Ichs an ein Du statt – und diese Anrede des Ichs an ein Du kann als Ausdruck einer Spaltung betrachtet werden, die paradoxerweise eine Kohärenz der Identitätskonstruktion sicherstellen soll. Denn das Gedankensystem von „Dort und Damals“ und „Hier und Heute“ ist auf die vorliegende Situation nicht anwendbar. Das Eintauchen in die Alte Heimat macht aus der klar zu trennenden binären Konstruktion ein verwirrendes „Hier und Damals“ – das Ich erkennt sich in der Person, die sich in die Alte Heimat zurückversetzt, nicht wieder. Erst in dem Moment, in dem das Ich den Entschluss fasst, „von dannen“ zu ziehen, kann das Ich sich auch als solches artikulieren.

Wiedersehen mit der Stadt der Kindheit

Anders als in *Alte Heimat* stellt sich die Rolle von Natur in dem Gedicht *Wiedersehen mit der Stadt der Kindheit*⁴⁵³ vom 19. Mai 1955 dar. Der Natur werden hier zwei Gesichter verliehen, das Land „fern im gelben Sand der Brotfruchtbäume“ wird mit Lebensfreude, Helligkeit und Sicherheit assoziiert, während die Natur der Kindheitsorte zu einer düsteren Drohkulisse der Nacht wird: „Der Wolken düstre Regenhorde“ haben den „Silbermond“ entführt, „baumlange Schemen“ „tuschn“ über das Ich, das „so allein/ den Schatten zwischen die Laternen führt“.

Agens der Geschehnisse ist hierbei – trotz seiner Sprecherposition im Gedicht – nicht das Ich. Die Akteure des Gedichts sind vielmehr Figuren der Natur: „baumlange Schemen“, „düstre Regenhorde[n]“, aber auch die „Giebel schwarzer Dächer“. Diese Akteure „funkeln“ das Ich „mit bösen Fenstern an“ und „tuschn, wer da so allein/ den Schatten zwischen die Laternen führt“. Das Ich, ohnmächtig und seiner Handlungsfähigkeit beraubt, bewegt sich kaum selber in dieser ihm feindlichen gesinnten und ihn ausgrenzenden Umgebung. Die passive Ich-Konstruktion lässt zunächst vermuten, dass ein ohnmächtig der Welt gegenüberstehendes Ich einem allgemeinem Fremdheitsgefühl Raum gibt und dass sich ein Ich aufgrund existenzialistisch anmutender Zweifel in der Welt nicht heimisch fühlt.⁴⁵⁴ Bezieht man aber die sehnsuchtsvolle Anrufung des idyllisch gezeichneten Landes der Brotfruchtbäume mit ein, so regen sich Zweifel an der Interpretation, denn es ist keineswegs Natur schlechthin, der die bedrohende Funktion zugeschrieben wird. Die Bedrohungsgefühle, die das Ich in Naturformeln ausdrückt, sind gebunden an diesen Ort, an dem dem Ich feindlich begegnet wird. An dem anderen Ort aber, in dem Land von „Schimmerzweige[n] [...] von

⁴⁵³ Aloni, 1995, S. 41

⁴⁵⁴ Dieses Verhältnis zwischen Ich und den Menschen der Alten Heimat setzt Aloni auch in dem Prosastück *Der Fackelzug* in Szene: „An jenem Abend sprang die Brücke zwischen ihr und den anderen, mit denen sie ihr ganzes Leben lang zusammengelebt hatte. Und wenn es auch noch lange dauerte, bis der Sprung zum Bruche wurde, so wuchs er doch von Woche zu Woche. Er war immer vorhanden. Damals zuerst nahm die Straße mit all ihren Häusern und Menschen ein feindliches Antlitz an. Später schien es noch oftmals, als sei sie wieder die altvertraute Freundin der Kindheit, doch in Wirklichkeit war sie es niemals wieder.“ (Aloni, 1994b, S. 18)

Oleander und Zitronen“, „flinke[n] Flossenfischen“ und „Meerschamwellen“ unter „blaugewachstem Sternenkorb“ wird Natur zum Idyll.

Die Natur im ersten Teil des Gedichts hält eine undurchschaubare, nächtliche Szenerie bereit. Kontaktaufnahme, Kommunikation und Auseinandersetzung mit realen Menschen sind für das Ich nicht möglich; die eigentlich Menschen zugeordneten Rollen werden hier von Figuren der Natur und kleinstädtischer Straßen ausgeführt. Die Einsamkeit und Ohnmacht des Ich scheint dadurch unüberwindlich. Die Akteur_innen treten hierbei nicht klar zutage; wer hier handelt wird nicht sichtbar. Die tuschelnden „baumlangen Schemen“ sind in einen „Pelz der Nacht“ gehüllt und verschwimmen bis zur Unkenntlichkeit mit der Dunkelheit. Die Ausgrenzung findet statt, ohne dass die konkreten Akteure sichtbar würden.

Bezieht man Titel, Datierung und Entstehungsort – Paderborn 19. Mai 1955 – des Gedichts mit ein, so liegt eine Verortung des Gedichts innerhalb des gesellschaftlichen Klimas der 1950er Jahre in Westdeutschland auf der Hand. Die in diesem Gedicht erzeugte Atmosphäre des Tuschelns, Verschweigens und Wegsehens, das Unkenntlichmachen der Akteur_innen in einem „Pelz der Nacht“ kann mit dem politischen – aber auch literarischen – Klima der 1950er Jahre in Westdeutschland enggeführt werden.

Das Ich in diesem Gedicht schwankt hierbei zwischen einer Internalisierung der Ausgrenzungserfahrungen und dem Versuch, eine eigene Stimme jenseits dieser Erfahrungen zu finden: „Die Giebel schwarzer Dächer kichern / über meinen fremden Gang“. Das Ich wird zur „Anderen“, zur Fremden gemacht, hat diese Zuschreibung aber auch bereits internalisiert, denn es bezeichnet seinen Gang selber schon als fremd. Amérys Paradoxon *Über Zwang und Unmöglichkeit Jude zu sein*⁴⁵⁵ wird in dieser Artikulation des Ich aufgegriffen. Dieser Identitätsprozess, die Inkorporation des Otheringprozesses im Antisemitismus, wird auch in einer Kurzgeschichte Alonis – *Die braunen Pakete*⁴⁵⁶ – behandelt. Das junge Mädchen Anna wird sich dort seiner jüdischen Positioniertheit im Laufe einer antisemitischen Hetzkampagne in einem deutschen Dorf bewusst. Reale Ausgrenzung und Verfolgung durch die anderen Bewohner_innen der Kleinstadt gehen dort wie im Gedicht mit imaginierten und auf Gegenstände der Straßen projizierten Anfeindungen Hand in Hand:

„Doch wie konnte sie wissen, ob es stimmte, ob sie ihnen trauen durfte? Auch Anna hatte getragen. Ich will die Mazzen nicht, hatte sie gesagt, es könnte Blut darin sein, Menschenblut. Wer lachte da? Niemand hatte gelacht. Die Straße war leer. Es war niemand mehr auf ihr, der hätte lachen können. Nur die grauen Pflastersteine. Und Steine lachten nicht. Auch die Laternenpfähle nicht, auch nicht die Zweige der Kastanien.“⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Améry, 2002

⁴⁵⁶ Aloni, 1997a, S. 11-36

⁴⁵⁷ Ebd., S. 33

So finden sich sowohl Anna in der Kurzgeschichte *Die braunen Pakete* als auch das Ich in diesem Gedicht „so mutterseelenallein“ auf den Straßen einer deutschen Kleinstadt wieder. Die Protagonistin Anna wird hierbei in eine Zeit kurz vor dem Nationalsozialismus eingebettet⁴⁵⁸, das Ich des Gedichts zehn Jahre nach seinem Ende. Die Struktur der Ausgrenzung aber ist für das Ich des Gedichts auch nach dem Ende des Nationalsozialismus geblieben.

In dem Gedicht *Alte Heimat* kann das Ich erst mit dem Entschluss, „von dannen zu ziehn“ seine Ich-Identität wieder ausbilden. Auch in diesem Gedicht ist das Ich erst mit dem Wechsel in das Setting der „Brotfruchtbäume“ in der Lage, autonom Ich zu sagen. Mit dem Mond als Rettungsanker versucht sich das Ich in das Land und die Landschaft der „Hügelschlange[n]“ und „Flossenfische“ zu träumen: „Gäben sie nur jetzt den Mondkahn frei,/ fände ich wohl einen Gruß in ihm/ und wüßte, daß er an mich denkt/ fern im gelben Sand der Brotfruchtbäume.“ Bemerkenswerterweise greift Aloni hier auf den Mond als sicherheitsspendende Projektionsfläche zurück. In den meisten von Alonis Gedichten wird mit der Mondmetapher der Romantik als stillem und treuem Begleiter gebrochen: Der Mond „wackelt“⁴⁵⁹, „verkommt“⁴⁶⁰, seine „Scherben“ sind „gelb in schwarzen Himmel“⁴⁶¹ gestreut, er ist „aus der Nacht gefallen“ und „baumelt im Geäst der Eiche“⁴⁶² oder zieht „auch an diesem Tag der Sprengstoffraketen [...] still und hell von Osten nach Westen“⁴⁶³. Nur in einigen frühen, 1939 noch in Schniebinchen geschriebenen Gedichten, erscheint der Mond als weniger dekonstruiertes Gestirn, „umspielt“ von „dunkelblaue[r] Nacht“⁴⁶⁴ oder „der Wolkenwand entglitten“⁴⁶⁵.

Peter Rühmkorf nannte „Mondphasen der Literatur“ auch „Phasenverschiebungen des gesellschaftlichen Bewußtseins“⁴⁶⁶. Die Mondmetapher tauchte im 18. Jahrhundert auf, im Jahrhundert der Empfindsamkeit und des Subjektivismus, und konnte seitdem häufig je nach Art und Weise ihrer Verwendung als Marker für gesellschaftliche Umbruchphasen verwendet werden. Umso erstaunlicher scheint es, dass Aloni hier in diesem Gedicht auf den Mond als „Chiffre für magische Kontaktaufnahme und intime Zwiesprache“⁴⁶⁷ zurückgreift und so der Sehnsucht des Ichs nach dem Naturidyll im Land der „Flossenfische“ Ausdruck verleiht; erstaunlich deshalb, da eine weltabgewandte Flucht in die Natur nicht zuletzt in der Naturlyrik der sogenannten Lehmannschule

⁴⁵⁸ Steinecke dazu: „Die Erzählung geht auf eine Begebenheit im März 1932 in Paderborn zurück: Ein jüdischer Viehhändler hatte eine bei seinem Vater beschäftigte junge Frau geschwängert; bei einem Abtreibungsversuch war sie gestorben. In Panik zerschnitt er die Leiche in Teile und verpackte diese. Die NSDAP benutzte den Fall zur Diffamierung des Judentums. Das Nazi-Blatt *Der Stürmer* erschien im April mit der dicken Balkenüberschrift auf der Titelseite: ‚Der Mädchenmord von Paderborn. Eine Deutsche von Juden geschändet, geschlachtet und zerstückelt.‘ Da das sensationelle Ereignis in der Woche vor Ostern geschehen war, traten in der Bevölkerung Gerüchte auf, Martha Kasper sei einem Ritualmord zum Opfer gefallen.“ (Ebd, S. 134).

⁴⁵⁹ *Warum nicht dich*, in: Aloni, 1995, S. 50

⁴⁶⁰ *In den schmalen Stunden der Nacht*, in: Aloni, 1995, S. 68

⁴⁶¹ *Wolken zerbrachen den Vollmond*, in: Aloni, 1995, S. 99

⁴⁶² *Der Mond ist aus der Nacht gefallen*, in: Aloni, 1995, S. 105

⁴⁶³ *Auch an diesem Tag*, in: Aloni, 1995, S. 219

⁴⁶⁴ *Wenn dunkelblaue Nacht den Mond umspielt*, in: Aloni, 1995, S. 125

⁴⁶⁵ *Nacht*, in: Aloni, 1995, S. 128

⁴⁶⁶ Rühmkorf, 1962, S. 97

⁴⁶⁷ Ebd., S. 94

vorzufinden ist, die in den 1950er Jahren in Westdeutschland die Lyrikszene dominiert und deren Autor_innen aus einer Position heraus schreiben, die konträrer zu Aloni kaum sein kann. Die literarische Szene der 1950er Jahre wird von den Schriftsteller_innen dominiert, die während des Nationalsozialismus in die sogenannte Innere Emigration gegangen sind – innerhalb der Lyrik dieser Zeit nahm die Naturlyrik einen großen Platz ein. Hermann Korte stellt in *Deutschsprachige Lyrik seit 1945* fest:

„Keine Anthologie ohne einen dominierenden Anteil von Naturgedichten, keine literarische Zeitschrift ohne Mitarbeit von Naturlyrikern, keine Literaturpreise, die nicht in beinahe kontinuierlichem Abstand an Verfasser von Naturgedichten verliehen wurden, bis hin zu deren dritter Garnitur.“⁴⁶⁸

Oda Schaefer beispielsweise, die zwar der sogenannten Inneren Emigration zugerechnet wird, aber doch Mitglied der Reichsschrifttumskammer war, schreibt in vermeintlich apolitischer und pantheistischer Pose:

„Eigentlich braucht man nicht viel mehr zu tun, um weise zu werden, als in ein fließendes Wasser zu schauen. Das Rauschen, das leise Murmeln hat den Ton des Unvergänglichen, und es steht, wie es die Antike lehrt, alles im stetig Fließenden zu lesen.“⁴⁶⁹

Wilhelm Lehmann, der bereits 1933 NSDAP-Mitglied wird, geht noch einen Schritt weiter. Das Gedicht – für Lehmann vor allem Naturlyrik – sei „als schönste Anwendung der Sprache“ zugleich „das beste Desinfektionsmittel gegen ihre Verunreinigung durch die Abwasser unserer Zivilisation“⁴⁷⁰. Während Lehmann und Schaefer einer eskapistischen Naturlyrik als gegengeschichtlichem und trostspendendem Modell huldigen, unternehmen andere – beispielsweise Huchel, Bobrowski, Arendt, Eich, Krolow, Piontek – auch immer wieder Ausbruchsversuche aus diesem Modell von Naturlyrik. Bei aller Unterschiedlichkeit dieser Dichter_innen: Die Dichotomie von politischem Gedicht und Naturgedicht wird bei ihnen aufgelöst, die idyllischen Konturen der Landschaften werden – mal stärker mal weniger stark – aufgebrochen.

In diesem Gedicht von Aloni ist die Rolle von Natur genau zu differenzieren: weder ist sie schlechthin bedrohlich und erscheint denaturiert noch ist sie der idyllische Raum jenseits von Zeit und Ort. Das Konzept der trostspendenden Neuen Heimat in all ihrer Idylle funktioniert nicht ohne ihr Gegenteil, die Düsterteit und Bedrohlichkeit der Alten Heimat. Anders als in der Naturlyrik der Lehmannschule sind die Wolken und „baumlange[n] Schemen“ eindeutig verortet und in eine Zeit eingebettet, genauso wie die „Schimmerzweige“ und „Meerschamwellen“. Sie markieren zwei Zeiten – das Früher und Heute – und zwei Orte – das „Hier und Dort“. Dieses Naturgedicht von Aloni lässt sich nicht als gegengeschichtliches Modell wie bei der Lehmannschule begreifen, aber auch nicht als Darstellung denaturierter und bedrohlicher Natur wie etwa bei Krolow oder Piontek. Natur ist hier vor allem nicht-metaphysisch: Natur ist das, was das Ich darin sieht und das Ich sieht darin immer auch (seine)

⁴⁶⁸ Korte, 2004, S. 33

⁴⁶⁹ Korte, 2004, S. 37

⁴⁷⁰ Zit. nach ebd., S. 34

Geschichte. Auch der Mond ist dabei nicht losgelöst von Raum und Zeit. In der Stadt der Kindheit kann das Ich nur auf die Gewissheit seiner Existenz setzen, denn „der Wolken düstre Regenhorde/ hat mir den Silbermond entführt“. Bei dem Gedanken an die Neue Heimat aber erscheint das Bild des Mondes vor dem inneren Auge des Ichs, und es weiß, es würde einen „Gruß in ihm“ aus der Neuen Heimat finden, wenn es nur einen Blick auf den Mond erhaschen könnte. Die Gewissheit reicht dem Ich, autonom Ich zu sagen („fände ich wohl einen Gruß in ihm“). Der Mond wird also hier Brücke und Verbindungsglied zur Neuen Heimat und in gewisser Weise damit auch zum Wegbereiter für die wiedergewonnene Autonomie des Ichs. Für das Ich ist er der einzig mögliche Fixpunkt über diesem Boden, den man ihm im wahrsten Sinne des Wortes unter den Füßen weggezogen hat.

Begegnung in der alten Heimat

Ein Gedicht von Aloni Lyrik über die Alte Heimat sticht durch seine Thematik hervor. Während in den meisten Gedichten über die Alte Heimat der Fokus auf dem Ich in seiner ihm fremd gewordenen Umgebung der Kindheit liegt, wird in dem Gedicht *Begegnung in der alten Heimat*⁴⁷¹ vom 14. April 1955 eine Begegnung mit einer damals „schuldig“ Gewordenen in den Blick genommen. Die Thematisierung von Täter_innen und Täterschaft stellt eine Besonderheit innerhalb der Lyrik der 1950er Jahre dar. Hierbei ist je nach Position der Schriftsteller_innen zu differenzieren. Betrachten wir die deutschsprachige Literatur nichtjüdischer Schriftsteller_innen, so ist zu beobachten, dass auch Jahre nach dem Ende des Krieges – aus unterschiedlichen Gründen – der gesamte Themenkomplex um den Nationalsozialismus und die Shoah vernachlässigt wird.⁴⁷² Dieter Lamping fasst die Thematisierung in der Nachkriegszeit folgendermaßen zusammen:

„Die Atombombe gehört zu den gemeinsamen – allerdings für lange Zeit letzten gemeinsamen Themen der ost- und der westdeutschen Lyrik. Die Erinnerung an die Vernichtung der europäischen Juden ist dagegen zunächst allein ein Anliegen jüdischer Autoren und Autorinnen wie Nelly Sachs und Paul Celan. Nur zögerlich, gelegentlich mit einer Verspätung von Jahrzehnten, schließen sich ihnen auch nicht-jüdische Dichter an wie Hans Magnus Enzensberger (Die Verschwundenen) und Wolfdietch Schnurre (Befragung des Kalks), Johannes Bobrowski (Holunderblüte) und Peter Huchel (Nachlässe).“⁴⁷³

Die Positionierung der Schreibenden spielt hierbei eine kaum zu überschätzende Rolle. Wolfgang Emmerich stellt den Zusammenhang zwischen Positionierung der Autor_innen und Thema wie Stil der Literatur für die weichenstellende Gruppe 47 in seiner Celan-Biografie folgendermaßen dar:

„Bei diesem Gruppenbild (mit sehr wenigen Damen) wird leicht vergessen, daß die von Richter Eingeladenen in diesen frühen Jahren fast alle ein und dieselbe Biografie hatten: Sie waren, meist über Jahre, Soldaten der Deutschen Wehrmacht gewesen, und die bemerkenswerten Sätze des späten Deserteur Alfred Andersch: 'Die junge Generation stand für eine falsche Sache. Aber sie stand' hätten wohl die meisten von ihnen unterschrieben. [...] Die sehr eigentümliche kollektive

⁴⁷¹ Aloni, 1995, S. 44

⁴⁷² Zur Thematisierung der Shoah in der Literatur der Bundesrepublik vgl. auch: Hofmann, 2006

⁴⁷³ Lamping, 2008, S. 37

Kriegserinnerung dieses Männerbundes, mit der man sich vor sich selbst und gegenüber der Öffentlichkeit legitimierte, war aus einer völlig anderen Welt als der des Czernowitzer Juden.“⁴⁷⁴

Noch im Jahr 1962 muss Fritz J. Raddatz in seiner Einführung zu der Auswahl von den auf den Tagungen der Gruppe 47 gelesenen Texten im *Almanach der Gruppe 47* feststellen, dass „in dem ganzen Band [...] die Worte Hitler, KZ, Atombombe, SS, Nazi, Sibirien nicht“⁴⁷⁵ vorkommen. Er spricht damit der Gruppe 47 ab, „politisches Instrument“⁴⁷⁶ zu sein und schreibt:

„Wir erleben bei der Lektüre dieser Textsammlung etwas Unerwartetes, fast Nimbus-Zerstörendes: die ‚öffentlichen Dinge‘ erscheinen nicht in der Schrift. Das hier Dargebotene weist die Gruppe 47 durchaus nicht als politisches Instrument aus, als Fortsetzung des ‚Ruf‘ etwa, wie Hans Werner Richter es beabsichtigte; nicht einmal die Notierungen eines empfindlichen Seismographen können festgestellt werden. In dem ganzen Band kommen die Worte Hitler, KZ, Atombombe, SS, Nazi, Sibirien nicht vor – kommen die Themen nicht vor... Die wichtigen Autoren Nachkriegsdeutschland haben sich allenfalls mit dem Alp der Knobelbecher und Spieße beschäftigt; die Säle voll Haar und Zähnen in Auschwitz oder die Pelztiermentalität des tagebuchführendes SS-Professors Kremer...wurden nicht zu Gedicht und Prosa.“⁴⁷⁷

In der Lyrik jüdischer Autor_innen wie Celan und Sachs stellt die Vernichtung der Juden und der Nationalsozialismus unmittelbar seit der Shoah ein zentrales Thema dar. Allerdings liegt der Fokus zunächst auf der Thematisierung der Opfer. Erst ab den 1960er Jahren verschiebt sich in der Literatur mit Peter Weiss' Bühnenstück *Die Ermittlung* von 1965 oder mit Romanen wie *Der Nazi und der Friseur* von Edgar Hilsenrath, in Deutschland erst 1977 veröffentlicht, der Blick auch hin zu den Täter_innen. In der Lyrik aber werden Täter_innen kaum behandelt.⁴⁷⁸

⁴⁷⁴ Emmerich, 1999, S. 92

⁴⁷⁵ Drews, 1980, S. 15

⁴⁷⁶ Ebd.

⁴⁷⁷ Drews, 1980, S. 15

⁴⁷⁸ Die Thematisierung der Täter_innen in der Literatur nach 1945 bedürfte einer genaueren Untersuchung und stellt ein Forschungsdesiderat dar. Die Beobachtung, dass die Täter_innen aus Prosa und Lyrik bis in die 1960er Jahre weitgehend ausgespart blieben, gilt nur in der Tendenz. Als Gegenbeispiele sind etwa Gedichte von Gottfried Benn, Peter Rühmkorf und Stephan Hermlin zu nennen. Gottfried Benns Gedicht *Monolog* wurde 1941 verfasst. Darin erscheint die Formulierung „Narren eines Clowns“, die im politischen Kontext der Entstehung des Gedichts unschwer als Bezeichnung für die Naziriege und die kleinen und großen Unterstützer_innen des Nationalsozialismus zu verstehen ist. Ebenso ist von „Günstlinge[n] und Lustvolk“ die Rede. Allerdings werden in diesem Gedicht – was offenkundig auch auf die Entstehungszeit im Jahr 1941 zurückzuführen ist – die Täter_innen als Menschen dargestellt, die eine „maßverkehrte“ Welt unterstützen, nicht aber als Täter_innen, die die Shoah zu verantworten haben. Das Gedicht *Die Asche von Birkenau* des jüdischen Schriftstellers Stephan Hermlin, das 1949 nach einem Besuch im Konzentrationslager Auschwitz Birkenau entstanden ist und 1951 veröffentlicht wurde, stellt als eines der ersten Nachkriegsgedichte Erinnerung und Vergessen, Opfer wie Täter_innen in einen klaren Zusammenhang mit der Shoah – und hält darüberhinaus ein Konzept von Gerechtigkeit aufrecht: „Doch die sich entsinnen, / Sind da, sind viele, werden mehr. / Kein Mörder wird entrinnen, / Kein Nebel fällt um ihn her. / Wo er den Menschen angreift, / Da wird er gestellt.“ Auch auf ein Gedicht von Peter Rühmkorf unter dem Titel *Einen Genickschuß lang* von 1956 ist an dieser Stelle zu verweisen (Rühmkorf, 2000, S. 130). In ihm wird auf die nationalsozialistischen Massaker auf dem Rußlandfeldzug angespielt. Auch der Mond als desavouierter Mythos steht hierbei wieder im Zentrum: „Schön ist der Mond über Polen / einen Genickschuß lang.“ Es ist davon auszugehen, dass noch weitere Gedichte die Rolle der Täterinnen und Täter thematisieren, aber innerhalb der bundesrepublikanischen Literaturszene nicht beachtet wurden.

Dieter Lamping stellt im Anschluss an Wolfdietrich Schnurre die Problematik um die Poetisierung von Täter_innen als Aporie dar. Die Täter_innen seien „unerreichbar für allen poetischen Protest“:

„eine Aporie aller Literatur über den Holocaust: die Ohnmacht der Dichter vor den Tätern. Sie sind nicht bloß banal, wie, in Anspielung auf Hannah Arendts Buch, in fast allen Eichmann-Gedichten ratlos festgestellt wird. Sie sind zugleich unerreichbar für allen poetischen Protest. Wolfdietrich Schnurre, selbst Autor eines Gedichts über die Juden-Vernichtung, hat dieses Dilemma in seinem Buch 'Der Schattenfotograf' zugespitzt so formuliert: 'Das Arge am Dichten. Der Lyriker muß Hitler auslassen oder ihm eine Symbolchiffre zuweisen. Was ist schlimmer? Dies: Die Opfer kann ich bis zur tiefsten Erschütterung bedichten (Paul Celan, Nelly Sachs); die Mörder sind gegen Gedichte gefeit.'⁴⁷⁹

In diesem Gedicht nun wird der Blick auf die Täter_innen gelenkt. Allerdings geht es hier nicht um die Naziriege, nicht um Hitler, Goebbels oder Göring. Aloni schildert in diesem Gedicht eine Situation, in der eine exilierte Person zurückkehrt in die ihr nun fremd gewordene Alte Heimat und einem bekannten Gesicht über den Weg läuft – einer Person, die sie damals verkannt und verraten hat. Die „schuldig“ Gewordene wird also anhand einer Schilderung einer Begegnung im späten Nachkriegsdeutschland Mitte der 1950er Jahre thematisiert und nicht während des Nationalsozialismus. Die Worte „Hitler, KZ, [...] SS, Nazi“ tauchen auch in Alonis Gedicht nicht auf, die Gräueltaten in den KZs werden nicht thematisiert. Aloni geht es hier um die alltägliche Form des Verhaltens im Nationalsozialismus, das die Basis für die Möglichkeit der Vernichtung gelegt hat: die Bejahung von „Mord und Brennen“, die Ignoranz, das ausgrenzende Verhalten: „Die andre schaute wie auf eine Fremde, / als habe sie nie diese Frau gesehn, / so wie es jene einst getan vor Jahren.“

Aloni verwendet in diesem Gedicht keine Ich-Perspektive. Der Blick löst sich so vom individuellen Erlebnis und beansprucht durch die personale Erzählperspektive eine größere Allgemeingültigkeit. Die Darstellung wendet sich damit gegen eine weit verbreitete Strategie der Verantwortungsabwehr, gegen das (bundesrepublikanische) Insistieren der Bevölkerung in der Nachkriegszeit darauf, dass die Verantwortung für die Gräueltaten lediglich auf den Oberen der Naziriege liege.

Kurz nach der Festnahme Eichmanns in Argentinien ist eine Kurzgeschichte von Aloni entstanden, die einen ähnlichen Titel wie das Gedicht trägt und Parallelen zum Gedicht aufweist. Die Erzählung trägt den Titel: *Begegnung*⁴⁸⁰. Knapp ein Jahr später, am 11. April 1961, dem Tag der Eröffnung des Eichmann-Prozesses, notiert Aloni in ihrem Tagebuch:

„Heute morgen um 9 Uhr hat in Jerusalem der Eichmann-Prozess begonnen. Ich habe versucht, die Gedanken daran auszuschalten. Es ist nicht möglich. Gestern war in der Jerusalem Post ein Bild Eichmanns. Er sieht, ob ich es nun will oder nicht, sympathisch aus. Er hat nichts von den abstossenden Zügen eines Hitlers, Göbbels oder Görings. Meine Ansichten zu diesem Prozess habe ich in der im Juni geschriebenen Skizze 'Begegnung' darzustellen versucht. Sie erschien im Juli in

⁴⁷⁹ Lamping, 1991, S. 107

⁴⁸⁰ Aloni, 2000a. In einem Gespräch mit Hartmut Steinecke äußert sich Aloni: „*Begegnung* wurde im Gegensatz zu den meisten anderen Erzählungen spontan an einem Morgen nach der Gefangennahme von Adolf Eichmann geschrieben.“ (Aloni, 1997b, S. 154)

der Frankfurter Allgemeinen Zeitung und jetzt hier in der deutschen Zeitung ‚Jediot Chadaschot‘.“⁴⁸¹

In der Kurzgeschichte wie im Gedicht geht es um eine Person, die nach dem Ende des Nationalsozialismus einem während des Nationalsozialismus zum Täter Gewordenen begegnet. In beiden Texten geht es darum, das Verhältnis zwischen den zwei Menschen – Opfer und Täter_in – in dem Moment ihrer Begegnung auszuloten und eine Revision der Vergangenheit vorzunehmen. Ausgrenzung und Verfolgung werden in beiden Texten ähnlich geschildert. Als Grundlage und Basis für „Mord“ und „Brennen“ wird Ausgrenzung und Ignoranz gesetzt. Im Gedicht heißt es: „Die andre schaute wie auf eine Fremde, / als habe nie sie diese Frau gesehn, / so wie es jene einst getan vor Jahren.“ Und in der Kurzgeschichte erinnert das Ich den angeklagten Täter:

„Entsinnen Sie sich noch, kurz nach der Machtübernahme durch Ihre Freunde teilten Sie mir mit, es wäre wohl ratsam, nicht mehr gemeinsam auf der Straße gesehen zu werden. [...] Seit jenem Tage wurden wir wirklich nie mehr zusammen gesehen. Wir begegneten uns noch manchmal auf der Straße, wie das in einer kleinen Stadt unvermeidbar ist. Aber Ihre Blicke wurden immer eisiger, einen je höheren Rang Ihre Uniform anzeigte.“⁴⁸²

Die Texte unterscheiden sich allerdings durch die Fokalisierung. Bei dem Gedicht wird durch die wechselnde interne Fokalisierung auch die Perspektive der Täterin miteinbezogen. In der Kurzgeschichte hingegen bleibt die interne Fokalisierung eine feste, der Täter wird ausschließlich aus Perspektive des Ichs beschrieben. Unterschiedlich stellen sich auch die Darstellungen des Täters in der Erzählung und der Täterin im Gedicht dar. In dem Gedicht über die Begegnung in der Alten Heimat wird die Täter_in mit Zügen von Hass gezeichnet:

„Ob sie die andre längst verschollen wähnte / in dem von ihr bejahten Mord und Brennen? / Des Hasses Schlange zog in ihre Züge, / die sie noch immer nicht zu lösen wußte, / die sehen mußten, ganz als wären sie gebannt / an die Erscheinung, an den Geist aus Gräbern.“

Der zum Täter Gewordene der Erzählung *Begegnung* hingegen wird als einer, der vor seiner nationalsozialistischen Karriere „ein Mensch wie viele andere“ war, „mit den Vorzügen und Schwächen wie viele andere“⁴⁸³ dargestellt:

„Da sitzen Sie in der einfachen, gewöhnlichen Kleidung eines Durchschnittsmenschen. Auch Ihr Gesicht ist das Gesicht eines gewöhnlichen Menschen, nicht übermäßig weich, nicht übermäßig grausam. Ja, ich meine sogar einen Anflug von Leid in Ihren Mundwinkeln zu lesen. Ich kann es nicht begreifen, daß Sie der Mann sind, der Sie sind. Hunderte von Dokumenten bezeugen es und Sie selber haben es bestätigt. Aber ich kann es nicht begreifen, ich vielleicht weniger als andere,

⁴⁸¹ Aloni, 2005, S. 417

⁴⁸² Aloni, 2000a, S. 47f.

⁴⁸³ Ebd., S. 48

denn ich habe Sie ja gekannt, als Sie noch nichts waren als ein Mensch wie viele andere, mit den Vorzügen und Schwächen eines Menschen wie viele andere.“⁴⁸⁴

Die Betonung liegt hier auf der „Banalität des Bösen“⁴⁸⁵. Der Täter ist nicht Momiks gesuchte „Nazibestie“ wie in David Grossmans Roman *Stichwort Liebe*, es werden keine Anzeichen eines genuinen Bösen geschildert. Die Parallelen zu Hannah Arendts Berichterstattung über den Eichmann-Prozess und zu ihrer Wahrnehmung von Eichmann sind unübersehbar – wenn auch die Kurzgeschichte knapp ein Jahr vor dem Beginn des Prozesses entstanden ist. Aber schon mit der „Entführung“ Eichmanns nach Haifa hat Aloni den Fall Eichmann zu ihrer Frage nach den Bedingungen des Bösen gemacht. Die konklusive Frage, die innerhalb der Kurzgeschichte aufgeworfen wird, ist die, ob es der Mensch allgemein ist, der zu den während des Nationalsozialismus durchgeführten Taten fähig ist. Wenn ja, ist die Schlussfolgerung des Ich aus der Kurzgeschichte folgerichtig und desavouiert jeden Glauben an das genuin Gute und Menschliche im Menschen.

„Ich schäme mich, hören Sie, ich schäme mich Ihrer Taten. Ich schäme mich, ein Mensch zu sein, wenn Menschen fähig sind, solches zu tun. Ich schäme und fürchte mich. Ich fürchte mich, auf dem Grunde meines Wesens, in meinen Kindern oder in denen, die ich jetzt Freunde nenne, könnten die Samen ähnlicher Taten ruhen, wie Sie, den ich früher einmal Freund nannte, sie vollbracht hat.“⁴⁸⁶

Der Glaube an das Gute im Menschen ist auch in dem 1955 entstandenen Gedicht *Begegnung in der Alten Heimat* nicht zu finden. Auch der letzte Rest an Stolz ist in der ehemals Verfolgten zunichte gemacht worden – „Es war kein Stolz in ihr, zu viele starben.“ Wenn auch die Frage nach den Bedingungen des Bösen in dem Gedicht nicht explizit verhandelt wird, so teilen Kurzgeschichte und Gedicht eine wichtige Gemeinsamkeit: Das Gedicht spricht nicht über eine Begegnung mit einem der hauptverantwortlichen Täterinnen oder Täter, sondern über eine Begegnung mit einer ganz gewöhnlichen Durchschnittsperson, einer Bekannten. Und in der Kurzgeschichte tauchen zwar Anspielungen auf Eichmann auf, aber auch hier liegt die Betonung auf der Gewöhnlichkeit des Täters. In beiden Texten also wird nicht der Blick auf diejenigen Täter_innen und Geschehnisse gerichtet, die beispielsweise Enzensberger in der bundesrepublikanischen Literatur der Nachkriegszeit vermisst: die Worte „Hitler, KZ, [...] SS“. Diese Worte fehlen sicherlich auch in der Literatur. Aloni aber hat mit dem Gedicht und der Kurzgeschichte einen anderen Diskurs in Angriff genommen. Unter anderem in diesen beiden Texten schreibt sie gegen die Geschichtspolitik der 1950er und 1960er Jahre an und zeigt die Verwicklung der ganz gewöhnlichen Menschen in die nationalsozialistische Vernichtungsmaschinerie auf – bzw. sie stellt in Anschluss an Arendts Analyse dar, dass auch die Naziriege aus „ganz gewöhnlichen Menschen“ bestand.

In dem Gedicht, in dem sich die ehemals Verfolgte in der Alten Heimat bewegt, kann das Ich die Andere ignorieren und „an ihr vorüber“ gehen. Das funktioniert allerdings nur für diese Begegnung in der

⁴⁸⁴ Ebd., S. 48

⁴⁸⁵ Vgl. zu dem Begriff Arendt, 2003

⁴⁸⁶ Aloni, 2000a, S. 50

Alten Heimat und geht auch hier – wie in dem Gedicht *Alte Heimat* – mit einem Moment von Abspaltung einher: „Sie sprach ihr nicht vom Leid vergangener Zeiten. / Sie klagte sie nicht an: 'Du wurdest schuldig.' / Des Wortes Ehre gönnte sie ihr nicht, / und stumm, wie fremd, ging sie an ihr vorüber.“ Améry bringt diese Bewegung des Fremdmachens in folgenden Worten auf den Punkt: „Die Feindheimat wurde von uns vernichtet, und zugleich tilgten wir das Stück eigenen Lebens aus, das mit ihr verbunden war.“⁴⁸⁷ Mit der Austilgung eines Stücks des eigenen Lebens aber kann nicht die Erschütterung des Glaubens an ein – wie auch immer geartetes – Gutes im Menschen rückgängig gemacht werden. Der Glaube bleibt zerstört –, und diese Zerstörung verfolgte Aloni auch in ihrer Neuen Heimat Israel. Der Beginn des Eichmann-Prozesses brachte die Überlegungen noch einmal neu an die Oberfläche. Am ersten Tag des Prozesses schrieb an Aloni an Böll:

„Es [die Tatsache, dass er auf einem Bild in der *Jerusalem Post* auf Aloni sympathisch wirkt, obwohl er nach den üblichen Vorstellungen nicht so aussehen dürfte] hat mich wieder einmal zu der Frage gezwungen, was es ist, das den Menschen treibt zu handeln, wie er handelt. Vielleicht wird der Prozess Schuldfragen und historische Tatsachen klären. [...] Aber was geschehen ist, hat in mir den Glauben zerstört, dass der Mensch im Grunde gut ist, in mir und wohl nicht nur in mir.“⁴⁸⁸

So sehr Aloni auch versuchte, einen Umgang mit der Alten Heimat zu finden und versuchte, „die Liebe zu ihm [dem Land Deutschland] aus[zu]reißen, wie man ein Unkraut aus dem Beet zieht“⁴⁸⁹, die Erschütterung existenzieller Glaubensgrundsätze begleitete Aloni ein Leben lang und fand ihren Niederschlag in ihrer Literatur.

5.5.2 Boleslavs Lyrik über die Alte Heimat

Wie für Jenny Aloni ein Besuch der Stadt ihrer Kindheit Paderborn zum Anlass wurde, eine Reihe von Gedichten zu schreiben, die die Alte Heimat in den Blick nehmen, so war auch für Boleslav vermutlich eine Reise in die CSSR der Auslöser für Gedichte über die Orte ihrer Kindheit. In den 1960er Jahren fuhr Boleslav die einzige Überlebende ihrer Familie besuchen: die Schwester ihrer Großmutter.⁴⁹⁰ Ausgehend von der Annahme, dass die Gedichte eine autobiografische Grundlage haben, so hat diese Reise – dem Titel des Gedichts *Marienbader Bahnhof 1966* nach zu urteilen – im Jahr 1966 stattgefunden.

Für Boleslav gilt die oben skizzierte Konstruktion des „Hier und Dort“ auf eine andere Art und Weise als für Aloni. Anders als bei Aloni war das Land von Boleslavs Alter Heimat nicht identisch mit dem Land der Täter_innen. Für sie besteht die Alte Heimat nicht aus Orten in Deutschland, sondern aus zwei Orten im damaligen Böhmen. In der autobiografischen Erzählung *Erinnerungen an meinen Vater* schreibt sie:

⁴⁸⁷ Améry, 1966, S. 86

⁴⁸⁸ Aloni, 2013, S. 24f.

⁴⁸⁹ Aloni, 2005, S. 174

⁴⁹⁰ Daniel Cohen-Sagi äußert sich in dem Gespräch, das ich im August 2010 mit ihm geführt habe: „Netti ist sie [die Schwester der Großmutter, Anm. J. P.] besuchen gefahren, in einem Dorf, weit weg von Prag. Das war in den 1960er Jahren und es war ungewöhnlich, weil es keine diplomatischen Kontakte zur Tschechoslowakei gab.“

„Ich kehre in meinen Gedanken in die früheste Jugend zurück. Ich bin sechs Jahre alt, habe kurzgeschnittenes Haar, wie ein Junge, ich trage einen weiß-schwarz karierten Mantel. Ich kenne nur eine Stadt: Raudnitz, die an der schönen Elbe liegt. Eine kleine Stadt in Böhmen, eine Bahnstunde von Prag entfernt [...].“⁴⁹¹

Mit zunehmendem Alter spielte neben Raudnitz noch eine weitere Stadt in ihrer Kindheit eine zentrale Rolle für sie:

„Auch das kleine Städtchen Königswart bei Marienbad bleibt eine angenehme Erinnerung in meinem Leben. In Königswart lebten meine Großeltern mütterlicherseits. Dort befand sich das antike Fürst-Metternich-Schloßmuseum, welches auch eine auserlesene Bibliothek mit hebräischen Schriftwerken hatte.“⁴⁹²

Die Orte sind also nicht nur „verbotenerweise“ herbeigesehnte wie bei Aloni, sondern sind Boleslav in „angenehme[r] Erinnerung“⁴⁹³ geblieben. Aber auch diese Orte sind mit Erinnerungen an Antisemitismus belegt. Die Abwendung jüdischer Gemeindemitglieder vom Judentum und vom Rabbiner der Gemeinde, dem Vater von Boleslav, Konversionen zum Christentum und eine zunehmend antisemitische Stimmung in der Bevölkerung zermürbten den Vater in Raudnitz: „An den Freitagabenden murmelte er gleichgültig die Gebete. Ich sah ihn weinen wie ein kleines Kind. Seine blauen Augen glänzten oft vor Tränen.“⁴⁹⁴ Endgültiger Anlass für die Flucht nach Prag aber war die mit dem Münchner Abkommen einhergehende Annexion des Sudetengebiets durch die Nationalsozialisten im September 1938. In Prag schloss sich Boleslav der zionistischen Bewegung an und plante ihre Emigration. Im April 1939 erreichte Boleslav Palästina.⁴⁹⁵

Wenn Boleslav die Orte ihrer Kindheit und Jugend auch in „angenehme[r] Erinnerung“⁴⁹⁶ behielt – die Alte Heimat und die damit verbundenen bewussten und unbewussten Erinnerungen an die Vertreibung, Entwurzelung und Auslöschung, die sie zum Teil unmittelbar, zum Teil mittelbar miterlebte, ziehen sich durch die gesamte Lyrik Boleslavs. „Meine Sehnsucht ist ein ewiges Suchen nach unauffindbarem Gestern.“⁴⁹⁷ schreibt sie in einer autobiografischen Rückschau auf ihr Schreiben. Der Vergangenheit, dem „unauffindbaren Gestern“, begegnete sie überall. Auch in ihrer Gegenwart und in ihrer Neuen Heimat Palästina/Israel war sie dieser Sehnsucht und Suche ausgesetzt. Die Dichotomie zwischen „Hier und Dort“ und „Heute und Damals“ greift auch bei Boleslav.

Auch aus dem Werk Boleslavs sollen für dieses Kapitel diejenigen Gedichte ausgewählt werden, in denen die Orte der Kindheit und Jugend explizit thematisiert werden. Erst im zweiten Gedichtband *Ein Zeichen nach uns im Sand* findet eine konkrete Auseinandersetzung und Benennung der Orte ihrer Kindheit statt. Zwar gibt es in dem ersten Gedichtband *Der Weg ist tausend Schlangen weit* drei

⁴⁹¹ Boleslav, 30. August 1968, S. 49

⁴⁹² Boleslav, 6. September 1968b, S. 74

⁴⁹³ Ebd.

⁴⁹⁴ Boleslav, 13. September 1968, S. 109

⁴⁹⁵ Boleslav, 13. April 1973, S. 43

⁴⁹⁶ Boleslav, 6. September 1968b, S. 74

⁴⁹⁷ Boleslav, o.J.e

Gedichte, die sich mit der Figur eines Vaters auseinandersetzen. Allerdings sind diese Gedichte nicht an die Orte der Kindheit und Jugend gebunden, sondern an Orte, die zu paradigmatischen Orten der Ausgrenzung und Vernichtung geworden sind: das Warschauer Ghetto⁴⁹⁸ und Auschwitz⁴⁹⁹. Sie werden im Kapitel Shoah untersucht. Für das vorliegende Kapitel spielen folgende Gedichte eine Rolle: *Bad Königswart, Heimatstadt meiner Mutter* sowie *Marienbader Bahnhof 1966*.

Bad Königswart, Heimatstadt meiner Mutter

Die Gegenwart der Vergangenheit wird besonders deutlich in dem Gedicht *Bad Königswart, Heimatstadt meiner Mutter*⁵⁰⁰. Das Gedicht stellt den Rundgang eines Ichs durch die Heimatstadt seiner Mutter dar. Es taucht ein in seine ganz persönliche, subjektive Vergangenheit und vergleicht vor einem „Vorhang der Vergangenheit/ bestickt mit Schwermut/ goldener Sterne“ das Damals und Heute. In ihrer autobiografischen Erzählung *Erinnerungen an meinen Vater* schreibt Boleslav über das damalige Königswart ihrer Kindheit:

„Einstmals existierten hier drei Judengassen, und in einer derselben befand sich die alte Synagoge. Vom Marktplatz aus, in dessen Mitte ein Brunnen stand, an dem ich oft als Kind spielte, gelangte man in ein kleines Seitengäßchen. Ich erinnere mich noch an das verfallene Haus des Kultusvorstehers und auch an ihn selbst.“⁵⁰¹

Es sind lebhaftere Erinnerungen an die Stadt, die in diesen *Erinnerungen an meinen Vater* geschildert werden. Ähnlich lebhaft und konkret sind Teile der Erinnerungen des Ichs in dem Gedicht über Königswart. Die Erinnerungen werden von bestimmten materiellen Dingen hervorgerufen. Der „ewig rauschende[r] Bach 'Am Anger'“, die „Hagebuttensträucher[n]“ scheinen altvertraut, genauso wie das Bild der „liebende[n] Tauben“ auf dem „rote[n] Dach“. Auch das „braune[s] eiserne[s] Tor“ weckt Erinnerungen: „von hier ging die Mutter zur Hochzeit.“ Das Ich erkennt diese Dinge und findet in ihnen seine eigene Kindheit wieder. Jean Améry definiert in seinem Essay *Wieviel Heimat braucht der Mensch?* Heimat als Sicherheit, begründet im Faktum des Kennens und Erkennens:

„Heimat ist Sicherheit, sage ich. In der Heimat beherrschen wir souverän die Dialektik von Kennen-Erkennen, von Trauen-Vertrauen: Da wir sie kennen, erkennen wir sie und getrauen uns zu sprechen und zu handeln, weil wir in unsere Kenntnis-Erkenntnis begründetes Vertrauen haben dürfen.“⁵⁰²

Vertraute Bilder erscheinen vor den Augen des Ich, der Prozess des Erkennens spielt sich über das Erkennen von materiellen Dingen ab, die die Vergangenheit überdauert haben und noch heute existieren. Zwischen diesen materiellen Dingen, werden aber Leerstellen sichtbar. Genauer: die Leerstellen werden sichtbar gemacht – durch das Ich, das in seiner Erinnerung noch die Vergangenheit

⁴⁹⁸ *Erinnerungen an den Warschauer Ghettokampf*, in: Boleslav, 1965, S. 38

⁴⁹⁹ *Mein Traum von Auschwitz*, in: Boleslav, 1965, S. 39 und *Für meinen treuen Vater*, in: Boleslav, 1965, S. 40

⁵⁰⁰ Boleslav, 1972, S. 27

⁵⁰¹ Boleslav, 6. September 1968b, S. 74

⁵⁰² Améry, 1966, S. 80

präsent hat und das Fehlende in der Gegenwart sieht. So identifiziert das Ich die „kalte[n] ausgebrannte[n] Stellen“ als Markierung für den „Judentempel“, der zu seiner Zeit noch dort stand: „kalte ausgebrannte Stellen/ statt des Judentempels“. Es erkennt das Fehlen der „jüdischen Leichname“ und stellt fest: „kein jüdischer Leichnam/ in deiner Erde.“

Mit diesen Versen schreibt sich die Grundlage, der „Grund von Auschwitz“⁵⁰³ – um auf einen Begriff von Szondi zurückzugreifen – unzweideutig in die Alte Heimat ein. Auch die anderen Gedichte Boleslavs, die nicht die Alte Heimat thematisieren, sind auf der Grundlage von Auschwitz geschrieben worden. Auch in ihnen lassen sich die Auswirkungen, die die Shoah in den Ich-Identitäten hinterlassen hat, erkennen. In den Gedichten aber, in denen ein Ich die Grenze zur Alten Heimat überschreitet und auf den Boden der Kindheit zurückkehrt, tritt deutlich zu Tage, dass dieser Boden auch der Boden von Auschwitz geworden ist. Lyrik „auf Grund von Auschwitz“ ist also durchaus wörtlich zu verstehen.

Mit der nüchternen Feststellung „kein jüdischer Leichnam/ in deiner Erde“ wird in dem Gedicht ein zentrales Motiv der Lyrik nach Auschwitz aus der Feder jüdischer Schriftsteller_innen aufgegriffen: das Fehlen von Gräbern aufgrund der Verbrennung der Jüdinnen und Juden in den Krematorien. Einen Teil von Nelly Sachs' Zyklus *In den Wohnungen des Todes* stellt der Unterzyklus unter dem Titel *Grabschriften in die Luft geschrieben* dar. Mit Titeln wie *Die Tänzerin*⁵⁰⁴ oder *Der Narr*⁵⁰⁵ sind die Gedichte dieses Zyklus benannt und werden in gewissem Sinne Grablegungen für anonyme, aber dennoch durch ihre Bezeichnung konkret gehaltene Figuren. Auch in Celans *Todesfuge* findet sich wiederholt das Motiv vom „Grab in den Lüften“. Gräber übernehmen nicht nur eine Funktion für die Toten, sondern auch für die Hinterbliebenen:

„Man muß den Atem anhalten, / bis der Wind nachlässt / [...] / und wir zuhause sind, / wo es auch sei, / und niedersitzen können und uns anlehnen, / als sei es an das Grab / unserer Mutter.“⁵⁰⁶

Dies schreibt Hilde Domin in ihrem Gedicht *Ziehende Landschaft*. Gräber stellen nicht nur die Möglichkeit zur Verfügung, an ihnen zu trauern und Erinnerungen an sie zu heften, sondern bieten damit auch ein Zuhause. Auch die Verse in Rose Ausländers Gedicht *Rückkehr I* verweisen auf das Fehlende, auf die ausgelöschten Spuren, die erst wieder durch und mit der Kennzeichnung im Gedicht entstehen:

⁵⁰³ Szondi, 1978, S. 384. In dem Aufsatz *Durch die Enge geführt* denkt Szondi den „Grund von Auschwitz“ und die „Grundwasserspuren“ in Celans Gedicht *Engführung* zusammen: „Ein Unten, ein Grund (*Grund-wasserspuren*): die Bedingung der Möglichkeit für die Realität des Textes, für das Weiterleben der Menschen heute, *in der Eulenflucht, hier* (VIII, 6), der Menschen, die Auschwitz überlebt haben, man weiß nicht wie, und die es auch weiterhin überleben, man weiß nicht wie.“ (Szondi, 1978, S. 388).

⁵⁰⁴ Sachs, 2010, S. 27

⁵⁰⁵ Ebd., S. 28

⁵⁰⁶ Domin, 2003, S. 9

„Wo stand der Kreuzgarten / Kein Kreuz / meldet die Stelle / keine Stelle zeigt / was wir suchen /
wo wir uns wiederfinden // zur Rückkehr schlecht ausgerüstet / es fehlen ja unsere /
lichtvertriebenen / Toten“⁵⁰⁷

Celan hat sich immer wieder dagegen verwehrt, das „Grab in der Luft“⁵⁰⁸ als Metapher zu begreifen. Am 19. Mai 1961 schreibt er in einem Brief an Walter Jens: „Das ‚Grab in der Luft‘ [...], das ist, in diesem Gedicht, weiß Gott weder Entlehnung noch Metapher.“⁵⁰⁹ In der Büchnerpreisrede schreibt er: „das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen“⁵¹⁰ Sachs hingegen wirft im Rückblick auf ihre Zyklen *In den Wohnungen des Todes* und *Sternverdunkelung* die Frage auf, ob sie ihren Gedichten nicht „zu viel ‚Wirklichkeit‘ gegeben habe“.

„Alle Mystik, auch grade die chassidische, geht durch den ‚Staub‘. [...] Und ich will alles Hiesige durchleiden, durchschmerzen, denn den Staub zu durchseelen sind wir da. In meinen Gedichtbüchern habe ich einfach zu viel ‚Wirklichkeit‘ gegeben. ‚Die Wohnungen des Todes‘ vor allem und dann ‚Sternverdunkelung‘ werden wohl auch aus diesem Grunde es schwer haben.“⁵¹¹

Die Frage nach dem Verhältnis von Lyrik zu Wirklichkeit und nach dem Umgang mit Metaphern spielt in dem Nachdenken (nicht nur) der jüdischen Autor_innen über Lyrik nach der Shoah eine entscheidende Rolle.

In dem vorliegenden Gedicht von Netti Boleslav kann von einer Metaphorisierung nicht die Rede sein. Boleslav lässt gar nicht erst die Versuchung aufkommen, die „kalte[n] ausgebrannten Stellen“ und fehlenden Leichname als Metaphern zu verstehen. Lediglich in den ersten und letzten Versen des Gedichts sind Konstruktionen vorzufinden, die als klassische Metaphern verstanden werden können: „Der Vorhang der Vergangenheit, bestickt mit Schwermut goldener Sterne“ eröffnet das Gedicht, der „auf den Hagebuttensträuchern / in den Fäden des Altweibersommers“ eingewebte „Schnurrbart meines Großvaters“ beendet es. Die Verse dazwischen stellen eine nüchterne Bilanzziehung dar – ganz anders als etwa in den metaphorisch aufgeladenen Jerusalemgedichten. Mit den Verweisen auf materielle Dinge erinnert das Gedicht gar an Eichs *Inventur*⁵¹². Das Ich bei Boleslav nimmt eine Inventur seiner Gegenwart am Kindheitsort seiner Vergangenheit vor. Signifikanter Unterschied zwischen den beiden Gedichten ist aber nicht nur der Grad der Nüchternheit und Knappheit (der bei Eichs Gedicht zweifellos größer ist), nicht nur die Position der Sprecher_in, sondern auch die Rolle von Abwesenheit, die in Boleslavs Gedicht zum Tragen kommt. Denn eine Inventur und Bestandsaufnahme des Daseins ist zwar – so implizit dies auch sein mag – immer auch eine Bestandsaufnahme des Nicht-Daseins. Hier aber wird die Inventur zu einer expliziten Inventur auch des Fehlenden. Mit dem Verweis auf das Fehlende treffen sich Celans und Boleslavs Gedicht wieder: Das Fehlende wird

⁵⁰⁷ Ausländer, 1982, S. 53

⁵⁰⁸ Zit. nach Gellhaus, 2006, S. 210

⁵⁰⁹ Zit. nach ebd.

⁵¹⁰ Celan, 1968b, S. 145

⁵¹¹ Zit. nach Allkemper, 2006, S. 196

⁵¹² Eich, 1991, S. 35f.

sichtbar gemacht und zur Sprache gebracht. Das Ich in *Bad Königswart* lässt die letzten verbliebenen Spuren – sowohl die der Mutter als auch der anderen anonymen jüdischen Opfer – nicht unsichtbar werden. Es verweist auf sie, macht sie sichtbar, benennt sie. Im Gedicht werden sie verwahrt. In einem Brief an Ingeborg Bachmann schreibt Paul Celan am 12. November 1959:

„Du weißt auch – oder vielmehr: Du wusstest es einmal –, was ich in der Todesfuge zu sagen versucht habe. Du weißt – nein, Du wusstest –, und so muss ich Dich jetzt daran erinnern, dass die Todesfuge auch dies für mich ist: eine Grabschrift und ein Grab. [...] Auch meine Mutter hat nur dieses Grab.“⁵¹³

Die *Todesfuge* stellt hier für Celan nicht nur ein einfaches Gedicht dar. Es übernimmt die Funktion eines Grabes, nicht zuletzt für seine Mutter. Die Vehemenz, mit der Celan sich gegen die Metaphorisierung seiner Lyrik und den immer wieder vorgebrachten Vorwurf des hermetischen Schreibens wehrt, wird damit umso verständlicher. Auch Boleslavs Bestandsaufnahme in *Bad Königswart, Heimatstadt meiner Mutter* kann als ein solcher Ort betrachtet werden: als Grabschrift und Grab. Es stellt für das Ich die Möglichkeit der Erinnerung zur Verfügung und macht sichtbar, was unsichtbar gemacht werden sollte. „Meine Welt ist untergegangen. Kein Grab. Zeichen in Sternen. Ausgeraubte Friedhöfe“⁵¹⁴ schreibt Boleslav in dem *Brief an einen Freund*⁵¹⁵. In und mit dem Gedicht versucht sie, die Zeichen in den Sternen wieder lesbar und erkennbar zu machen. Der Architekt Daniel Libeskind hat für den Bau des Jüdischen Museum das Konzept der Voids verwendet. Damit hat er den Versuch unternommen, die Abwesenheit jüdischen Lebens nach der Shoah sichtbar und erfahrbar zu machen:

„Durch die Zickzack-Form des Entwurfs zog sich eine Schneise aus Räumen, die ich ‚Void‘ nannte – eine Art Leerräume, in denen es nichts gab. Dieser Void verlief in gerade, aber gebrochener Linie durch den ganzen Bau – durch Galerien, über Durchgänge, in die Büros hinein und wieder heraus.“⁵¹⁶

⁵¹³ Bachmann & Celan, 2008, S. 127

⁵¹⁴ Boleslav, Juli 1965, S. 27

⁵¹⁵ Dieses unveröffentlichte Dokument vom Juli 1965 ist ein in Briefform verfasster Text, der mit den Worten „Mein lieber Freund!“ beginnt. Die Schilderungen gehen aus von einem Wendepunkt im Leben der Verfasserin, nämlich dem Moment, in dem die Verfasserin den Adressaten kennenlernt, dieser sie in ihrem Schreiben bestärkt und die Verfasserin „als erster Dichterin“ nennt. Es liegt nahe, dass das reale Vorbild für den angesprochenen Freund Max Brod darstellt, den Boleslav seit ihrem Kennenlernen mehrmals die Woche traf und der für sie zu einem Mentor und Freund wurde. Ausgehend von diesem Wendepunkt wird in dem insgesamt 24 Seiten umfassenden Text eine Lesereise der Verfasserin durch Deutschland beschrieben, deren Schilderung immer wieder durch Rückblicke in die Kindheit unterbrochen wird. Die Parallelen zum Leben Boleslavs und zu ihrer ersten Lesereise sind unübersehbar. Gleichzeitig ist der Text in einer sehr poetischen, stilisierten Sprache gehalten. Im Folgenden wird dieser Brief als *Brief an einen Freund* bezeichnet.

⁵¹⁶ Libeskind, 2004, S. 100. Auch für Libeskind stellte eine Rückkehr an den Ort seiner Alten Heimat und die Erkenntnis der fehlenden Gräber einen (retrospektiv gesetzten) Schlüsselmoment dar: „Ich erkenne erst heute, dass sich mein Vater bei seinen Spaziergängen durch das Lodz der Nachkriegszeit nicht beunruhigt, sondern getröstet fühlte von den Gespenstern und den unsichtbaren Schatten seiner untergegangenen Stadt. Die Geister von Lodz leisteten ihm Gesellschaft. Einmal wöchentlich machten wir beide uns auf den Weg zum jüdischen Friedhof [...]. Vor der Mauer erstreckte sich ein weites Feld mit frisch aufgehäufter Erde, unter dem die

Das Wieder-Sichtbarmachen der materialisierten Leere kann auch als Merkmal von deutschsprachiger Lyrik über die Alte Heimat betrachtet werden. Auch bei Aloni sind Versuche zu lesen, die Voids wieder sichtbar zu machen. In dem Gedicht *Das Haus (Wo mein Elternhaus stand, fließen jetzt die Wasser des verbreiterten Baches)* lässt sie ein Ich sagen: „Wo jetzt die Wasser spülen, stand ein Haus, / das alles barg, was dann verloren ging, / das alles barg, was man zertreten hat.“⁵¹⁷ In dem Gedicht *Abschied* trägt das Ich den „Mantel, den Erinnern webte / aus Schmach und Tränenketten der Verlorenen.“⁵¹⁸ Auch in dem Gedicht Boleslavs wird – in aller Paradoxie – der materialisierten Leere, von der Libeskind spricht, Ausdruck verliehen. Die Leerstellen werden sichtbar gemacht. Dies geschieht auf dreierlei Weise.

Erstens werden die Leerstellen grafisch dargestellt: zwischen „kein Leichnam“ und „in deiner Erde“ klafft eine Lücke. Zweitens werden die Abwesenheiten hier mit deiktischer Geste deutlich benannt. Als würde das Ich auf die „kalte[n], ausgebrannte[n] Stellen“ zeigen und auf die Erde, in der keine Leichname zu finden sind. Drittens können diese Abwesenheiten aber nur sichtbar und benannt werden, weil sie innerhalb eines Referenzrahmens erscheinen.

Diesen Referenzrahmen bilden die materiellen Dinge des Ortes, an denen entlang die Kindheitserinnerungen evoziert werden. Von den bestehenden materiellen Dingen werden – im Vokabular Libeskind – imaginäre Linien gespannt, die die Erinnerungen an Ausgelöschtes sichtbar machen. Erst neben und zwischen dem „braune[n] eiserne[n] Tor“, dem „ewig rauschende[n] Bach 'Am Anger'“ und den „auf rotem Dach liebenden Tauben“ können die „kalte[n] ausgebrannte[n] Stellen“ als Leerstellen und Voids sichtbar werden. In der bereits erwähnten autobiografischen Rückschau sagt Boleslav über sich selber:

„Ich trage in mir Sterne, die nie mehr leuchten werden, ich trage in mir Gräber, die keine Gräber sind, ich trage in mir die Angst eines Kindes vor dunkeln Zimmern.“⁵¹⁹

Die fehlenden Gräber sind ein Teil von ihr geworden – Boleslav hat die Leerstellen und die fehlenden Gräber inkorporiert. Ähnliches gilt für das Ich in diesem Gedicht, das sich einer Alten Heimat gegenübergestellt sieht, die einerseits noch Züge des Altbekannten trägt und andererseits geisterhaft entleert erscheint.

Das Ich erscheint das Gedicht über nicht explizit. Erst im letzten Vers des Gedichts wird auf das Ich verwiesen. Zu vertraut aber erscheinen die Beschreibungen, die Erinnerungen an Gegenstände der Kindheit, als dass sie nicht als ganz private Erinnerungen eines Ichs erscheinen würden. Selbst der Bach wird mit einem Eigennamen „Am Anger“ versehen. Gleichzeitig aber scheint das Ich gelähmt, Bezüge

Leichname Tausender von Juden ohne Grabstein lagen. Gemeinsam machten wir uns an die Sisyphusarbeit, die Grabstätten von Verwandten und Freunden zu reinigen und zu reparieren. [...] Es kam mir so vor, als wollten wir der Übermacht der Geschichte trotzen, als wollten wir beweisen, dass die Erinnerung stärker ist als die vereinten Kräfte menschlicher Zerstörungswut und natürlichen Zerfalls.“ (Libeskind, 2004, S. 225).

⁵¹⁷ *Das Haus*, in: Aloni, 1995, S. 40

⁵¹⁸ *Abschied*, in: Ebd., S. 45

⁵¹⁹ Boleslav, o.J.e

zu sich selber jenseits der Erinnerungsfetzen herzustellen. Zwischen der Verbindung von „Heute und Damals“ steht der „Vorhang der Vergangenheit, bestickt mit Schwermut“. Eine Verbindung der Zeiten und der damit verbundenen Ichs aus dem Damals und aus dem Heute kann nicht stattfinden. Eine bruchlose Bezugnahme auf das damalige Ich ist nicht möglich. Der Bruch, der sich durch die Geschichte zieht, zieht sich auch durch seine Identität.

So wie Boleslav mit den Voids die „Angst eines Kindes vor dunklen Zimmern“⁵²⁰, vor dem Verschwinden bzw. dem Verschwunden-Gemacht-Werden in sich trug, so scheinbar fühllos steht das Ich des Gedichts der Situation gegenüber und zieht Bilanz. Vielleicht aber ist es eben nicht nur zur Passivität verurteilte Fühllosigkeit angesichts des Grauens, die hier zum Vorschein kommt. Bezieht man die empirische Autorin in die Analyse mit ein, so könnte dieses Gedicht auch den Versuch einer möglichst klaren Benennung der eigenen Erfahrung darstellen – als eine Form der Umsetzung eines Plädoyer von Hilde Domin, die die Wichtigkeit der Artikulation eigener Erfahrung hochhält:

„Immer halte ich daran fest, dass ‚Freiheit‘ im Subjektiven rettbar sein muss. Dass der Mensch alles daransetzen muss, Subjekt, statt nur Objekt der Geschichte zu sein. Das geht noch bis in meine Lyriktheorie: ‚Das Benennen der eigenen Erfahrung hilft dem Menschen er selber zu sein. Die Erfahrung, noch die unerträglichste, genau zu benennen, macht es möglich, sie vom anderen Ende her, vom menschlichen und nicht dem verdinglichten, zu erleben...Ein Sprungbrett ist dann da, von dem gesprungen werden kann, wo sonst gestoßen würde.“⁵²¹

Vielleicht stellt dieses Gedicht den Versuch Boleslavs dar, sich ein solches Sprungbrett zu schaffen.

Marienbader Bahnhof 1966

Das Gedicht *Marienbader Bahnhof 1966*⁵²² ist eindeutig in Raum und Zeit verortet. So sehr der Titel aber auf außerliterarische Wirklichkeit verweist, so sehr verschwimmen im Gedicht die Grenzen von Realität und Traum. Das Gedicht spielt sich auf zwei Erlebensebenen ab. Beide Ebenen sind im Präsens formuliert, sind aber dennoch von unterschiedlichen Zeitstrukturen geprägt.

Der erste Teil des Gedichts gibt ein filmsequenzartig aufgebautes Traumgebilde wieder. Das Setting dieses Tagtraums ist ein „Roter Bahnhof im Wind“, an dem sich das Ich befindet. Der Blick fällt dort auf eine anonyme Masse, auf „winkende Tote“. Aus den „winkende[n] Tote[n]“ heraus wird das Bild scharf gestellt und auf die Mutter gerichtet, als würde das Ich sie aus der anonymen Masse heraus identifizieren: „Mutter niemehr werd ich dich sehen“, sagt das Ich und macht in diesem Moment, in dem es das Fehlen der Mutter beklagt, doch seine Mutter sichtbar. Es ist eine paradoxe Gegenwart, die hier geschildert wird. Die Vergangenheit ist mit ihren Leerstellen in diesem Präsens anwesend. In den folgenden Versen verbindet das Ich diese Spuren aus der Vergangenheit – die erinnerte Existenz seiner Mutter – und Spuren aus der Gegenwart – „das Abschiedstüchlein meiner Mutter“ – und

⁵²⁰ Boleslav, o.J.e

⁵²¹ Domin, 1992a, S. 204

⁵²² Boleslav, 1972, S. 29

verwebt die Zeiten zu einem Tagtraum. In diesem begegnet es einer „übriggebliebene[n] / aus dem KZ“:

„Eine übriggebliebene / aus dem KZ kommt mir entgegen / ich umarme die Stimme / binde den verwandten Arm / an das Abschiedstüchlein / meiner Mutter.“

Das Ich verwendet hier nicht den Begriff „Überlebende“, sondern spricht von einer „Übriggebliebene[n]“. Diese Bezeichnung mutet seltsam an – und gerade in dieser Verfremdung wird die Absurdität der Figur der „Übriggebliebene[n]“ deutlich. Zum Einen verweist der Begriff auf die Dehumanisierung der Menschen in den Konzentrationslagern. Er lässt an Zahlen, Nummern, Rechnungen denken und verweist auf ein System, in dem das Menschliche an den Menschen zunichte gemacht wurde. Auch wird mit der Bezeichnung der Blick von den Überlebenden weg hin zu den Toten gelenkt. Der Fokus liegt hier weniger auf dem oder der einzelnen Überlebenden in diesem Tagtraum des Ich als vielmehr auf dem Kollektiv der nicht mehr Da-Seienden, auf den Leerstellen, die in Form der „winkende[n] Tote[n]“ hier wieder sichtbar werden. Die Überlebenden, so suggeriert die Wortwahl, sind in dieser anonymen Masse von Toten nur zufällig ausgespart worden. „Üb[e]rig geblieben“ – die Formulierung suggeriert Ort- und Bezugslosigkeit für das betroffene Individuum, es bedeutet weniger Da-Sein als vielmehr Nicht-weg-Sein. So kann die Formulierung mit der Erfahrung enggeführt werden, die Otto Dov Kulka in *Landschaften der Metropole des Todes* beschreibt. „Das große Gesetz des Todes“⁵²³ nennt er die Erfahrung, dass er für die Vernichtung bestimmt war. Sein Überleben wird zu einem Aussetzer in diesem Gesetz, aber das Wissen darum, für das Vernichtet-Werden bestimmt gewesen zu sein, ist eine so bestimmende Urfahrung, dass sie auch nach dem Überleben Kulkas Leben bestimmt.

Verweist das Übriggeblieben-Sein vor allem auf die Masse der vernichteten Menschen und Körper, so wird der „Übriggebliebene[n]“ die Rolle eines Bindeglieds zwischen Ich und verloren gegangener Mutter zugeschrieben: Das Ich versucht die Präsenz der „Übriggebliebenen“ zu greifen, ihre „Stimme“ zu „umarmen“ und Nähe zu ihr herzustellen. In der Identifikation mit der „verwandten“ „Übriggebliebenen“ unternimmt das Ich den Versuch, die Mutter und sich selbst zu verbinden und körperlichen Ersatz für die Mutter zu finden, die das Ich niemals wiedersehen wird. In den

⁵²³ Der israelische Historiker Otto Dov Kulka hat als Kind Auschwitz überlebt und zwischen 1991 und 2001 Tonbandaufnahmen gemacht, in denen er die Bilder, die in seinem Gedächtnis aufstiegen, beschrieb. Er bezeichnet die Aufzeichnungen dessen explizit nicht als „historisches Zeugnis“ oder „autobiografische Erinnerungen“, sondern als „Betrachtungen eines Menschen in seinen späten Fünfzigern und Sechzigern, der jene Fragmente der Erinnerung und der Vorstellungskraft in seinen Gedanken hin und her wendet, die aus der Welt des staunenden Kindes von zehn bis elf Jahren [...] geblieben sind.“ (Kulka, 2013, S. 9). Kulka beschreibt einen Moment in Auschwitz, in dem er mit anderen Häftlingen an den Krematorien vorbei zum sogenannten „Sauna-Lager“ (das war die Aufnahmestelle, an der auch die Selektionen vorgenommen wurden) geführt wurde. Damit war zwar das vorläufige Überleben erst einmal gesichert, aber die „Urfahrung“, so schreibt Kulka: „ist das stets wiederkehrende Trauma, das das unabänderliche Gesetz des Großen Todes wie eine hochkonzentrierte Essenz einkapselt. Ein Gesetz, das für jeden von uns galt und an jedem Einzelnen vollzogen werden wird.“ (Kulka, 2013, S. 55)

Erinnerungen an meinen Vater schreibt Boleslav über die Präsenz der Vergangenheit in Bezug auf ihre Mutter:

„Zeit, o Zeit, wenn ich glaube, dich irgendwie und irgendwo zu finden, wer kann mir sagen, ob das nicht eine fromme Illusion ist? Du bist fort, du bist verschüttet, du bist tot. Der Geschmack der Rosinen aus dem Festkuchen, den meine Mutter buk, lebt in meinem Munde.“⁵²⁴

So wie das Ich in diesem Ausschnitt in seine eigene (Nicht-)Zeit geworfen wird, in denen der „Geschmack der Rosinen“ weiterlebt, so etabliert das Ich in diesem Tagtraum des Gedichts eine eigene, persönliche Zeit.

Wenn sich auch in dieser Traumszene Vergangenheit und Gegenwart zu einer individuellen Zeit verbinden und so ein Raum jenseits der Zeit etabliert wird, so ist diese Traumkonstruktion nicht mit mystischen Traumgedichten, mit Traumkonstruktionen der deutschen Innerlichkeit oder auch mit Traummetaphern etwa bei Bobrowski zu vergleichen. Bei diesem wird etwa in seinem Gedicht *Die Sarmatische Ebene*, entstanden im Jahr 1956, die „Ebene“ als „riesiger Schlaf, riesig von Träumen“⁵²⁵ bezeichnet, und die Ebene stellt eine Traumlandschaft jenseits von Zeit dar: „ihre endlose Zeit, / die du bewahrst / aus Dunkel“. Auch hier sind Verweise auf Grausamkeiten zu finden, „zerstoßenes Glas / aus Tränen, an die Brandstatt / gelegt deiner Sommer: / die Aschenspur.“ Aber sie finden sich eingebettet in die „endlose Zeit / die du bewahrst / aus Dunkel.“ Boleslav aber arbeitet in diesem Gedicht mit expliziten Verweisen, lässt keine Verdunkelung zu. Der Traum ist kein mystisch-zeitenthobener, trotz der individuellen Zeitsphäre hat er einen eindeutigen – örtlichen und zeitlichen – Fixpunkt: das KZ. So schafft das Ich hier einen Raum, in dem zwar Vergangenheit und Gegenwart in einem individuellen Zeit-Raum verwoben werden. Der Traum aber dient nicht mystischer Verdunkelung, sondern dem Ziel, Nicht-Mehr-Sichtbares wieder sichtbar zu machen.

Auch in den Paderborngedichten Alonis finden sich mehrere Gedichte, in denen individuell-subjektive Zeitdimensionen herrschen, die sich häufig in der Nähe von Träumen bewegen. So etwa in dem Gedicht *Traum*. Während das Ich durch Natur und Stadt seiner Alten Heimat geht, stellt es das Gefühl der Vertrautheit immer wieder in Frage und stellt fest: „Oft weiß ich nicht zu trennen zwischen Traum und Tag, / weiß nicht, ob es gewesenes Sein, / ob es ein Wahn, den ich zurückerlebe.“⁵²⁶ Die Kindheit wird hier zu einem Traumgebilde. Ihre Realität wird in Frage gestellt und kann der Wirklichkeitsprüfung kaum standhalten: „Ob ich die Schwäne schon gekannt / und diese alten Weiden?“ Auch das einstmals – vermeintlich oder tatsächlich – Bekannte und Vertraute hat keinen Sicherheitswert mehr für das Ich. Das Ich ist sich der Vertrautheit nicht mehr gewiss. Der Alten Heimat wird abgesprochen, jemals Heimat gewesen zu sein, auch ihr Wirklichkeitswert geht damit verloren. Das Gedicht endet mit der Konklusion: „Ob Traum, ob Tag, es ist vorbeigeflossen / und wird nun niemals wieder Wirklichkeit.“ Die Traumbilder fungieren bei Aloni vor allem als In-Frage-Stellen des

⁵²⁴ Boleslav, 6. September 1968a, S. 80

⁵²⁵ Dieses Zitat und die folgenden stammen aus: Bobrowski, 1998, S. 30f.

⁵²⁶ *Traum*, in: Aloni, 1995, S. 42

Bekanntes und der Sicherheit, die den Ichs die Alte Heimat nicht hat geben können. Für Aloni als Autorin gilt – trotz der Andersartigkeit der Exilsituation, die bei Aloni und Boleslav eher Emigration in die angestrebte Neue Heimat als Exil ist – was Améry über den Verlust von Heimat schreibt:

„Wer das Exil kennt, hat manche Lebensantworten erlernt, und noch mehr Lebensfragen. Zu den Antworten gehört die zunächst triviale Erkenntnis, daß es keine Rückkehr gibt, weil niemals der Wiedereintritt in einen Raum auch ein Wiedergewinn der verlorenen Zeit ist.“⁵²⁷

Diese Zeit- und Raumverschiebung spiegelt sich auch in den Gedichten Alonis über die Alte Heimat. Auch in Boleslavs Gedichten über die Alte Heimat geht es um das, was Améry als „verlorene Zeit“ bezeichnet. Der Traumzustand übernimmt in *Marienbader Bahnhof 1966* allerdings eine ganz spezifische Funktion. Es ist hier ein Traumzustand, der zwar auf der Basis einer grausamen Vergangenheit stattfindet, der aber gleichzeitig dem Ich die Möglichkeit bietet, aus der Versteinerung herauszutreten, in der sich das Ich in der „graue[n] Wirklichkeit“ befindet. In diesem Traumzustand verwebt es die disparaten Zeiten, „umarm[t] die Stimme“ der „Überiggebliebenen aus dem KZ“ und „binde[t] den verwandten Arm / an das Abschiedstüchlein meiner Mutter“. Damit unternimmt es den Versuch, sich selbst handlungsfähig zu machen und den Leerstellen entgegen zu treten.

Diese individuelle Zeitebene, in der sich das Ich in seinem Tagtraum bewegt, wird aber durchbrochen durch eine Mikrofonansage auf dem Bahnhof, die das Ich in ein „graues Wiedersehen / [mit] der Wirklichkeit“ wirft: „im Mikrofon wird der nächste Zug angekündigt“, heißt es. Das Ich wird aus seinem Tagtraum und damit aus seiner individuell-persönlichen Zeit gerissen. Nun, zurückgeworfen in die Wirklichkeit jenseits seiner persönlichen Zeit, verharrt das Ich regungslos: „Ich stehe auf dem roten Bahnhof / in steinerne Trauer gehüllt.“ Damit wird auch das Bild vom Anfang wieder aufgegriffen, das dem Gedicht einen Rahmen gibt: der „rote Bahnhof“.

Es ist sicher kein Zufall, dass ausgerechnet am Bahnhof die Bilder der „winkende[n] Tote[n]“ evoziert werden, können Bahnhof und Züge doch als Chiffre für den Weg in den Tod, für Deportation und Vernichtung gelesen werden. Auch in Boleslavs Gedicht *Fahrt von Nürnberg nach Marienbad*⁵²⁸ wird mit den „rollenden Rädern des Zuges“ die Vergangenheit – „Stücke von gestern“ – wachgerufen. Der Blick des Ich fährt dabei in seiner Gegenwart gewissermaßen die Fahrten der Deportationszüge nach:

„verregnete Bahnhofsstation / abgebrochene Buchstaben / auf dem Schild des Ortes / hier fuhren sie vorbei / fast Grabesgestalten / mit Hoffnung auf ihren Gott / einer blickte den anderen an / Wohin / Wann?“

Diese Deutung stärkt auch die Interpretation, dass die sowohl im ersten Vers als auch am Ende des Gedichts mit dem Bahnhof verbundene Farbe Rot als Hinweis auf die Präsenz des Todes zu verstehen ist. In einem Gedicht des gleichen Gedichtbandes wird die Farbe Rot eindeutiger als in *Marienbader Bahnhof 1966* als Ankündigung für eine von Blut und Tod geprägte Szene verwendet:

⁵²⁷ Améry, 1966, S. 73

⁵²⁸ Boleslav, 1972, S. 28

„Der Himmel war rot / ich glaube / er war aus Blut / an jedem Baumblatt / sah ich die halbe Lippe
deines Mundes / an jedem Baumblatt / lag die Kruste / einer Wunde. / Ein Sarg öffnete sich / eine
Stimme von Skeletten / erhalte / ich eilte fort / aus der vereinsamten Allee.“⁵²⁹

Folgt man diesen möglichen Bedeutungszuschreibungen, so können diese mit einer Äußerung von Nelly Sachs noch einen weiteren Bezugspunkt erhalten. In einem Brief an Margaretha und Bengt Holmqvist schreibt Nelly Sachs am 23. Juni 1962 aus der Nervenlinik Beckomberga:

„Überall begegnete ich der roten Hieronymus-Bosch-Farbe – Blut – Blut – jedes Auto – jedes
Motorrad, Gartengeräte – auf der Bank [...] alles rot. Daß ich dieses überlebt habe, übersteigt alle
Grenzen [...] ich habe gedacht – die Gaskammer hat wohl ungefähr 20 Minuten gedauert – aber
dieses hier seit so vielen Jahren.“⁵³⁰

Die Farbe Rot und ihre damit verbundene Assoziation des Blutes, steht in dieser Äußerung Sachs' für einen Ausdruck existenzieller Angst vor einem erneuten Ausbrechen der Gewalt und stellt die immerwährende Präsenz der Gaskammern in Sachs' Ängsten dar.⁵³¹ Von einer so allumfassenden und gewalttätigen Präsenz der Vergangenheit kann auch in dem Gedicht von Boleslav gesprochen werden. Womöglich spiegelt sich dies auch in der Farbe, die dem Bahnhof gegeben wird. Denkbar ist allerdings auch eine Deutung, die die Farbe Rot als Chiffre für den sowjetisch-kommunistischen Einfluss in der Tschechoslowakei begreift. Im Jahr 1966 war die Welt bereits über die antisemitischen „Säuberungen“ der Spätphase stalinistischer Herrschaft informiert, die in Schauprozessen in der Sowjetunion und der Tschechoslowakei 1952/1953 kulminierten⁵³². Ein diplomatisches Verhältnis zwischen Israel und der Tschechoslowakei bestand zu dem Zeitpunkt von Boleslavs Reise in die Tschechoslowakei nicht:

„In der Geburtsstunde des Staates Israel hatte die Tschechoslowakei die Verbündeten noch mit
Waffenlieferungen unterstützt, nun stand sie, von sowjetischer Politik gesteuert, den arabischen
Staaten im Kampf gegen Israel bei. ‚Zionisten‘ und ‚Kosmopoliten‘ wurden zu antijüdischen
Codewörtern.“⁵³³

⁵²⁹ *Der Himmel war rot*, in: Boleslav, 1972, S. 43

⁵³⁰ Sachs, 1984, S. 281

⁵³¹ Auch Werner Bukofzer widmet der Farbe Rot ein Gedicht unter demselben Titel: *Rot*. Die Farbe verkörpert darin zunächst einen Streifen, der vor den Augen eines Du auftaucht und dann nach und nach alles verschluckt: „Der Streifen wuchs, er wuchs / wuchs riesenhaft. / Ein Band, so leuchtend rot, / hing schwer herab und legte sich auf Städte, / auf Berge hin, auf Meere, Felder, Dörfer, / auf Städte, Städte, Städte! Rot war vorm Aug, / nicht Sonne und nicht Mond; Erstickt das Atmen, / der Herzschlag setzte aus vor diesem Rot. / Und schließlich zog es sich durch allen Raum, / das ungeheuer leuchtend rote Band. / Und wurde immer leuchtender: es sog / und soff und sog und soff und sog und soff / und soff, es soff sich voll vom Erdenmark. / Dann stieg (dies sah ich noch, ehs dunkel ward / ringsum), dann stieg vermischter Saft hinein / aus Blütenblut, aus Tierblut, Menschenblut - -“ (Bukofzer, 1949, S. 59). Eine Untersuchung der Metaphorik der Farbe Rot in den Literaturen unter der Fragestellung, wie, wann und in welchen Zusammenhängen die Farbe herangezogen wird, könnte ein aufschlussreiches Forschungsvorhaben darstellen. Auch in Alonis Lyrik tauchen zahlreiche Verweise auf die Farbe Rot auf. Allerdings stehen sie bei Aloni auf den ersten Blick weniger im Zusammenhang mit der Shoah als vielmehr im Zusammenhang mit den Kriegen, in die Israel seit der Staatsgründung verwickelt ist. Diese Gedichte werden unter 5.4.1 genauer betrachtet.

⁵³² Vgl. Brenner, 2008, S. 332f.

⁵³³ Ebd.

Allerdings gibt es innerhalb des Gedichts keine weiteren Anzeichen für eine solche Deutung. Festgehalten werden kann, dass diese Präsenz des Todes, die Vernichtungsmaschinerie der Nazis in den Konzentrationslagern und die paradoxe Anwesenheit der Abwesenheit der Mutter und anonymen Toter, das Ich versteinert auf dem Bahnhof zurücklässt. „Im Mikrofon / wird der nächste Zug angekündigt“, aber das Ich kann in diese Zukunft nicht mitgehen. Diese Zukunft ist nicht seine Zukunft. Auch Celan verweist in dem Gedicht *Heimkehr* auf die Bewegungslosigkeit, in die „ein ins Stumme entglittene[s] Ich“ geworfen wird, das auf den Hügeln steht, unter denen sich emporstülpt, „was den Augen so weh tut“:

„Darunter, geborgen, / stülpt sich empor, / was den Augen so weh tut, / Hügel um Hügel, / unsichtbar. / Auf jedem, / heimgeholt in sein Heute, / ein ins Stumme entglittenes Ich: / hölzern, ein Pflock.“⁵³⁴

Auch hier weist keine Perspektive in eine Zukunft. Aus der Vergangenheit resultierende Versteinerung und Handlungsunfähigkeit prägen das „ins Stumme entglittene“ Ich. Auch die meisten der Paderborngedichte Alonis liefern keine Perspektive. In einigen aber scheint eine Perspektive auf, die für ein Ich in die Zukunft weisen.

In dem Gedicht *Wiedersehen mit der Stadt der Kindheit* wird – zumindest implizit – der Blick in die Neue Heimat gerichtet, die an der alten statt, dem Ich Sicherheit und Wärme zu geben in der Lage ist. Und die Abschiednahme von der Heimatstadt Paderborn in dem Gedicht *Abschied* endet mit einem Funken Hoffnung auf die eine messianisch anklingende Zukunft und eine neue „unbefleckte“ Generation. Dort heißt es:

„Doch fand ich zwischen kriegszerstörten Mauern / – und hatte nicht gesucht – an altem Stamme / ein unbeflecktes Reis. Im Zwielficht eines Tages / bewahrt es in dem Laube seiner Zweige / noch von dem Golde der verbrannten Sonnen, / die vielleicht einmal wieder leuchten werden.“⁵³⁵

Mit der Parallele zu der Bibelstelle Jesaja 10 – „Dann fährt ein Reis auf aus dem Strunke Jischajs, ein Schößling aus seinen Wurzeln fruchtet, auf dem ruht sein Geisthauch“⁵³⁶ –, die die Ankunft des Messias ankündigt, wird hier Hoffnung auf die Gegenwart und Zukunft (jüdischen) Glaubens inmitten „kriegszerstörte[r]“ deutscher „Mauern“ aufgebaut.

In Boleslavs *Marienbader Bahnhof 1966* gibt es keine Perspektive für die Zukunft. Einen Umgang mit der Vergangenheit und der Shoah, der die Gegenwart so gestalten könnte, dass das davon betroffene Ich in die Zukunft gehen könnte, gibt es in diesem Gedicht für das Ich nicht. Lediglich in seiner Traumzeit – auch wenn es sich darin mit den schrecklichen Verlusten der Shoah konfrontiert sieht – ist das Ich nicht seiner Versteinerung ausgesetzt, sondern handlungsfähig. Und so bleibt dem Ich neben dem „graue[n] Wiedersehen“ mit der Wirklichkeit lediglich, in den Traumzuständen die bereits oben

⁵³⁴ *Heimkehr*, in: Celan, 1983, S. 156

⁵³⁵ *Abschied*, in: Aloni, 1995, S. 45

⁵³⁶ Bücher der Kündigung, 1992, S. 40

zitierte Suchbewegung nach „einem unauffindbaren Gestern“⁵³⁷, die das Ich umtreibt – in aller Vergeblichkeit und in den gleichen Schleifen zu repetieren. In dem *Brief an einen Freund* schreibt sie:

„Mein Ich ist tot, auch wenn ich dem Gasofen entgangen bin. Meine Mutter ist dort stehen geblieben, auf dem Bahnhof mit einem weissen Taschentuch dem fahrenden Zug nachwinkend, in dem ich für ewig verschwand. Dann fuhr auch sie in einem Zug – in den Tod. Der Tod hat offene Augen, sieht alles zu. Mein Vater? Vielleicht hat man nur seine Leiche transportiert. Ich bin ein altes Kind. Ich bin eine graue Blume, verhüllt in einen Trauerflor.“⁵³⁸

An diesen Orten der Kindheit ist die Vergangenheit auf absurde Art und Weise anwesend und abwesend zugleich. In der Erzählung *Die Emigrantin* beschreibt Boleslav den Moment eines Ichs aus der Rückschau kurz vor seiner Emigration:

„Vom Kirchturm läutete die fünfte Nachmittagstunde. Sonnenstrahlen begossen die Kornfelder. Im Wind hörte ich die Volkshymne ‚Kde domov muj, kde domov muj‘ (‚Wo ist mein Heim, wo ist mein Heim‘). Hier, an dieser Stelle, blieb ich für immer an der Hand meines Vaters stehen.“⁵³⁹

Eine Versteinerung der Zeit und eine rastlose Suchbewegung nach der verlorenen Alten Heimat gehen Hand in Hand – für das Ich der Erzählung, für das Ich im Gedicht wie für Boleslav selber.

5.5.3 Zwischenfazit Alte-Heimat-Gedichte

Alonis Gedichte über die Alte Heimat sind auf einer Reise nach Deutschland und Paderborn im Jahr 1955 entstanden. Mit ihnen versetzt Aloni ein Ich in eine Natur und Landschaft, die Aloni selber immer auch Heimat geblieben ist – im Gegensatz zu den Menschen der Alten Heimat. So wird in dem Gedicht *Alte Heimat* die Natur als Verbündete des Ich geschildert. Das Ich trennt Landschaft einerseits und Menschen – die zu großen Teilen zu Täter_innen wurden – andererseits. Gleichwohl erlegt sich das Ich ein ethisches Verdikt auf, das Heimatgefühle in dem Land und der Landschaft der Täter_innen verbietet. Mit dieser Zerrissenheit zwischen Sehnsucht und Verbot und in der Verwirrung zwischen Zeiten und Räumen des „Hier und Dort“, des „Heute und Damals“, entsteht eine Ich-Spaltung, der erst durch eine Abwendung von der Alten Heimat begegnet werden kann.

Auch in dem Gedicht *Wiedersehen mit der Stadt der Kindheit* wird eine Abwendung von der Alten Heimat und eine Hinwendung zur sicherheitsspendenden Neuen Heimat nötig, um eine kohärente Ich-Identität ausbilden zu können. Die Verknüpfung des Ich mit Natur, Landschaft und Raum der Alten Heimat wird hier zu einer Allegorie auf die politische Situation der Adenauer-Zeit, auf das Klima des Schweigens und Verdrängens. Zwei Konzepte von Natur werden hier gegenübergestellt: Die Natur der Alten Heimat bricht mit dem Naturkonzept der Romantik, Natur ist hier gesellschaftlicher Seismograph, für die Neue Heimat allerdings wird die romantische Symbolik des Mondes als eines treuen Begleiters aufrecht erhalten.

⁵³⁷ Boleslav, o.J.e

⁵³⁸ Boleslav, Juli 1965, S. 3

⁵³⁹ Boleslav, 13. April 1973, S. 43

Das Gedicht *Begegnung in der alten Heimat* wendet sich den Menschen der Alten Heimat zu und schildert die Begegnung einer Protagonistin mit einer Person, die die Protagonistin als Täterin in der Alten Heimat wiedererkennt. Damit greift Aloni ein Thema auf, das in Prosa und Lyrik nichtjüdischer deutschsprachiger Schriftsteller_innen zu weiten Teilen ausgespart wurde: die Figur der Täter_innen. Durch die personale Erzählperspektive löst sich die Darstellung von einem als individuell gekennzeichneten Erlebnis und beansprucht eine größere Allgemeingültigkeit. Das Gedicht wird so zu einer Infragestellung der (bundesrepublikanischen) Verantwortungsabwehr der 1950er Jahre.

Boleslav reiste zehn Jahre später, 1966, in ihre Alte Heimat, in die CSSR. Dort entstand das Gedicht *Bad Königswart, Heimatstadt meiner Mutter*. Darin unternimmt ein Ich eine Entdeckungsreise der besonderen Art – eine Entdeckungsreise der Leerstellen. Diese werden, vergleichbar der *Inventur* Eichs, sichtbar gemacht und aufgezählt. Allerdings sind die Gedichte Boleslavs und Eichs von grundlegenden Unterschieden geprägt: Das Gedicht Boleslavs ist eindeutig aus einer jüdisch-israelischen Perspektive einer Emigrierten geschrieben und unterscheidet sich darin von der Perspektive Eichs als ehemaligem deutschen Wehrmachtssoldaten. So kann Boleslavs Gedicht keine Inventur der wenigen Habseligkeiten eines Kriegsheimkehrers oder Kriegsgefangenen sein, sondern wird zu einer Inventur des Fehlenden, weil Zerstörten und Unsichtbar-Gemachten. Unter anderem ein in der Literatur jüdischer Autor_innen nach der Shoah häufig auftauchendes Motiv, die fehlenden Gräber, wird dabei aufgegriffen. Die jüdische Positionierung des Ich tritt in diesem nunmehr größtenteils nichtjüdischen Kontext der Alten Heimat besonders stark hervor, das Gedicht selber weist starke Bezüge zu Gedichten anderer jüdischer Autor_innen wie Celan und Sachs auf. Auf metapoetischer Ebene kann das Gedicht als Mittel der empirischen Autorin Boleslav verstanden werden, mit dem Sichtbar-Machen des Zerstörten der Trauer darüber Ausdruck zu verleihen und damit – im Anschluss an Celan – Grabersatz für die fehlenden Gräber der in der Shoah Ermordeten zu werden.

Auch in dem Gedicht *Marienbader Bahnhof 1966* wird die jüdische Positionierung eines Ich besonders deutlich. Der Bahnhof eines vertrauten Kindheitsortes Boleslavs wird hier zum vieldeutigen Symbol von erinnerter Vernichtung und Deportation, Begegnungsraum sowie Knotenpunkt verschiedener Zeit- und Raumebenen. In einem Tagtraum stellt das Ich eine Verbindung zwischen sich, einer „Überiggebliebene[n]“ und der ermordeten Mutter des Ich her. Die Traumlandschaft ist hierbei allerdings keineswegs eine mystifizierende, sondern hat einen eindeutigen Bezugspunkt: das Konzentrationslager. Der Tagtraum wird zu einer Möglichkeit des Ich, aus seiner versteinerten Existenz herauszutreten. In ihm ist das Ich in der Lage, Zeit- und Raumebenen zu verbinden, die ansonsten dissoziativ und unverbunden sind. Durch die Mikrofonansage aber zurück in die Realität und in das Hier und Jetzt geworfen, fällt das Ich handlungsunfähig in seine Versteinerung zurück. In diesem Gedicht wird erneut bestätigt, was sich als Ich-Konstruktion durch zahlreiche andere Gedichte Boleslavs zieht: das Ich in real-irdischen Verhältnissen ist ein handlungsunfähiges. Die irdische Realität ist kaum zu bewältigen. Nur im Transzendentalen oder im Traum löst sich die Handlungsunfähigkeit auf.

Für die Gedichte über die Alte Heimat von Aloni und Boleslav sind bei aller Unterschiedlichkeit von Stilistik und Form zentrale Übereinstimmungen zu beobachten. Die jeckische Trennung zwischen „Hier und Dort“ wird mit der Fahrt in die Vergangenheit der Alten Heimat zu einem verwirrenden „Hier und Damals“, die Zeit- und Raumebenen verschwimmen und sind für das Ich-Individuum kaum zu bewältigen. Die jüdische Perspektive tritt in dem nichtjüdischen Kontext der Alten Heimat besonders stark zutage. Die traumatischen Erfahrungen der empirischen Autor_innen werden erneut wachgerufen und in der Lyrik bearbeitet.

5.5.4 Exkurs: „Ein Blick aus dem Fenster eines deutschen Gasthofes“

Im Mai/Juni 1965 unternahm Netti Boleslav eine Lesereise durch Deutschland.⁵⁴⁰ Für Boleslav war diese Reise der erste Aufenthalt in Deutschland. Während ihres Aufenthaltes begleiteten sie immer wieder Zweifel, ob die Entscheidung zu fahren richtig war. Im *Brief an einen Freund* schreibt sie:

„Diese Welt, der ich einst angehörte, existierte nicht mehr. In der neuen Welt bin ich fremd geblieben. Und jetzt fliege ich in eine Welt, in der ich nie gewesen bin und die mich vernichtet hat.“⁵⁴¹

Boleslav brach diese erste Reise vorzeitig ab. In einem Brief an ihre Freundin und Schriftstellerkollegin Frieda Hebel vom 1. Juni 1965 schreibt sie, dass sie sich gut fühle, wenn sie auch Sehnsucht nach Hause, nach Israel, habe.⁵⁴² In dem literarisierten *Brief an einen Freund* vom Juli 1965 aber schildert Boleslav nachträglich die Angstzustände und die Nervosität, die sie auf deutschem Boden besonders belasteten.⁵⁴³ Sie beschreibt in diesem Brief auch ihre Position als israelische Jüdin innerhalb der deutschen Gesellschaft Mitte der 1960er Jahre und verdeutlicht die Schwierigkeit dieser Position in einer Umgebung, die zwischen offenem Antisemitismus über Ignoranz hin zu einem postnationalsozialistischen Philosemitismus schwankt. Trotz dieser Erfahrungen des Sommers 1965 folgen weitere Reisen nach Deutschland in den Jahren 1971, 1975, 1976 und 1977. Boleslav bearbeitet die Erfahrungen, die sie während dieser Aufenthalte in Deutschland macht, in einigen Gedichten und Texten. Während Alonis Gedichte über Deutschland als Gedichte über die Alte Heimat zu begreifen

⁵⁴⁰ Organisiert wurde die Lesereise von Bernhard Doerdelmann vom Israel Forum und vom Verlag J.P. Peter. In dem Verlag ist ihr erster Gedichtband erschienen. Finanziert wurde die Reise in erster Linie vom Senat für Kunst und Wissenschaft. Auch die Schriftstellervereinigung *Die Kogge* sowie die Münchner Volkshochschule finanzierten einen Teil (vgl. Doerdelmann, 26. 10. 1964).

⁵⁴¹ Boleslav, Juli 1965, S. 3

⁵⁴² In einem Brief vom 1.6.1965 schreibt Boleslav von Berlin aus an Frieda Hebel: „Sonst habe ich grosse Sehnsucht nach Hause, obwohl ich hier viele Menschen habe, die mich einladen und sich sehr um mich sorgen. Jedenfalls wurde ich hier aufs freundlichste empfangen, von privaten Leuten, als auch im Senat und von der Presse. Meine erste Lesung in Berlin, in der Wagantenbühne war erfolgreich. Mein Buch ist erschienen und sieht sehr nett aus. Im Rundfunk und in der Prese wurde natürlich über mich mitgeteilt. Wie geht es Ihnen und Ihrem Mann? Ich freue mich schon sehr, wieder zu Hause zu sein, denn die Sehnsucht frisst mich auf.“ (Hebel & Boleslav, o. J.)

⁵⁴³ Auch in einem eher verständnislosen Brief von Bernhard Doerdelmann, den er kurz nach Boleslavs verfrühter Abreise an sie nach Tel Aviv schickt, werden Boleslavs Motive, die Reise vorzeitig abubrechen, deutlich. (vgl. Doerdelmann, 14.7.1965)

sind, trifft dies nicht auf die Gedichte von Boleslav zu, die Deutschland thematisieren oder in Deutschland verortet sind. Boleslav überschreitet mit ihren Reisen nach Deutschland die Grenzen hin in das Land, das ihr niemals Heimat gewesen ist und das für sie dennoch aufgespalten erscheint in die Vertrautheit zur deutschen Sprache, Kultur und Literatur und in das Land, das sie und ihre Familie vernichtet hat. Im *Brief an einen Freund* schreibt sie:

„Ich war nie in Deutschland gewesen und hatte das Volk nie kennen gelernt, auch in guten Zeiten nicht. Doch verfolgen mich die Mordtaten, die an meinem Volke verübt worden sind. Ich fühle es an jedem Morgen beim Aufstehen, jeden Abend beim Schlafengehen und meine Nächte sind voll von Angstträumen. Ich nehme immer Abschied von irgendjemandem, komme an Stellen, wo man mir den Weg versperrt...“⁵⁴⁴

Neben dem Gedicht *Fahrt von Nürnberg nach Marienbad* ist das Gedicht *Ein Blick aus dem Fenster eines deutschen Gasthofes* das einzige im Œuvre Boleslavs, das explizit auf Orte in Deutschland Bezug nimmt. Es ist zu vermuten, dass es im Jahr 1971 entstanden ist. In Boleslavs autobiografischen Notizen findet sich für den 28. Juni 1971 ein Eintrag, der auf zentrale Topoi des Gedichts hinweist: „In München. Mittagessen am Weg nach Dachau, im Restaurant ‚Jägerhaus‘.“⁵⁴⁵ Dachau und ein gutbürgerliches Restaurant stellen für das Gedicht den Rahmen dar.

Eine graphische Zäsur trennt das Gedicht unmittelbar sichtbar in zwei Teile. Der erste Teil stellt eine ans Kinematographische grenzende bildliche Beschreibung vermeintlicher, deutsch-kleinbürgerlicher „Normalität“ dar: „Grüne Felder / graue Häuser / rote lustige Dächer / blühende Pelargonien in den Fenstern.“ Die negativ besetzten Facetten dieses vermeintlichen Dorf- oder Kleinstadtidylls werden in den folgenden Versen sichtbar gemacht: „An jeder Straße das Schild: ‚Bier‘. / Ein Betrunkener torkelt die Straße entlang / Schweinegrunzen / Blutwurst / Sauerbraten“. Zwischen diesen Darstellungen deutscher Alltäglichkeit tauchen aber auch Gesichter auf, die diese Normalität in ihren historischen Zusammenhang setzen: „alte Gesichter gestempelt / mit brauner Vergangenheit“. Der *Blick aus dem Fenster eines deutschen Gasthofes* wird damit eindeutig in einer postnationalsozialistischen Zeit verortet. Für die beobachteten Personen aber spielt die Vergangenheit keine Rolle. Die Kinder der „alte[n] Gesichter/ gestempelt mit brauner Vergangenheit“ werden wohlbehütet vom „Pim-Pam-Märchen“ im Fernsehen ins Bett gebracht. Die Zukunft steht ihnen offen: „dann schlafen die Kinder ein / in der Hoffnung auf die Zukunft“.

Dieser erste Teil des Gedichts wirft einen Blick auf die Nachkriegszeit der 1960er Jahre in der Bundesrepublik und wendet sich der Thematik der Täter_innen zu. Es thematisiert die Verdrängung und das Verschweigen von Vergangenheit in einer Gegenwart, in der sich die Täter_innen in einer behaglichen Kleinbürgerlichkeit bewegen. Der erste Teil des Gedichts zeigt dabei sowohl inhaltliche als auch formale Parallelen zu einer Form von Lyrik, die in den 1960er Jahren im westdeutschen Literaturbetrieb langsam Fuß fasst: der Neuen Subjektivität. Vergleicht man beispielsweise die frühen

⁵⁴⁴ Boleslav, Juli 1965, S. 3

⁵⁴⁵ Boleslav, o.J.i, Tagebucheintrag vom 28.6.1971

Gedichte eines Rolf Dieter Brinkmann mit dem *Blick aus dem Fenster eines deutschen Gasthofes* zeigen sich nicht von der Hand zu weisende Parallelen inhaltlicher und formaler Art. Das ist besonders erstaunlich, wenn man bedenkt, wie wenig vergleichbar die Positionen der israelischen Schriftstellerin Netti Boleslav mit den Positionen der westdeutschen, von der amerikanischen Beat-Generation beeinflussten und zumeist in den 1940er Jahren geborenen Lyriker_innen der Neuen Subjektivität sind.

Ähnlich wie in Boleslavs Gedicht, in dem zwischen „Pim-Pam-Märchen“, „Bier“ und „Sauerbraten“ die Täter_innen ihre Kinder großziehen und in dem die Vergangenheit unter dieser Schicht deutscher Normalität unsichtbar gemacht wird, findet in Brinkmanns Gedicht *Ihr nennt es Sprache oder Spiegel an der Wand* Verdrängung statt: „doch am Sonntag / mit Dorfmusik zwischen den Wiesen / so findet mans Glück / mit Vergessen und Bibelziten“⁵⁴⁶. Aber das Gedicht zeigt nicht nur inhaltliche Parallelen zur Lyrik der Neuen Subjektivität, sondern auch formale. Die Form der Neuen Subjektivität zu bestimmen ist aufgrund der Vielgestaltigkeit von Lyrik, der auch zahlreiche andere Namen neben dem der Neuen Subjektivität gegeben wurde (Popliteratur, Alltagsgedicht), nicht leicht. Der Literaturwissenschaftler Dieter Lamping hat die Neue Subjektivität vor allem als Antwort auf die Krise der „modernen anti-realistischen Lyrik“⁵⁴⁷ der 1960er Jahre begriffen und bringt ihre Form in all ihrer Diversität folgendermaßen auf den Punkt:

„Von Anfang an versucht sie sich, implizit und explizit, gegen die drei wichtigsten Richtungen der modernen Gegenwartslyrik abzugrenzen. Gegen die Unverständlichkeit der hermetischen Lyrik setzt sie eine auf Symbole, Chiffren und Metaphern weitgehend verzichtende Einfachheit, Direktheit und Durchsichtigkeit der Rede; gegen die abstrakten Demonstrationen der Konkreten Lyrik die Konzentration auf sinnlich erfaßte Details realen Lebens; gegen das intellektuelle Pathos der politischen Lyrik die Beglaubigung durch alltägliche Erfahrungen. Diese Unterschiede im einzelnen sind Symptome des grundlegenden Unterschieds zwischen der Lyrik der Neuen Subjektivität und der Lyrik der Nachkriegszeit: anders als diese ist sie in ihrer Rede-Weise realistisch.“⁵⁴⁸

„Einfachheit“, „sinnlich erfasste Details realen Lebens“ und „Beglaubigung durch alltägliche Erfahrungen“ – diese Merkmale zeichnen auch das Gedicht *Ein Blick aus dem Fenster eines deutschen Gasthofes* aus. Ebenso wird darin auf „alle Feiertäglichkeit“⁵⁴⁹ verzichtet – ein Verzicht, der für Höllerer das Langgedicht als Aushängeschild der Neuen Subjektivität kennzeichnet.

Die Verortung des Gedichts in der Kategorie der Neuen Subjektivität ist allerdings nur unter Vorbehalt möglich. Denn die (Selbst-)Positionierung des Ichs und sein Verhältnis zur Gesellschaft weist strukturelle Unterschiede zu identitären Positionen in der deutschen Neuen Subjektivität auf. Betrachten wir dafür die Konstruktion des Ich genauer.

⁵⁴⁶ Brinkmann, 1980, S. 29

⁵⁴⁷ Lamping, 2001, S. 255

⁵⁴⁸ Ebd.

⁵⁴⁹ Höllerer, 1965, S. 129

In Boleslavs Gedicht positioniert sich das Ich als außerhalb der Gesellschaft stehende Person. Während der Fokus im ersten Teil auf der Tätergesellschaft und den Nachgeborenen liegt und das Ich sich mit keinem Wort explizit zu erkennen gibt, findet im zweiten Teil des Gedichts eine Verschiebung hin zu den Opfern statt, mit denen sich das Ich identifiziert. Auch ist der Blick im zweiten Teil des Gedichts weniger auf die Umgebung und die das Ich umgebende Gesellschaft gerichtet, sondern eher ein Blick in die Innenwelt des Ichs. Diese Wendung hin ins Introspektive hat einen eindeutig äußeren Bezugspunkt: „Von weitem sehe ich / ein Schild ‚Dachau‘“. Ausgehend davon aber fällt das Ich wieder in einen traumähnlichen Zustand wie auch schon in dem Gedicht *Marienbader Bahnhof*. „Morgen fahre ich weiter“ wird der zweite Teil des Gedichts eingeleitet. Die Fahrt des nächsten Tages ist hierbei keine Fahrt in die Zukunft, sondern wie in *Marienbader Bahnhof* eine Fahrt in die Vergangenheit der Konzentrationslager. Die Kinder im ersten Teil des Gedichts, die Kinder der „Gesichter gestempelt / mit brauner Vergangenheit“, schlafen „in der Hoffnung auf die Zukunft“ ein. Das Ich aber fährt zurück in die Vergangenheit, die für das Ich noch immer präsent ist.

Die unterschiedliche Positionierung von Ich und der im Gedicht homogenisiert dargestellten deutschen Gesellschaft wird hier besonders deutlich: Für das Ich ist die Vergangenheit stets präsent, es ist auf der Suche nach den „Toten“, die an ihm vorüberziehen – während die Personen, auf die das Ich in seinem Blick aus dem Fenster blickt, sich zwischen „grüne[n] Felder[n]“, „Sauerbraten“ und „der Hoffnung auf die Zukunft“ bewegen. Die Nicht-Zugehörigkeit zu der Gesellschaft wird auch deutlich daran, dass sich das Ich in diesem Gedicht anders verortet als in Boleslavs Gedichten zur Alten Heimat. In den Gedichten *Bad Königswart* und *Marienbader Bahnhof* begegnet das Ich auf seiner „Suche nach dem unauffindbaren Gestern“⁵⁵⁰ immer wieder altvertrauten Menschen und Dingen, mit denen es – zumindest in seiner Traumwelt – eine Bindung herzustellen versucht. In Deutschland aber bleiben die Toten anonyme Tote, es gibt keine Anknüpfungspunkte, die dem Ich vertraut vorkommen. „Die Toten“ stellen Vergangenheit und Gegenwart des Ichs dar, sie stellen Identifikationsmomente für das Ich dar, evozieren aber keine Erinnerungen an die Alte Heimat. Es ist ein Ich auf der Durchreise, das eine Momentaufnahme deutscher Alltäglichkeit einfängt und dann „morgen“ weiterfährt.

So bewegt sich das Ich einerseits in der Fremde derjenigen, die seine Welt vernichtet haben und zum anderen in einer Vergangenheit, der sich das Ich verbunden fühlt, ohne eine konkrete Bindung herstellen zu können. Das Ich kann beim Erwachen aus dem traumartigen Zustand am Ende des Gedichts lediglich feststellen: „Das ist Dachau“. Es erwacht – wie in *Marienbader Bahnhof 1966* – in einer Gegenwart ohne Perspektive: „ich erwache / und sage / Das ist Dachau / die Antwort / der Regen fallen / auf die Autobahn.“

Während in einigen Tagebucheinträgen und Briefen davon auszugehen ist, dass grammatikalische (oder lexikalische) Unstimmigkeiten auf Unsicherheiten Boleslavs mit der deutschen Sprache zurückzuführen sind, erscheint eine solche Begründung in diesem Fall unplausibel – die Flexion der Verben beherrschte Boleslav ohne Zweifel. Vielmehr sind die grammatikalischen Abweichungen als

⁵⁵⁰ Boleslav, o.J.e

bewusst gesetzte Stolpersteine zu verstehen. Sie erscheinen, kurz nachdem das Ich das „Schild ‚Dachau‘“ erblickt hat. Das Ich unternimmt den Versuch, dieses Schild, das Bezeichnende, zu verstehen. In diesem Gedicht wird das Scheitern des Verstehensprozesses des Schildes deutlich: das Ich kann den Sinn nicht erfassen. Mit dem Schild zieht auch der Sinn vorbei und der vorbeiziehende Sinn drückt sich in den folgenden – wie auch am Schluss des Gedichts grammatikalisch unstimmgigen oder zumindest uneindeutigen – Äußerungen aus: „Von weitem sehe ich / ein Schild ‚Dachau‘ / gehen vorbei / fahren vorbei / lachen vorbei / kein Auge mehr zu finden“.

Wer Agens dieser Verben ist, bleibt zunächst unklar. Verschiedene Deutungen sind denkbar. Die Verben ließen sich um ein Pronomen der dritten Person Plural „sie“ ergänzen, das Vorbeiziehen von etwas verwies dann auf die Ignoranz der in der ersten Strophe beschriebenen Mehrheitsgesellschaft. Ebenso können die Verben als Ausdruck der ersten Person Plural, als ein Wir begriffen werden. Dieses Wir fährt an dem Schild vorbei, kann die Bedeutung des Schildes nicht erfassen. Bezieht man den auf den Vers „kein Auge mehr zu finden“ folgenden – „Die Toten sind aufgestanden“ – mit ein, so können die Verben des Vorbeiziehens auch auf ebendiese Toten bezogen werden – auch das Lachen der Toten wäre damit vorbei.

All diese Deutungen sind plausibel. Die Artikulationen lassen sich aber noch abstrakter fassen und als Verweis auf die Sinnlosigkeit und Absurdität des Zeichens „Dachau“ verstehen, als Zeichen dafür, dass das Schild in diesem Kontext keinen Sinn macht und dass darüber hinaus das Wort „Dachau“ kaum in der Lage ist zu fassen, was es fassen müsste. In dem Begriff „Dachau“ kann die komplexe Grausamkeit der Shoah mit all ihren Folgen nicht gefasst werden. Das Ich bewegt sich zwischen Sinnsuche und der Darstellung des Scheiterns der Sinnsuche. Es wiederholt das Wort „vorbei“, setzt es in unterschiedliche Kontexte, lässt uns über die Grammatik stolpern und entreißt damit die Äußerungen einer Kohärenz, die nicht mehr hergestellt werden kann. Ganz anders als in den Jerusalemgedichten, in denen ein von Widersprüchen befreites Signifikat Jerusalem entsteht, treibt Boleslav in diesem Deutschland-Kontext die Deterritorialisierung des Sinns voran, vergleichbar der Freisetzung des Sinns, die Deleuze bei Kindern und Kafka sieht:

„Kinder sind sehr geschickt in der Übung, ein Wort, dessen Sinn sie nur vage erfaßt haben, immer wieder sich vorzusagen, um es in sich selber schwingen zu lassen. Kafka erzählt, wie er als Kind einen Ausdruck des Vaters sich immerzu vorsagte („der Letzte“, „der Letzte...“), um ihn freizusetzen – eine Linie des Nicht-Sinns.“⁵⁵¹

Das Ich stolpert in diesem Gedicht über das „Schild ‚Dachau‘“ und findet weder einen Sinn für die Bezeichnung noch eine Antwort auf seine Sinnsuche: Auch „die Antwort ‚fallen‘“ – wie „der Regen“ – „auf die Autobahn.“ So wie das Ich in diesem Gedicht keine Position findet, die ihm sinnvoll erscheint, so wie sich ein Sinn der Umgebung dem Ich nicht erschließt, ergab die Anwesenheit Boleslavs in Deutschland für sie – immer wieder – keinen Sinn. Boleslav selber hat diese Empfindung auch Jahre

⁵⁵¹ Deleuze & Guattari, 2012, S. 31

später, nachdem sie bereits mehrere Male in Deutschland gewesen war, in einem Brief an eine israelische Freundin zum Ausdruck gebracht. Am 11. Juni 1976 schrieb sie an Frieda Hebel:

„Und dann sitzt Du, noch einsamer und es bleibt ein Väschen mit Vergissmeinnicht, vor denen ich jetzt sitze in einer hübschen Wohnküche und ein schwarzer hässlicher Hund liegt unterm Tisch, aus dem Radio eine „deutsche Stimme“. Ich besuchte auch Dachau, das Blut der Opfer hat man längst ‚weggewaschen‘ – die Besucher gehen hier herum, als gehöre diese ‚Geschichte‘ ins Mittelalter.“⁵⁵²

Um nun schließlich die Frage danach zu beantworten, ob dieses Gedicht als eines der Neuen Subjektivität bezeichnet werden kann, greife ich zum Vergleich noch einmal auf die Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns zurück. Auch bei Brinkmann ist häufig ein Ich zu beobachten, das den Versuch unternimmt, sich außerhalb der deutschen Gesellschaft zu verorten. Und doch gibt es in der Art und Weise, in der Innen und Außen konstruiert werden, signifikante Unterschiede. Das Verhältnis zur Gesellschaft ist bei Brinkmann und den anderen Vertreter_innen der Neuen Subjektivität von einem eher rebellenhaften Ankämpfen gegen die Ödnis der Bundesrepublik geprägt. Ödnis, Leere, Spießertum stehen im Fokus, weniger eine gezielte Auseinandersetzung mit den Gräueltaten des Nationalsozialismus, auch wenn die Adenauer-Ära und die 1960er und 1970er Jahre kaum ohne den Rückblick auf den Nationalsozialismus zu verstehen sind. Dieses Verhältnis beschreibt beispielsweise ein Auszug aus einem Brief von Brinkmann, vom 3. Juni 1974:

„heute ist ein ganz mieser Tag draußen, bleich und regnerisch, und dazu noch einer dieser absolut öden, verwahrlosten Feiertage auf deutsch, nämlich der 2. Pfingsttag, wo die ganze Öde der Umgebung und des sonstigen alltäglichen Lebens der Bundesrepublik und der deutschen Mentalität zum Vorschein kommt, so verrottet doof und brav-bürgerlich, das einem ganz schlecht werden kann, macht man die Augen auf, weil die Umgebung nur noch aus diesem elenden Kram besteht.“⁵⁵³

Dieses alltägliche Leben der Bundesrepublik, die „Öde“ und „brave Bürgerlichkeit“ der deutschen Mentalität, stellt für viele der Gedichte der Neuen Subjektivität den Bezugsrahmen dar. Dementsprechend positioniert sich auch das Ich in Brinkmanns *Ihr nennt es Sprache* in Abgrenzung zu dieser Gesellschaft. Es kennt die sich wiederholenden Riten („die Dorfmusik zwischen den Wiesen“ und die „Bibelzitate“) und das sich damit perpetuierende Vergessen. Es versucht, sich möglichst autonom von dieser Gesellschaft zu positionieren, aber selbst – oder vielleicht gerade – in seiner größten Rebellion bleibt es Teil dieser.

Boleslav als empirische Autorin verortet sich wie auch das Ich des Gedichts außerhalb dieser Gesellschaft. Die Diskrepanz der Positionen wird Boleslav auffälligerweise immer wieder in Wirtshäusern und in Biergärten bewusst. So stellt sie im Brief an einen Freund das „zufriedene[s] Sein“, „durchtränkt von Bier und Schweinebratenduft“, ihrer eigenen Fremdheitserfahrung, der

⁵⁵² Hebel & Boleslav, o.J.

⁵⁵³ Brinkmann, 1999, S. 7

„Israelin in diesem Wirtshaus“, gegenüber. In einem Manuskript mit autobiografischen Notizen schreibt sie rückblickend auf einen Aufenthalt in München:

„Als ich im Jahre 1977 wieder in München war und mit bekannten in einem Biergarten sass, war es nicht das erste Mal, dass ich das trinkende, wohlgenährte, gutgelaunte deutsche Volk 35 Jahre nach dem zweiten Weltkrieg und den Mordtaten, beobachtete. Doch diesmal, an diesem schwülen Sommerabend, unter einem klaren sternelosen Himmel, erfasste mich ein Grauen, vor diesen Fressenden und Saufenden Alten. Das kam über mich so plötzlich, als hätte ich vorher nicht gewusst, und war mir nicht bewusst, was hier auf diesem Boden geschah. Und heute stelle ich mir die Frage, wie konntest Du so viele Jahre hindurch in dieses Land fahren, vor diesem Volke stehen und lesen, ihnen etwas schenken, das sie nicht wehrt sind – Du, Du, hast vergessen, dass Deine Eltern, Dein Bruder durch dieses Volk ums Leben kamen? Was fängt eine israelische deutschschreibende Autorin an, wenn ihr Denken in eine Sackgasse gerät, die Vergangenheit mit den Mordtaten aus der Hitlerzeit auf's neue in ihr entsteht?“⁵⁵⁴

Boleslavs Gedicht mit seiner Thematisierung von Täter_innen und Opfern und der Thematisierung der Shoah kann somit als eine – sehr allein dastehende – jüdisch-israelische Version Neuer Subjektivität in Deutschland verstanden werden.

5.6 Ich-Artikulationen und die Shoah

Die Radikalität des epistemischen Bruchs, den die Shoah und das Wissen darum zur Folge hatten, machen einige theoretische Vorüberlegungen theoretischer, politischer und ethischer Art nötig. Sie werden diesem Kapitel vorangestellt, so dass die Einleitung zu diesem Kapitel umfangreicher als in den anderen Kapiteln ausfällt. In ihr sollen die israelischen und deutschen Perspektiven auf die Shoah erläutert werden, Alonis und Boleslavs Position innerhalb dieser Diskurse, ihr Erleben der Shoah von Palästina aus und die Frage danach, was hier unter Shoahliteratur verstanden werden soll.

Schreiben nach Auschwitz – in Deutschland und Israel

Kommt man – als deutsche Literaturwissenschaftlerin – umhin, ein Kapitel über Lyrik über und nach der Shoah mit Adornos Diktum über Lyrik nach Auschwitz zu eröffnen? Diese Frage stellt sich gerade dann, wenn der Gegenstand, um den es geht, deutschsprachige Literatur Israels ist, und sich damit zwei Diskurse gegenüberstehen, die sich in Bezug auf die Adorno-Rezeption maßgeblich unterscheiden. Denn während Adorno im hegemonialen israelischen Diskurs bis heute keine wirkliche Rolle gespielt hat, drängt sich im deutschsprachigen Raum hingegen bei den Schlagworten Lyrik und Auschwitz Adornos Diktum geradezu auf.

In dem bereits 1949 geschriebenen und 1951 veröffentlichten Essay *Kulturkritik und Gesellschaft* findet Adorno eine scharfe Antwort auf die Frage nach Lyrik nach Auschwitz: „...nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es

⁵⁵⁴ Boleslav, o.J.a

unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“⁵⁵⁵ Dieses – später modifizierte⁵⁵⁶ – Diktum regte eine Debatte an, die sich vor allem im deutschen Rahmen abspielte. Es stieß jeweils unterschiedlich begründet auf heftige Gegenwehr, vor allem von Seiten der Schriftsteller_innen, und zwar sowohl jüdischer als auch nichtjüdischer.⁵⁵⁷ Nicht nur auf theoretischer Ebene, sondern auch auf praktischer Ebene stellten sie sich dem Diktum entgegen. Vor allem jüdische Autor_innen verfassten unmittelbar nach der Befreiung der Lager und bereits zuvor Gedichte, denen die Erfahrungen der Shoah eingeschrieben sind. Paul Celans *Todesfuge*, die wahrscheinlich bereits 1944 entstanden ist, erschien nach ihrer Veröffentlichung in rumänischer Sprache auch auf Deutsch in der Sammlung *Der Sand aus den Urnen* in Wien 1948. Nelly Sachs hatte bereits im Winter 1943/44 im schwedischen Exil die Arbeit an einem Gedichtzyklus begonnen, der schließlich unter dem Titel *In den Wohnungen des Todes* 1947 im sowjetisch besetzten Teil Deutschlands veröffentlicht wurde.⁵⁵⁸

Während in den deutschsprachigen Ländern die Debatte große Kreise zog, spielte Adornos Diktum in Israel so gut wie keine Rolle. Zu unzionistisch, so die Analyse des israelischen Historikers Moshe Zuckermann, sei der universalistische Gestus von Adornos Analyse der Shoah, um im israelisch-zionistischen Diskurs seinen Platz zu finden.⁵⁵⁹ Und die Aussage, Lyrik nach Auschwitz könne nur

⁵⁵⁵ Adorno, 1977b, S. 30

⁵⁵⁶ So etwa in *Jene zwanziger Jahre* (Adorno, 1977a, S. 506) sowie in der *Negativen Dialektik* (Adorno, 1973, S. 355)

⁵⁵⁷ Ausführlicher dazu: Kiedaisch, 1995. In der Einleitung schreibt Kiedaisch: "Bei aller Unterschiedlichkeit der Beiträge gibt es wesentliche Gemeinsamkeiten. Zumindest im Widerspruch zu Adornos These in *Kulturkritik und Gesellschaft* sind die Autoren vereint. Sie erklären, mehr oder minder in Abwehrhaltung und meistens ohne die dialektische Absicht Adornos aufzugreifen, daß Literatur weiterbestehen müsse. Diesem Grundtenor aller Beiträge entspricht am ehesten der letzte Satz von Günter Grass aus seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung: „...dem Schreiben nach Auschwitz kann kein Ende versprochen werden, es sei denn, das Menschengeschlecht gäbe sich auf.“ Übereinstimmung herrscht auch darin, daß Literatur nur im Bewußtsein von Auschwitz weiterbestehen dürfe. Nach 1945 müsse man allerdings anders als zuvor schreiben. In einer seiner dreizehn Thesen hat das Wolfdietrich Schnurre daraus folgenden Schluss gezogen: "Was soll der heutige, nach Auschwitz schreibende Lyriker tun? -: Mit lotender Intuition, sensibler Intelligenz und magnetischem Assoziationsmaterial, Auschwitz im Rücken, den Menschen vor Augen, Gedichte machen, die, statt die Sicht zu vernebeln, für Klarheit im Hirnhimmel sorgen.“ (Kiedaisch, 1995, S. 20)

⁵⁵⁸ Vgl. dazu auch Braese, 2006, S. 36

⁵⁵⁹ Zuckermann schreibt dazu in seiner Einleitung zu *Theodor W. Adorno – Philosoph des beschädigten Lebens*: „Zum einen waren die Frankfurter Denker keine Zionisten. Das nimmt sich zwar trivial und letztlich auch irrelevant aus; denn was soll schon die politische Anschauung der Autoren mit der Bedeutung ihres Œuvres zu tun haben. Im Zusammenhang mit der hegemonialen und doktrinären Stellung der zionistischen Ideologie während der ersten Jahrzehnte des neuen Staates Israel war dies jedoch keinesfalls eine Trivialität; nicht nur inhaltliche Gründe (die im Fall der Frankfurter Denker tatsächlich im weiteren zu erörtern wären), sondern allein schon die – wie immer motivierte Unterlassung eines unbedingten Bekenntnisses zum zionistischen Israel, wo doch dieses – im Fall von Juden allemal – vermeintlich selbstverständlich wäre, konnte den Anlaß für eine mehr oder weniger bewußte Ausgrenzung vom öffentlichen Diskurs bzw. die Verhinderung einer adäquaten Rezeption im öffentlichen Raum abgeben.“ (Zuckermann, 2004, S. 13f.). Zuckermann erläutert aber auch inhaltliche Unterschiede, die zur Nichtrezeption Adornos in Israel beigetragen haben. Dazu gehören die unterschiedlichen Deutungen der Shoah von Seiten der Kritischen Theorie einerseits und innerhalb der zionistischen Ideologie andererseits. Wurde und wird die Shoah laut Zuckermann in Israel vor allem im Rahmen jüdisch-israelischer Partikularinteressen gedeutet, so leitete Adorno das Ziel einer universalistischen Lehre aus der Shoah ab (Zuckermann, 2004, S. 20). Hinzu kommen unterschiedliche Positionen, die gegenüber dem Diasporischen eingenommen werden: „Nimmt man das konstitutive Moment des Exils und des Diasporischen für die

barbarisch sein, traf ganz anders als für den deutschsprachigen Raum für den israelischen Staat, in dem zahlreiche Überlebende Zuflucht gefunden hatten, keinen Nerv. Jenny Aloni kommentierte am 3. September 1967 in ihrem Tagebuch etwa denkbar lapidar:

„Jemand (Adorno?) hat gesagt, nach Auschwitz könnte man kein Gedicht mehr schreiben. Ich bin im Gegenteil der Meinung, dass es Gedichte gibt, die ohne Auschwitz nicht geschrieben werden könnten. Ich wäre froh darüber, wenn sie nicht hätten geschrieben werden müssen.“⁵⁶⁰

Dass Adornos Diktum für dieses Kapitel dennoch als Einstieg dient, hat vier Gründe. Erstens wird an Alonis Bezugnahme auf Adorno die Zerrissenheit zwischen den deutschen Diskursen und den israelischen deutlich. Zwar äußert Aloni sich lapidar gegenüber Adorno, zu einer gänzlichen Nichtbeachtung kann sie sich doch nicht durchringen. Und auch ein Kurzprosastück unter dem Titel *Im Restaurant* verdeutlicht ihre Zwischenposition zwischen den Diskursen. Auch darin nimmt sie wieder auf Adornos Diktum Bezug – und schildert darüber hinaus die Zerrissenheit zwischen Vergessen und Erinnern, zwischen der vermeintlichen Illegitimität von Gedichten und der Notwendigkeit des Schreibens. Sie schreibt:

„Nach Auschwitz kann man kein Gedicht mehr schreiben', sagte er in einem Ton, der keine Widerrede duldet, trank von dem roten Wein und streichelte den Arm der Frau, die neben ihm in dem mit rotem Samt bespannten Sessel lehnte. ‚Es ist alles längst vergessen', sagte er in einem Ton, der keine Widerrede duldet, trank von dem gelben Wein und streichelte den Arm der Frau, die neben ihm in dem mit gelber Haut bespannten Sessel lehnte. Ich saß am Tisch zwischen ihren Tischen, schrieb ein Gedicht und konnte nicht vergessen.“⁵⁶¹

So werden also beispielhaft an Adornos Diktum die Unterschiedlichkeit der Diskurse und die Grenzgänge deutlich, die Aloni und Boleslav zwischen den unterschiedlichen politischen, nationalen und kulturellen Bereichen unternahmen.

Zweitens: Der letzte Satz des Kurzprosastücks *Im Restaurant* als Ausdruck der Unfähigkeit zu Vergessen und als Ausdruck eines Drangs, dieses Nicht-Vergessen-Können in Worte zu fassen, lässt an eine Modifikation denken, die Adorno von seinem eigenen Diktum vorgenommen hat: „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag es falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.“⁵⁶² In dieser und in einer weiteren Modifikation wird eine Frage virulent, die auch für die Analyse der Gedichte von Aloni und Boleslav von Bedeutung ist. Adornos Überlegungen sind unmittelbar an die Frage nach der Form von Lyrik nach Auschwitz geknüpft. Wie kann, muss, sollte Lyrik nach Auschwitz aussehen? In seinem Aufsatz *Jene zwanziger Jahre* bezeichnet Adorno als die „authentischen Künstler der Gegenwart“

Herausbildung der späten Kritischen Theorie ernst, so waren Kritische Theorie und zionistische Ideologie schlechterdings nicht miteinander vereinbar.“ (Zuckermann, 2004, S. 23f.)

⁵⁶⁰ Aloni, 2005, S. 520

⁵⁶¹ Aloni, 1996, S. 52

⁵⁶² Adorno, 1973, S. 355

diejenigen, „in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert.“⁵⁶³ – Diejenigen also, die in ihren Werken die historische Leere von Bedeutung nach Auschwitz sichtbar machen. So stellt sich hier die Frage, welche literarischen Wege Boleslav und Aloni fanden, mit den Erfahrungen der Shoah umzugehen.

Drittens setzte Adorno mit seinem Diktum eine klare Zäsur: „nach Auschwitz“. In diesem Kapitel soll auch der Frage nachgegangen werden, ob diese Zäsur für Aloni und Boleslav Geltung hat und, wenn ja, welchen Einfluss sie auf die lyrische Thematisierung der Shoah hat.

Schließlich und viertens kann eine weitere Modifikation von Adornos Diktum eine Basis für die Betrachtung und Analyse der Gedichte bilden. In *Durch die Enge geführt* zieht Peter Szondi zur Interpretation von Celans *Engführung* Adornos Aussage heran, um sie – für sich und seine Interpretation Celans stimmig – umzudeuten: „Nach Auschwitz ist kein Gedicht mehr möglich, es sei denn auf Grund von Auschwitz.“⁵⁶⁴ Diese Modifikation scheint die Basis für Alonis und Boleslavs Gedichte darzustellen. Der „Grund“ von Auschwitz, die Shoah, ihre Bedingungen und die sich daraus ergebenden Folgen, ziehen sich nahezu durch die gesamte Lyrik Alonis und Boleslavs. Die Ausgrenzungs- und Erniedrigungserfahrungen, die Emigration und der Verlust fast der gesamten Familie in einem beispiellosen Akt der massenhaften und industriellen Vernichtung durch die Nationalsozialisten hinterlassen ihre Spuren in nahezu jedem Gedicht – auch in Liebes- oder Naturgedichten, in Gedichten über die Alte wie die Neue Heimat, in Gedichten über zwischenmenschliche Begegnungen und Beziehungen. In einem Kurzprosastück von Aloni unter dem Titel *Vergessen* äußert ein Ich die Unmöglichkeit des Vergessens:

„Ich muß vergessen. Sie haben recht“, würde ich sagen, „es ist nicht normal, nach zweiundzwanzig Jahren noch immer vergaste Leichen auf Pfannen in Brotöfen geschoben zu sehen und Kinderköpfe, aus denen Hirn wie Dotter aus zerbrochenen Eierschalen quillt, noch immer nachts im Bett auf Schritte im Korridor zu horchen. Das ist nicht normal. Sie haben recht. Doch wie vergißt man?“⁵⁶⁵

So wie das Ich in diesem Prosastück nicht vergessen kann, so wird sich für das Ich in Boleslavs *Brief an einen Freund* nie mehr Frieden einstellen:

„Meine Welt ist untergegangen. Kein Grab. Zeichen in Sternen. Ausgeraubte Friedhöfe. [...] Mein Vater schlief. Sein leicht ergrautes Haar an den Schläfen verschönte sein Gesicht. Lippen voll Liebe. Die Augenlider waren mit dünnen blauen Adern bedeckt. Dieser Frieden kommt nie wieder.“⁵⁶⁶

Zumindest in diesen Kurzprosastücken und autofiktionalen Texten von Boleslav und Aloni markiert die Shoah einen Bruch mit bis dahin als gewiss erachteten „ethischen und instrumentellen Schranken von

⁵⁶³ Adorno, 1977a, S. 506

⁵⁶⁴ Szondi, 1978, S. 384

⁵⁶⁵ Aloni, 1994e, S. 256

⁵⁶⁶ Boleslav, Juli 1965, S. 27

Handeln⁵⁶⁷. Dan Diner bezeichnet diesen Bruch als „Zivilisationsbruch“⁵⁶⁸. Der Rahmen dessen, was man für möglich hielt, zerbrach. Für Boleslav wie für Aloni kann dieser Bruch nicht mehr gekittet werden. Der „Frieden kommt nie wieder“⁵⁶⁹ schreibt Boleslav. Wie also findet dieser Zivilisationsbruch Ausdruck in den Gedichten?

Was ist Shoah-Lyrik?

Wenngleich der Zivilisationsbruch der Shoah und seine Folgen sich durch sämtliche Gedichte ziehen, soll in diesem Kapitel der Fokus auf diejenigen Gedichte gelegt werden, die die Shoah explizit in den Blick nehmen und thematisieren – Lyrik also, die nicht nur *nach* der Shoah geschrieben wurde, sondern *über* die Shoah. In Bezug auf den Begriff der Shoah-Literatur bzw. hier der Shoah-Lyrik schließe ich mich im Folgenden Norbert Otto Eke an. In der Einleitung zu dem Band *Shoah in der deutschsprachigen Literatur* definiert Eke als Shoah-Literatur diejenigen Texte,

„in denen die Verfolgungs- und Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten von den ersten Diskriminierungsmaßnahmen bis hin zum Lager- und Vernichtungssystem im engeren Sinn Gegenstand der Auseinandersetzung sind, aber auch solche Texte, in denen der Umgang mit dem Geschehen der Shoah und die Erinnerung daran einschließlich ihrer Spiegelung in den Traumata der Überlebenden und den kulturellen Einschreibungen der Shoah im Denken und Handeln der Nachgeborenen – Juden und Nicht-Juden in gleichem Maße – zur Diskussion stehen.“⁵⁷⁰

Nun grenzt die Frage danach, ab wann ein Gedicht „nur“ ein Gedicht nach der Shoah ist und wann eines über die Shoah, an eine Aporie. Eine Gefahr stellt dabei die potentielle Reduktion aller Gedichte von Boleslav und Aloni auf den Begriff Shoah-Lyrik dar. Zur Veranschaulichung sei folgendes Gedicht von Boleslav angeführt:

„Der Himmel war rot / ich glaube / er war aus Blut / an jedem Baumblatt / sah ich die halbe Lippe /
deines Mundes / an jedem Baumblatt / zitterte eine Stunde / die nicht mehr schmerzt / an jedem
Baumblatt / lag die Kruste / einer Wunde. / Ein Sarg öffnete sich / eine Stimme von Skeletten /
erhalte / ich eilte fort / aus der vereinsamten Allee.“⁵⁷¹

Es würde der Lyrik Alonis und Boleslavs nicht gerecht, die Shoah als einzigen Bezugspunkt ihrer Verse zu konstruieren. Zudem ist es nicht leicht zu entscheiden, ob das oben zitierte Gedicht als ein Gedicht nach der Shoah oder auch über die Shoah bezeichnet werden sollte. Diesem Problem der Abgrenzung soll in diesem Kapitel dadurch begegnet werden, dass im Zentrum dieses Kapitels diejenigen Gedichte

⁵⁶⁷ Diner, 2007, S. 14

⁵⁶⁸ Vgl. dazu: Diner, 1988b. In dem darin erschienenen Aufsatz schreibt Diner: „Dieser von Horkheimer emphatisch eingeforderte Universalismus ist mittels der Absonderung der Juden durch die Nazis, ihrer totalen Vernichtung um der bloßen Vernichtung willen universell unwahr *gemacht* worden. Daraus ist ein Bruch zu folgern, der tiefer reicht als die Auswirkung von Antisemitismus allein. Es handelt sich um einen zivilisatorischen Einschnitt, um die praktische Widerlegung abendländischer Vernunftbezüge.“ (Diner, 1988a, S. 38)

⁵⁶⁹ Boleslav, Juli 1965, S. 27

⁵⁷⁰ Eke, 2006, S. 14

⁵⁷¹ Boleslav, 1972, S. 43

stehen, in denen durch Lokalisierung in Zeit und Ort oder durch Widmungen oder Entstehungsdaten eine explizite Bezugnahme auf die Shoah deutlich wird. Das oben zitierte Gedicht von Boleslav fällt so – im Gegensatz etwa zu dem Gedicht *Mein Traum von Auschwitz* – nicht unter die Auswahl der Gedichte über die Shoah. Die Trennungslinien bleiben hierbei jedoch Behelfskonstruktionen. Gedichte nach Auschwitz sind in gewisser Weise auch Gedichte über Auschwitz. Mehr aber als die auffindbaren Spuren in Gedichten, deren Thema ein anderes als die Shoah ist – etwa Alte und Neue Heimat oder soziale Themen – interessiert mich an dieser Stelle der explizite Umgang mit der Shoah und das Verhältnis, in das sich das jeweilige Ich dazu setzt.

Im Zusammenhang mit der Suche nach einer Definition von Shoah-Lyrik steht darüber hinaus die Frage, inwiefern die Biografie der Autor_innen als Grundlage für die Analyse der Werke herangezogen werden sollte. Weiß man um die Biografie Boleslavs, liegt es nahe, das oben genannte Beispielgedicht mit seinen Topoi von Tod, Blut, Skeletten, schmerzenden Wunden und Einsamkeit auch in einen Zusammenhang mit der Shoah zu bringen. Die Einsamkeit des Ichs wäre als Folge existenzieller Verluste ihrer Familie und ihres Verlustes der Alten Heimat zu verstehen. Die auf körperlicher wie geistiger Ebene zerrissenen Identitäten könnten zumindest in einen Zusammenhang mit dem Zivilisationsbruch, der mit der Shoah entstanden ist, gestellt werden. Die Gefahr einer biografistischen Lesart aber geht mit dieser interpretatorischen Annäherung Hand in Hand. Denn jenseits biografischer Verweise könnte das Gedicht auch als moderne Flucht vor radikaler Einsamkeit und Flucht vor der existenziellen Todesangst begriffen werden. In dem Aufsatz „*Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit*“ fasst Korte das Problem einer solchen Reduktion folgendermaßen zusammen:

„Im Holocaust-Diskurs hat es freilich an Versuchen nicht gefehlt, Gedichte als unverfälschte, reine Stimmen der Holocaust-Erinnerung zu lesen und deren Verfasser, besonders wenn sie Verwandte, Freunde und Bekannte in den Todeslagern verloren hatten und selbst gerade noch davon gekommen waren, in den Status politisch-kultureller Zeugenschaft zu erheben. Vor allem die Dichtung von Nelly Sachs und später auch von Paul Celan wurde im öffentlichen Gebrauch auf einen schmalen, immer wieder zitierten und rezitierten poetischen Erinnerungskanon festgelegt. Kern dieses Kanons sind auf der einen Seite wenige Gedichte, auf der anderen Seite bestimmte – den Texten zugeschriebene Interpretationsversuche des Holocaust.“⁵⁷²

Diese Problematik ist nicht in Gänze aufzulösen. Denn bei der Rezeption und Analyse steht man vor der Entscheidung, inwieweit die Biografie bei der Interpretation eines Textes außer Acht gelassen werden sollte, aber genauso vor der Entscheidung, inwieweit sie außer Acht gelassen werden kann und darf. Die Entscheidung ist ein prinzipielles Problem, das sich durch die Literaturtheorie zieht. Dass es aber nicht nur ein theoretisch-abstraktes Problem ist, sondern mit moralischen und politischen Fragestellungen verbunden ist, wird gerade in Bezug auf Shoah-Literatur deutlich – man denke an die Rezeptionen von Celans Gedichtband *Mohn und Gedächtnis*, die in den 1950er Jahren in der BRD kursierten. Heinz Piontek bezeichnete Celans Lyrik als „poésie pure, zaubrische Montage, den Bildern

⁵⁷² Korte, 1999, S. 27

Marc Chagalls vergleichbar⁵⁷³ und ignorierte das ebenfalls im Band enthaltene Gedicht *Todesfuge*, das mit Pionteks Zuschreibungen von „französischem Schmelz“ und der „Pracht des Balkans“ kaum erfasst sein dürfte. Ein anderer Rezensent lobte an der *Todesfuge* den „saugende[n] Rhythmus, die romantisierende Metapher, die lyrische Alchimie“⁵⁷⁴, ging aber mit keinem Wort auf die Todeslager und die Erfahrung der Shoah ein, die den Gedichten innewohnt. Stattdessen schrieb er: „Celans Gedicht ist ohne alles Absichtlichkeit. Es will nichts sein als Hauch, Laut, Lichtfigur, leicht und fast sangbar.“⁵⁷⁵

Mit meinem methodischen Ansatz, mit dem ich sowohl historische und biografische Referenzpunkte heranziehe, gleichzeitig aber die Sprechenebenen – das lyrische Ich und das empirische Autor_innen-Ich – streng voneinander trenne, soll gewährleistet werden, weder in die Extremform einer biografistischen Textauslegung noch in eine Form poststrukturalistischer Textinterpretation zu fallen, die historische Bedingungen ausblendet. Wenn es im folgenden Kapitel um die Frage geht, was die Erfahrung der Shoah für die literarischen Ichs und für die Autor_innen selber bedeutet, ist zu beachten, dass schwerlich eine oder die Identität „auf Grund von Auschwitz“ auszumachen ist. Wahrnehmung und Erinnerung sind vielmehr als dynamische Konstruktionen zu begreifen, die abhängig vom Kontext unterschiedliche Ausprägungen annehmen. Eke hat diese Erkenntnis der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung in dem einführenden Essay zu dem Sammelband *Shoah in der deutschsprachigen Literatur* auch auf die Erinnerung der Shoah übertragen:

„Sie [die Erinnerung der Shoah, Anm. J. P.] ist Interpretation, Deutung der Vergangenheit, an der die verschiedenen Medien der Repräsentation (Historiographie, Literatur, Film, Denkmäler, Gedenktage usw.) mit ihren je spezifischen Ausdrucksweisen ‚mitschreiben‘.“⁵⁷⁶

Die politische, soziale und kulturelle Verortung der Schriftstellerinnen im Allgemeinen sowie ihre Verortung innerhalb der israelischen und deutschen Diskurse um die Shoah bestimmen so die Lyrik Boleslavs und Alonis mit.

Bestimmung der Schreibperspektive: Distanzerfahrung?

In einem Gedicht unter dem Titel *Sommerkorso 1945* von Werner Bukofzer, auch er deutschsprachiger Schriftsteller Israels, wird die Perspektive, in der sich die vor der Shoah nach Palästina emigrierten Schriftsteller_innen im Angesicht der Shoah wiederfanden, exemplarisch deutlich. Er schreibt:

„Kaum faßbar: dieses Blühen von Gesichtern, / Der Leiber leichtes Aneinanderschmiegen. - / Du blickst hernieder zu den Totentrütern, / worin Millionen junger Leiber liegen. // [...] Kaum faßbar:

⁵⁷³ So schreibt Heinz Piontek in seiner Rezension zu *Mohn und Gedächtnis* in der literarischen Monatsschrift *Welt und Wort* No. 8 aus dem Jahr 1953, S. 200f. Zit. nach Felstiner, 1997, S. 106

⁵⁷⁴ Helmuth de Haas in seiner Rezension zu *Mohn und Gedächtnis* in der Zeitschrift *Neue literarische Welt* 4/13 (10. Juli 1953), S. 12. Zit. nach Felstiner, 1997, S. 107.

⁵⁷⁵ Ebd.

⁵⁷⁶ Eke, 2006, S. 9

daß auch du im Schlendern lachen / und schwatzen kannst, daß wir so roh, so arm sind, / indessen
auf Europas Riesen-Brachen / die Lieben, die ermordet, uns noch warm sind.“⁵⁷⁷

„Im Schlendern“ zu „lachen“, während in Europa „die Lieben, die ermordet, uns noch warm sind“ – in dieser moralisch aufgeladenen, gleichwohl nüchternen und selbstkritischen Gegenüberstellung wird die Position der vor der Shoah nach Palästina Emigrierten beispielhaft sichtbar. Auch die Lyrik von Aloni und Boleslav spiegelt mit Ausnahme von *Die polnischen Juden* und *Nach dem Sturm* – diese zwei Gedichte sind noch 1938 in Deutschland entstanden – einen Blick auf die Shoah wider, der von Palästina/Israel aus die Vernichtung der Juden in Europa beschreibt und verarbeitet. Aloni und Boleslav schrieben aus der Perspektive Überlebender, die nicht in Europa und nicht in den Lagern die Shoah überlebt haben, sondern vor Beginn der massenhaften Tötung und industriellen Vernichtung emigrierten. Für die Generation der Nachgeborenen von Überlebenden hat Marianne Hirsch den Begriff „Postmemory“ geprägt. Damit ist eine Form der Erinnerung gemeint, die nicht auf eigenem Erleben, sondern auf Geschichten, Bildern und Verhaltensweisen beruht, in denen diese Generation aufgewachsen ist:

„‘Postmemory’ describes the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before-to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth or one’s consciousness, is to risk having one’s own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present.“⁵⁷⁸

Der Begriff „Postmemory“, der der Nachgeborenengeneration zugeschrieben wird, ist partiell auch auf die vor der massenhaften Vernichtung Emigrierten zu übertragen und damit auch auf Aloni und Boleslav. Es gibt einige fundamentale Unterschiede zwischen der Zweiten Generation und der ihr zugeschriebenen „Postmemory“ und den Emigrierten der Ersten Generation, aber auch einige Ähnlichkeiten, die eine Anleihe des Begriffs sinnvoll erscheinen lassen. Ein grundlegender Unterschied ist, dass Boleslav und Aloni im Unterschied zur Zweiten Generation die nationalsozialistische Ausgrenzungs- und Verfolgungspolitik bis 1939 selber miterlebten und aus der Ferne des Exil- oder Immigrationslandes von der Shoah erfuhren. Auch wurde die Erinnerung nicht von den Eltern an sie weitergegeben, sie erfuhren die Shoah zur Zeit ihres Geschehens mit, aber aus räumlicher Distanz heraus. Dies berührt aber gleichzeitig auch den Aspekt, den Boleslav und Aloni im Besonderen und die jüdischen, vor der Shoah Emigrierten mit der Zweiten Generation gemeinsam haben: Sie haben die Erfahrung von Leben und Sterben im Konzentrationslager oder in den Ghettos nicht selber gemacht,

⁵⁷⁷ Bukofzer, 1949, S. 60

⁵⁷⁸ Hirsch, 2012, S. 5

sind aber emotional durch Angehörige und Freund_innen aufs Engste mit den Geschehnissen verbunden. In den Shoah-Gedichten von Aloni und Boleslav wird sichtbar – wie auch im Phänomen „Postmemory“ – dass eine Verbindung zur Vergangenheit hergestellt wird, die nicht auf eigener Erinnerung basiert, sondern „by imaginative investment, projection and creation“⁵⁷⁹ gesucht wird. Allerdings ist zu überprüfen, ob statt des Begriffes „Postmemory“ ein neuer Begriff für die Form der Imagination, Projektion und Erinnerung gefunden werden sollte, der den Bedingungen von Boleslav und Aloni im Besonderen und den europäischen Juden, die vor der Shoah nach Palästina immigrierten, im Allgemeinen gerecht werden könnte. Denn für die Form von Alonis und Boleslavs Erinnerung war nicht die Nachzeitigkeit sondern vielmehr die räumliche Distanz von den Vernichtungs- und Konzentrationslager und den massenhaften Ermordungen in Europa entscheidend. Ich schlage also an dieser Stelle vor, den Begriff „Distanzerfahrung“ für die deutschsprachige Literatur der Jeckes über die Shoah zu etablieren. Im Folgenden soll also auch überprüft werden, ob dieser Begriff für die hier vorliegenden lyrischen Texte greift.

Ein kurzer Überblick über die Position und Situation von Jenny Aloni und Netti Boleslav in der Zeit von ihrer Immigration nach Palästina bis zur Nachkriegszeit soll an dieser Stelle die Annäherungen der Schriftstellerinnen an die Shoah kontextualisieren helfen.

Emigration und Erleben der Shoah von Palästina aus

Aloni und Boleslav haben den Auftakt zur Vernichtung der Juden in der Phase der nationalsozialistischen Ausgrenzung, Enteignung und Konzentration noch in Europa miterlebt – Aloni in Deutschland, Boleslav mit der Annexion der Sudetengebiete in der CSR. Die Phase der Vernichtung der europäischen Juden aber haben sie von Palästina aus erlebt und erfahren. Boleslav emigrierte im April 1939, Aloni einige Monate später im Dezember 1939. Ihre Familien blieben „dort“, in Europa. So waren sie mit den Gedanken bei den Geschehnissen in Europa und ihrer Familie. Gleichzeitig investierten sie in den Aufbau eines neuen Staates und waren mit den Problemen im Hier und Jetzt beschäftigt. Damit nahmen sie eine andere Position ein als diejenigen, die den Überlebenskampf in Ghettos oder Konzentrations- oder Vernichtungslagern führten und darüber schrieben, so wie etwa Paul Celan und Jitzchak Katzenelson in lyrischer Form oder Ruth Klüger, Elie Wiesel und andere in Form von autobiografischen Prosaerinnerungen. Nichtsdestoweniger war der Holocaust für sie wie für zahlreiche andere Bewohner_innen Palästinas „ihre persönliche Tragödie“⁵⁸⁰:

„Am Vorabend des Krieges lebte knapp eine halbe Million Juden in Palästina. Zwei Drittel von ihnen waren innerhalb der letzten zehn Jahre gekommen; jeder fünfte befand sich seit weniger als fünf Jahren im Land. Die große Mehrheit stammte aus Mittel- und Osteuropa. Viele, wenn nicht die meisten, hatten die Verbindungen zu ihrem früheren Heimatort noch nicht abgebrochen. Für diese Immigranten waren die von den Deutschen besetzten Städte und Ortschaften nicht bloß Namen in den Nachrichten und die Vernichtungslager nicht irgendwo in einer anderen Welt. Sie erfuhren, daß Freunde und Verwandte – der Vater, die Schwester, die Kinder, der eigene Mann

⁵⁷⁹ Hirsch, 2012, S. 5

⁵⁸⁰ Segev, 1995, S. 108

oder die Ehefrau – vermißt wurden oder deportiert beziehungsweise umgebracht worden waren. Der Holocaust war ihre persönliche Tragödie; sie lebten in Angst und Trauer.“⁵⁸¹

Die Gedichte von Boleslav und Aloni sind also keine literarischen Zeugnisse des unmittelbaren Erlebens der Konzentrations- und Vernichtungslager, aber doch eine zutiefst persönliche, literarische Auseinandersetzung mit der Shoah von Palästina/Israel aus. Die Lyrik über die Shoah von Aloni und Boleslav spiegelt die Grenzgänge wider, die Aloni und Boleslav als Immigrantinnen der Fünften Alija nach Palästina/Israel vollzogen. Sie zeugen von ihrer abseitigen Position, der Zerrissenheit zwischen ihrer Alten Heimat und dem Versuch, sich in Palästina/Israel ein neues Leben aufzubauen sowie ihr Dasein zwischen dem Versuch zu vergessen und dem Zwang sich zu erinnern. Diese Zwischenposition ist mit dem Ende des Krieges keineswegs beendet. Diese Situation zwischen allen Stühlen prägt sämtliche Gedichte von Boleslav und Aloni über die Shoah – auf je unterschiedliche Art und Weise. Als Schriftsteller_innen aber haben sie gemeinsam, dass sie der Tendenz des Schweigens und Verdrängens der Nachkriegszeit entgegentraten. In dem weiter oben erwähnten Kurzprosastück unter dem Titel *Vergessen* drückt Aloni aus, was für die Shoah-Lyrik von Aloni wie auch Boleslav relevant ist: Sprechen und Erinnern. Als Lyrikerinnen nahmen sie damit eine dem israelischen wie auch dem deutschen hegemonialen Nachkriegsdiskurs konträr gegenüberstehende Position ein. In Bezugnahme auf das von Aloni gezeichnete Bild des Ichs im Restaurant, kann man sagen, Boleslav und Aloni saßen mit ihrer Position „am Tisch zwischen ihren Tischen“ – und schrieben Gedichte. Sie schrieben sie jenseits der hegemonialen und stimmungsgewaltigeren Diskurse sowohl in Deutschland als auch in Israel. Wie Braese in *Versetzte Gleichzeitigkeit* darstellt, sicherten sich im Literaturbetrieb deutsch-jüdische Positionen auch nach 1945 die hegemoniale Position und hielten dabei zuvor in die Emigration Gedrängte und deren Perspektive weiterhin unsichtbar.

„Im Mittelpunkt stand fortan ein Schreiben, wie es Böll in Todesursache: Hakennase vorweggenommen hatte: In einem Realismus, dessen historische Hypothesen nie konsequent aufgearbeitet worden waren, wird aus der fiktionalen – häufig auch autobiografisch authentischen – Perspektive des ‚kleinen Landsers‘ Vernichtungsgeschichte aus deutscher Sicht für Deutsche ‚nacherzählt‘. Drei Merkmale kennzeichnen diese Literatur: der Verzicht auf das – meist teuer erworbene – Wissen der Exilanten und der Überlebenden um Verfolgung und Vernichtung; der Verzicht auf jene, teils noch im Exil erarbeitete radikale Sprachreflexion und Sprachkritik, die, nach eineinhalb Jahrzehnten Verspätung, doch noch Eingang in den deutschen Literaturbetrieb finden sollte; nicht zuletzt der Verzicht auf die Offenlegung der eigenen Teilhabe an den Vernichtungsverbrechen – im Kreis der Freunde, vor sich selbst. Die späterhin prominenten Texte zur NS-Epoche insbesondere von Heinrich Böll, Alfred Andersch und Hans Werner Richter entstanden unter diesen Bedingungen.“⁵⁸²

⁵⁸¹ Segev, 1995, S. 108

⁵⁸² Braese, 2006, S. 39. Ähnlich formuliert es Willi Jasper: Der Umgang mit jüdischen Autor_innen, so Jasper, war von zwei dominanten Mechanismen geprägt: Vereinnahmung der Position im „Gestus einer abstrakten Opferrede“ oder Ignorieren der jüdischen Perspektive: „Die Erfahrungen der im Exil und in den Lagern Überlebenden waren von denen der Mehrheit der Deutschen so sehr unterschieden, dass das Jahr 1945 keine gemeinsame Zäsur und Perspektive bedeuten konnte. Die nichtjüdischen Autoren, von denen die meisten

Während auf unterschiedliche Weise jüdische Perspektiven in Ost- wie Westdeutschland⁵⁸³ eine randständige Position einnahmen und marginalisiert wurden, waren Boleslav und Aloni auch in Palästina/Israel durch ihre Position als Überlebende bzw. Ende der 1930er Jahre aus Europa Geflüchtete marginalisiert. Tom Segev schildert anhand zahlreicher persönlicher Beispiele die „Barriere aus Blut und Schweigen“⁵⁸⁴, die zwischen den europäischen Überlebenden und den weniger unmittelbar Betroffenen nach 1945 in Palästina/Israel bestand. Von Seiten der Überlebenden war die Vergangenheit mit Gefühlen von Scham, Schmerz, Ängsten und Trauer verbunden. Ihre Gefühle, Erinnerungen und Erfahrungen schienen ihnen unvermittelbar. Das Unvermögen der Überlebenden und Betroffenen zu sprechen, das gleichzeitige Bedürfnis danach und die Barriere, die den Überlebenden von außen entgegengestellt wurde, sind parallele Phänomene, die in aller Widersprüchlichkeit nebeneinander existierten. Den Überlebenden schlug häufig Unverständnis oder auch Unglaube entgegen: „Das junge Mädchen [...] wollte, dass man ihr Fragen stellte; ihre Lebensgeschichte war das einzige, was sie in ihre Beziehung zu dem neuen Land einzubringen hatte. Doch niemand fragte.“⁵⁸⁵ schreibt Segev über ein junges Mädchen, das den Holocaust in Europa überlebt hatte und nach ihrer Flucht nach Palästina im Kibbuz Degania lebte. Hegemonial war das stereotype und pejorative Bild des sogenannten Diasporajuden, der in seiner vermeintlichen Schwäche dem Bild des zu schaffenden Neuen Juden diametral gegenüberstand – und der in den Augen des Jischuw einen Teil der Herde von Schafen darstellte, die sich zur Schlachtbank hinführen lassen.⁵⁸⁶ Die europäischen Überlebenden machten kurz nach der Staatsgründung etwa ein Drittel der jüdischen Bevölkerung Palästinas aus⁵⁸⁷, die persönliche Stimme der Überlebenden aber war kaum zu vernehmen. Die Barriere aus Blut und Schweigen wurde erst mit dem Eichmann-Prozess durchbrochen. Der Prozess wurde sowohl für Aloni als auch Boleslav zu einem erneuten Anlass, sich lyrisch mit der Shoah und den psychischen Folgen des Prozesses auseinander zu setzen.

Wehrmachtssoldaten gewesen waren, wollten diese Realität allerdings nicht anerkennen. Sie bemühten sich nach Kriegsende, ein einheitliches literarisches Erfahrungskontinuum zu etablieren. Entweder wurde die besondere Bedeutung von Erfahrungen und Texten jüdischer Autoren für die deutsche Nationalliteratur geleugnet, oder man versuchte, von der eigenen Erfahrung her, „unserem Erleben“ (Alfred Andersch), auch die jüdische Perspektive zu vereinnahmen. Der Gestus einer abstrakten Opferrede ermöglichte es, die Differenz zwischen jüdischer und nicht-jüdischer Identität der Deutschen ‚Nach Auschwitz‘ zu leugnen.“ (Jasper, 2004, S. 435). Zu der Frage nach jüdischen Autor_innen und jüdischer Perspektive nach 1945 in der BRD vgl. auch: Peitsch, 2009 sowie Braese, 2001.

⁵⁸³ Da Aloni und Boleslav sich in ihrer Schriftsteller_innenlaufbahn ausschließlich in Westdeutschland bewegten und dort publizierten, liegt auch in dieser Arbeit der Fokus auf dem westdeutschen Kontext.

⁵⁸⁴ Segev, 1995, S. 209

⁵⁸⁵ Ebd., S. 211

⁵⁸⁶ Vgl. Segev, 1995, S. 211ff. Auch in zahlreichen Romanen israelischer Schriftsteller_innen – vor allem aus der Perspektive der Generation der Nachgeborenen – wird die Nachkriegszeit als Zeit geschildert, die von Schweigen und (auf individueller Ebene vielleicht überlebenswichtiger) Verdrängung geprägt war, beispielsweise in Lizzie Dorons *Das Schweigen meiner Mutter* oder in Grossmans *Stichwort: Liebe*.

⁵⁸⁷ „In der zweiten Hälfte des Jahres 1945 gelangten 90000 jüdische Flüchtlinge von Europa nach Palästina. Alle hatten die Nazi-Herrschaft erlebt, manche waren in Konzentrationslagern gewesen. In den folgenden drei Jahren kamen weitere 60000 Überlebende und im ersten Jahr nach der Staatsgründung noch einmal an die 200000. Ende 1949 lebten nahezu 350000 Holocaust-Überlebende in Israel – fast ein Drittel der Bevölkerung.“ (Segev, 1995, S. 211)

5.6.1 Alonis Shoahgedichte

Dem oben genannten Kriterium der Explizitheit entsprechend, werden im Folgenden diejenigen Gedichte untersucht, in denen Aloni explizit auf die Shoah Bezug nimmt. Daraus ergibt sich folgende Auswahl: Die noch im nationalsozialistischen Deutschland entstandenen Gedichte *Nach dem Sturm* und *Die polnischen Juden* werden genauso untersucht wie die noch während des Nationalsozialismus, aber in Palästina entstandenen Gedichte *Meiner Mutter*, *Siegestag 8.5.1945*, *Durst I* und *Durst*. Darüber hinaus werden die Gedichte analysiert, die Aloni während einer Fahrt nach Europa mit Delegierten der Jewish Agency schrieb: *Schuld* und *Schrei meine Seele*, und schließlich das Gedicht *In den schmalen Stunden der Nacht*, das während des Eichmann-Prozesses in Israel entstand.

Alonis Lyrik aus dem nationalsozialistischen Deutschland

In den Gesammelten Werken von Jenny Aloni befinden sich zwei Gedichte, die noch aus der Zeit vor Alonis Emigration stammen und zwei eng aufeinanderfolgende Aktionen der Nationalsozialisten thematisieren: Das Gedicht unter dem Titel *Die polnischen Juden* behandelt die sogenannte Polenaktion, die vom 27. bis zum 29. Oktober 1938 durchgeführt wurde. In dem Gedicht *Nach dem Sturm* wird die Zeit nach der kurz darauf folgenden Reichspogromnacht vom 9. November 1938 thematisiert. Sie fallen damit in eine Zeit, in der die Publikationsbedingungen für jüdische Schriftsteller_innen mehr als prekär waren. Gleichwohl ist zu beachten, dass die nationalsozialistische Politik der jüdischen Kulturarbeit zwar einen engen Rahmen steckte, Veröffentlichungen aber in jüdischen Publikationen weiterhin möglich waren. Der Großteil der Kulturarbeit fand im 1931 in Berlin von jüdischen Künstler_innen gegründeten Jüdischen Kulturbund statt. Erst 1941 wurde dieser Kulturbund zerschlagen.⁵⁸⁸ So gab es zu Beginn des Nationalsozialismus ein relativ ausgeprägtes kulturelles und literarisches Leben:

„Paradoxerweise ‚konnten im Kulturbund deutscher Juden Werke aufgeführt, gewürdigt und besprochen werden, die in Nazideutschland nirgends sonst mehr in die Öffentlichkeit gelangten und zu den verfeimten und unterdrückten gehörten‘ – und dies unter der Kontrolle und Zensur der Nationalsozialisten. Für die noch in Deutschland lebenden Autorinnen und Autoren kamen nach dem Januar 1933 als Publikationsorte ausschließlich jüdische Verlage, Zeitschriften und Zeitungen in Frage. Es ist jedoch naheliegend, daß – aufgrund von Schreibproblemen und wegen der Zensur – weit mehr geschrieben als veröffentlicht wurde.“⁵⁸⁹

Allerdings bestand wie in allen totalitären Systemen das Sprach- und Schreibverbot auch hier „in einer Tabuisierung jeder Form politischen Widerspruchs gegen das herrschende System und seine

⁵⁸⁸ Hilzinger, 1998, S. 73

⁵⁸⁹ Hilzinger, 1998, S. 73

Politik.“⁵⁹⁰ Über die veröffentlichten Gedichte etwa von Sachs, Kolmar und Marx lässt sich sagen, dass sie verschiedene Verfahren der Verfremdung und Metaphorisierung nutzen. Kolmar etwa sucht eine Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen vor allem durch symbolisierende Verfahren in Bildern von Frauen und Tieren.⁵⁹¹ Es ist zu vermuten, dass die unveröffentlichten Gedichte jüdischer Autor_innen eine klarere Sprache für das Zeitgeschehen finden. Exemplarisch soll für das Gedicht *Die polnischen Juden* die Frage aufgeworfen werden, ob dieses mit dem Ziel einer Veröffentlichung oder jenseits des Vorhabens einer Veröffentlichung verfasst wurde. Im Zusammenhang damit steht die Frage, in welcher Form die politischen Ereignisse in dem Gedicht aufgegriffen werden, ob die Ereignisse explizit erscheinen oder verfremdet und metaphorisiert werden.

Die polnischen Juden

Am 29. Oktober 1938 notierte Jenny Aloni in ihrem Tagebuch:

„Nur schwer kann ich mich zum Arbeiten zwingen. Meine Gedanken gleiten immer ab. Wo mögen sie jetzt sein, die man gestern von hier forttransportiert hat, an der Grenze, in Polen oder wo.“⁵⁹²

Sie bezog sich damit auf die in Nazideutschland als Polenaktion bezeichnete Ausweisung von etwa 17.000 Juden polnischer Staatsangehörigkeit aus Deutschland. Zwischen dem 27. und 29. Oktober 1938 ergingen Ausreisefehle an die innerhalb der deutschen Grenzen lebenden polnischen Juden. In Sonderzügen wurden sie aus den unterschiedlichen Regionen des Deutschen Reichs in die Nähe der polnischen Grenze gebracht und von dort aus über die Grenze gejagt.⁵⁹³ Die Ausweisung der polnischen Juden kann als die erste kollektive Vertreibung von Juden unter den Nationalsozialisten betrachtet werden.⁵⁹⁴ Ein Jahr später, am 14. November 1939, verarbeitete Aloni dieses grausame Ereignis in einem Gedicht unter dem Titel *Die polnischen Juden*⁵⁹⁵.

⁵⁹⁰ Schoor, 2012, S. 110

⁵⁹¹ Hilzinger, 1998, S. 86. Die jüdischen Schriftsteller_innen reagierten unterschiedlich auf die Zensur und Einschränkungen im Publizieren, einige verstummten, andere versuchten gerade in dieser sie bedrängenden Situation ihre Position als Schriftsteller_innen zu behaupten. Nelly Sachs etwa veröffentlichte bis 1933 nur ein einziges Gedicht, hatte aber zwischen 1933 und ihrer Emigration im Jahr 1939 eine rege Publikationsphase, in der sie dreißig Gedichte veröffentlichte. Gertrud Kolmar veröffentlichte während des Nationalsozialismus zwei Gedichtbände, den Band *Preussische Wappen* im Jahr 1934 und *Die Frau und die Tiere* im Jahr 1938. Von Hilde Marx erschien 1935 der Lyrikband *Dreiklang*. (Hilzinger, 1998, S. 84f.)

⁵⁹² Aloni, 2005, S. 137

⁵⁹³ Vgl. Tomaszewski, 2002, S. 118ff. Vgl. dazu auch Weiss, 2000. Die Anordnungen zur Verhaftung und Ausweisung waren von Ort zu Ort unterschiedlich, in den größeren Städten waren nur Männer über 16 Jahren betroffen, an anderen Orten alle Juden polnischer Staatsangehörigkeit. In den meisten Fällen durften die ausgewiesenen Juden nur wenig Gepäck und zehn Mark pro Person mitnehmen. Auch an der polnischen Grenze unterschieden sich die Reaktionen je nach Grenzposten, mitunter wurden die Juden unmittelbar auf polnisches Gebiet gelassen, einige blieben im Niemandsland zwischen Polen und Deutschland und einige wenige kehrten zurück nach Deutschland, nachdem ihnen die Einreise nach Polen verweigert worden war.

⁵⁹⁴ Weiss, 2000, S. 199. Die Ausweisung nach Polen war auf jeden Fall ein Akt, an dem die verantwortlichen NS-Stellen im Laufe der Ereignisse des Oktobers 1938 erproben konnten, was sie bei späteren Vertreibungen einsetzten, auch wenn sie zu diesem Zeitpunkt noch keine weiteren, ähnlichen Aktionen bewußt planten.

⁵⁹⁵ Aloni, 1995, S. 127

Das sechsstrophige Gedicht beginnt mit der Perspektive des Ichs, das in den ersten zwei Strophen von einem immer wiederkehrenden Bild bedrängt wird: „Ja, das Bild, das mit den Wunden / sich vor meiner Seele ballt, / weiß mich immer aufzufinden, / wenn der Sturm das Land durchhallt.“ Der Begriff „Bild“ wird in dem Gedicht dreimal verwendet und ist jedes Mal eng an das Ich gebunden. Es taucht auf, wenn das Ich „grau“ vom „Nebel“ umzogen wird, es ballt sich vor seiner Seele und schließlich erscheint es dem Ich in der letzten Strophe fast wie mit „Weißglut eingebrannt“. Es ist – dem Titel des Gedichts nach zu urteilen – das Bild der polnischen Juden, ein Bild von „Kinder[n], Männer[n], Greise[n]“. Die ausgewiesenen polnischen Juden werden als eine „Schar von müden Tieren“ dargestellt, die „lautlos“ und „mit gesenktem Blick“ die Nacht „durchtrotten“. Ihre „Augen“ scheinen dem Ich „von erloschener Glut“. Auch mit Dreck, Schmutz und Blut werden sie assoziiert, wenn das Ich sich die Gruppe „schmutzig, in zerlumptem Kleide [...], an ihren Schläfen Blut“ vorstellt, von denen diejenigen „am Wegesrand krepieren, die der Hunger schwach gemacht“. In dieser Drastik erinnern diese Bilder, die hier in Anbetracht der kollektiven Ausweisung der polnischen Juden gezeichnet werden, an die Todesmärsche 1945 und deuten damit aus heutiger Sicht in scheinbarer Voraussicht das, was erst noch geschehen wird, bereits an.

Das Ich nimmt gegenüber der beschriebenen Gruppe eine empathische Position ein. Das Bild ist für das Ich „fürchterlich“ anzusehen. Der Schmutz, das Blut und die leidvolle Situation werden als Konsequenz der Zwangsausweisung dargestellt. Diese Situation ruft die Empathie des Ichs hervor, nichtsdestotrotz aber besteht zwischen dem Ich und der beschriebenen Gruppe offensichtlich eine Distanz. Als Beobachterin sieht das Ich der Gruppe polnischer Juden bei ihrer Ausweisung zu. Das Bild, das das Ich von der Gruppe polnischer Juden entwirft, ist auch Ausdruck eines Otheringprozesses. Das Ich spricht die polnischen Juden nicht an und begreift sich nicht als Teil der Gruppe. Stattdessen spricht es über die Gruppe polnischer Juden und verwendet die dritte Person Plural. Auch der Titel des Gedichts *Die polnischen Juden* unterstreicht die Unterscheidung, die das Ich zwischen sich selbst und der Gruppe Ausgewiesener zieht.

Um dieses Verhältnis zu verstehen, sei an dieser Stelle auf das komplexe Verhältnis zwischen polnischen und deutschen Juden in Deutschland eingegangen. Die polnischen Juden stellten Anfang der 1930er Jahre etwa die Hälfte der in Deutschland lebenden ausländischen Juden dar.⁵⁹⁶ Die Art und Weise der Bezugnahme auf die ausländischen, insbesondere die polnischen Juden von Seiten der deutschen Juden stand hierbei in einem engen Zusammenhang zum jeweiligen politischen Selbstverständnis der jüdischen Gruppierungen und hing vor allem von dem Verhältnis ab, das die deutschen Juden zum Zionismus und zu Palästina bzw. zu Deutschland und zur Assimilation hatten. Die deutschliberalen, assimilierten Juden, deren Organ vornehmlich der Central Verein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens war, nahmen dem Ostjudentum gegenüber zunächst eine eher ablehnende und ressentimentbeladene Haltung ein. In den 1920er Jahren zeichnete sich eine Veränderung des Central Vereins in der Einstellung gegenüber einer Errichtung eines jüdischen Staates in Palästina ab: „Dennoch konnte der Central Verein sein in Deutschland bekanntes Image, er lehne

⁵⁹⁶ Weiss, 2000, S. 21

osteuropäische Juden im Prinzip ab, nicht ablegen.“⁵⁹⁷ Mit der Machtübergabe an die Nationalsozialisten wurde die Abgrenzung von den osteuropäischen Juden weniger deutlich vorgenommen, mitunter klang sogar „ein versöhnlicher und in gewissem Maße auch apologetischer Ton an.“⁵⁹⁸ Die Unterscheidung zwischen deutschen und ausländischen Juden hielten die deutschliberalen Juden jedoch aufrecht; „sie wurzelte tief in der Grundauffassung des Central Vereins und war letztlich stärker als die politischen Entwicklungen seit 1933.“⁵⁹⁹ Die zionistischen Kreise, zu denen auch Aloni gehörte, und die zu großen Teilen von der Zionistischen Vereinigung für Deutschland repräsentiert wurden, standen dem Ostjudentum positiver gegenüber. Ihrer zionistischen Auffassung gemäß machten sie die Idee der innerjüdischen Solidarität stark. Auch die unter den Zionisten stark verbreitete sozialistische Ausrichtung bedeutete eine Hinwendung zu den Marginalisierten und sozial und ökonomisch schwächer Gestellten.⁶⁰⁰ Gleichwohl kann mit der Ausweisungsaktion polnischer Jüdinnen und Juden für alle deutschjüdischen Strömungen eine Wendung in dem Verhältnis zu den polnischen Juden und zum Selbstverständnis der deutschen Jüdinnen und Juden ausgemacht werden. Diese Wendung wird auch im Gedicht aufgegriffen und verdeutlicht.

Während in den ersten fünf Strophen von den polnischen Juden in der 3. Person Plural gesprochen wird, verändert sich in der letzten Strophe die Ansprechhaltung des Ichs. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Strophen spricht das Ich die polnischen Juden in der letzten Strophe mit „ihr“ an, in der zweiten Person Plural, und drückt so seine Verbundenheit aus, die in der Anrede „ihr Brüder“ noch ausdrücklicher formuliert wird: „Immer seh ich euch, ihr Brüder / auf dem Marsch im Niemandsland, / immer kehrt das Bild mir wieder / wie mit Weißglut eingebrannt.“ Diese Veränderung des Ichs im Verhältnis zu den polnischen Juden besteht in einem Wandel des Verhältnisses von Empathie zu Identifikation. In der letzten Strophe findet eine Verbrüderung mit der zuvor nur beschriebenen Gruppe statt. Das Verhältnis verändert sich von einem „Sie“ zum „Ihr“ und schließlich mit dem Ausdruck „ihr Brüder“ nahezu zu einem „Wir“.

Dieser im Gedicht skizzierte Wandel spiegelt die historische Bedeutung der Polenaktion. Der polnische Historiker Jerzy Tomaszewski bezeichnet die Aktion als „Auftakt zur Vernichtung“⁶⁰¹, und Yfaat Weiss betont, dass die Ausweisung der polnischen Juden 1938 die erste größere kollektive Vertreibung von Juden war. Die Ausweisung der polnischen Juden war auch in deutschjüdischen Kreisen ein Schock, der ein verändertes Verhältnis den Ausgewiesenen gegenüber hervorrief.⁶⁰² Weiss schätzt dieses

⁵⁹⁷ Ebd., S. 34f.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 35

⁵⁹⁹ Ebd., S. 40

⁶⁰⁰ Vgl. ebd., S. 43

⁶⁰¹ Tomaszewski, 2002

⁶⁰² Weiss schreibt zu dem Verhalten deutscher Juden den Ausgewiesenen gegenüber folgendes: „Aus den Aussagen zahlreicher Ausgewiesener ergibt sich, daß die jüdischen Gemeinden den Betroffenen an jedem Ort hilfreich zur Seite standen. Dieser Hilfsbereitschaft kommt in den Erinnerungen der Betroffenen große Bedeutung zu, weil sie der einzige Lichtblick in dem Alptraum der Ausweisung war und wohl auch, weil dieses Verhalten im krassen Gegensatz zu einer gewissen Distanz stand, die viele der osteuropäischen Juden in Deutschland bis dahin seitens der altansässigen Juden ihnen gegenüber verspürt hatten.“ Selbst in den chauvinistisch-rassistischen Kreisen des *Reichsbundes jüdischer Frontsoldaten* sei die Hilfsbereitschaft groß

Verhalten von Seiten der deutschen Juden nicht als „Ergebnis eines langsamen Prozesses des Abbaus der trennenden Grenzen“⁶⁰³ ein. Vielmehr sei „ein dramatisches Ereignis notwendig gewesen, um die Gemeinden aufzurütteln und derartig starke Reaktionen von Sympathie, Mitleid und Unterstützung hervorzurufen“⁶⁰⁴. Das Verhalten lag wohl vor allem in der durch diesen Schock entstandenen Auffassung begründet, dass auch den deutschen Juden ein ähnliches Schicksal drohen könnte. So ging mit der Ausweisung der polnischen Juden ein Wandel im Verhältnis zu den Juden Osteuropas einher; die „Polenaktion“ wurde damit auch zu einem Wendepunkt in der Identitätskonstruktion vieler deutscher Juden, die sich verstärkt einer innerjüdischen Solidarität zuwandten. Das Gedicht drückt diesen Wandel in der Identitätskonstruktion des Ichs und in der Ansprechhaltung den polnischen Juden gegenüber aus.

Auch für Aloni selber stellte die Ausweisung ein einschneidendes dramatisches Erlebnis dar. Als Zionistin und Sozialistin hatte sie bereits zuvor ein den Ostjuden zugewandtes Verhältnis. Und dennoch führte auch für sie die Ausweisung der polnischen Juden zu einer verstärkten Identifikation mit den „Elenden“, den polnischen Juden. Aloni nahm diese Aktion als signifikante Verschärfung der Ausgrenzung, Entrechtung und Dehumanisierung wahr. In einem zwei Tage nach dem oben zitierten Tagebucheintrag entstandenen Eintrag vom 31. Oktober 1938 wird diese Identifikation deutlich. Dort schrieb sie:

„Immer schau ich euch im Geist am Stacheldrahte, der sich längs der Grenze zieht, graue gramgebückte elende Gestalten, die ihr fröstelnd in dem feuchten Herbsttag wartet. Nicht mit Liebe habt ihr euren Blick zurückgewendet, aber Gram erfüllt den Blick vor dem, was vor euch liegt. – Und andere sehe ich jenseits des Drahtes. Sie irren durch die Nässe ohne Brot, denn aus den Dörfern, die sie fremd durchstreichen greift nur das Elend ihnen zu. – Und wieder andere auf unserer Seite, sie wandern nun zurück an jene Stätten, woher man sie geholt. Sie ziehen durch die Nacht und wissen nicht, was morgen sein wird. – Wohl weiss ich, dass nicht alle gleiches Schicksal tragen, doch euch ihr Elenden, euch bin ich Schwester, ich bin euresgleichen.“⁶⁰⁵

Bereits 1939 hatte Aloni scharfe Bilder vor Augen, die das, was erst noch geschehen würde, bereits vorwegnehmen.⁶⁰⁶ Die klare und explizite Darstellung der Ereignisse lässt darüber hinaus vermuten,

gewesen, und eine betroffene Frau schrieb: „Man müsse zwei Punkte hinsichtlich der seit Generationen in Deutschland verwurzelten Juden hervorheben: Sie hätten der osteuropäisch-jüdischen Gemeinde gegenüber stets eine gewisse Distanz gezeigt. In der Stunde der Not jedoch seien sie über ihren Schatten gesprungen und hätten ihren bedürftigen Glaubensbrüdern geholfen, sie hätten den Internierten Lebensmittel gebracht und für Rat und Trost gesorgt.“ (beide Zitate: Weiss, 2000, S. 202)

⁶⁰³ Ebd.

⁶⁰⁴ Ebd.

⁶⁰⁵ Aloni, 2005, S. 138

⁶⁰⁶ Es stellt sich hier die Frage, ob dieses Gedicht im Nachhinein noch verändert worden ist. Man könnte der Schilderung der Polenaktion eine rückblickende teleologische Ausrichtung auf die Shoah unterstellen. Tatsächlich stellt der Herausgeber von Alonis Tagebüchern und Gründer des JAA, Hartmut Steinecke, fest, dass Aloni „die Datierung der ersten Fassung meistens beibehielt, auch wenn sie Änderungen vornahm.“ (Aloni, 1995, S. 243). Die Änderungen der Gedichte aber, das lässt sich an den Gedichttagebüchern im Archiv nachweisen, waren für gewöhnlich sehr geringer Art. Der Abgleich mit den Tagebucheinträgen macht zudem deutlich, dass Aloni bereits während und kurz nach der Aktion eine Wahrnehmung der Geschehnisse hat, die dem im Gedicht geschilderten Ablauf sehr nahe ist.

dass Aloni die Gedichte nicht mit einer eventuellen Veröffentlichung vor Augen schrieb. Gleichwohl wählte sie mit dem Schreiben von – in Form gebrachten, stilisierten – Gedichten eine andere Form als die der Privatheit des Tagebuchs. Dieses Gedicht bewegt sich damit zwischen dem Bedürfnis nach Ausdruck im Privaten und Bedürfnis nach Einmischung in den Raum des Öffentlichen und spiegelt die ambivalente Position eines nicht zur Veröffentlichung bestimmten Gedichts in einem totalitären Staat.

Gedichte aus Palästina 1945

Die Ankunft in Erez Israel war nicht leicht für Aloni. Sie hatte mit Fremdheitsgefühlen und Einsamkeit zu kämpfen, genauso mit sehnsuchtsvollen Gedanken an ihre Familie in Deutschland; mit Bangen verfolgte sie die Geschehnisse in Europa. In dem Gedicht *Einem, der von dort kam*, das sie einen Monat nach ihrer Ankunft in Erez Israel verfasste, wird die Verbundenheit eines Ich mit den anderen Immigrant_innen aus Europa deutlich, die ähnliche Erfahrungen wie das Ich machen mussten: „du meines Leids Gefährte / sei tausendmal begrüßt“⁶⁰⁷. Aus einer Außenseiterinnenposition heraus adressiert das Ich in diesem Gedicht keinen dem zionistischen Ideal entsprechenden starken und neuen Juden, sondern einen „mit Flüchen der Welt beladen[en]“, „bespieen[en]“ und „verhöhnt[en]“ und macht sich diese Figur zu einer willkommenen Begleitung: „Gib mir nun dein Geleite / zum Sonntag hinan, / daß ich vom Wahn genesen, / am Licht mich freuen kann.“

Bereits im Sommer 1940 und im Frühjahr 1941 drohte die Gefahr, dass Palästina von den deutschen Truppen angegriffen wird, im Herbst 1942 drohte diese Gefahr erneut. Im Jischuw machten sich zunehmend Ängste breit.⁶⁰⁸ Aloni trat infolgedessen einer aus jüdischen Frauen bestehenden britischen Einheit bei und arbeitete vor allem als Sanitäterin in einem Militärkrankenhaus in Sarafend.⁶⁰⁹ Gleichzeitig kamen immer mehr Nachrichten aus Europa über die Verfolgung und Vernichtung der europäischen Juden in Palästina an. Am 30. Juni 1942 schrieb die Histadrut-Tageszeitung *Davar* in einem Artikel, dass in Europa eine Million Juden ermordet worden sind. Tom Segev aber bezeichnet in *Die siebte Million* die Nachrichtenpolitik weniger als „Nachrichtenflut“⁶¹⁰, sondern vielmehr als „Tröpfeln, das nicht alle, die es erfuhren, sofort alarmierte“⁶¹¹. Die Meldung wurde zwar auf die Titelseite gesetzt, bildete aber nicht den Aufmacher. Bereits seit einigen Monaten waren ähnliche Informationen bekannt geworden. So wusste man in Palästina einerseits über die Geschehnisse in Europa Bescheid, andererseits verursachten die Informationen nicht den einen großen Aufschrei. Die Meldungen wurden von den einzelnen Akteuren auf sehr unterschiedliche Weise rezipiert.

Für Aloni bedeutete diese Zeit eine Situation von Einsamkeit und Verzweiflung – Gefühle, die sie versuchte abzuwehren. Einige Monate nachdem die ersten Informationen über die massenhafte und industrielle Vernichtung der europäischen Juden in Palästina ankamen, schilderte Aloni einen Disput

⁶⁰⁷ Dieses Zitat und die folgenden stammen aus dem Gedicht *Einem, der von dort kam*, in: Aloni, 1995. S. 131

⁶⁰⁸ Segev, 1995, S. 97

⁶⁰⁹ Vgl. Aloni, 2005, S. 163

⁶¹⁰ Segev, 1995

⁶¹¹ Ebd.

mit einer *Sabre* im Militärkrankenhaus in Sarafend. In diesem Disput wird ihre spezifische Position als Immigrantin der Fünften Alija beispielhaft deutlich. Am 1. Dezember 1942 schrieb sie:

„Die Atmosphäre im Barrackraum ist nicht besonders. Viel Schuld daran trägt Meira, die durch ihre überspitzten chauvinistischen Ansichten, die sie mit zu lauter Stimme preishält, politische Diskussionen heraufbeschworen hat. Und ich will jetzt derartige Auseinandersetzungen nicht (die ja doch nichts gemeinsam haben mit gedanklicher Klärung). Sie nehmen unnötiger Weise Kraft, und ich habe im Augenblick keinerlei Kraft übrig. – Einmal habe ich mich sehr geschämt. Die Zeitungen sind voll von den Verfolgungen der Juden in Europa. Nicht nur mir, sondern auch anderen ist das Herz oftmals schwer. Aber wir vermeiden, darüber zu sprechen. Meira ist Zabre. Sie fühlt sich sicher mit den Juden Europas solidarisch. Aber Schmerz und Bangen kann man eben doch nicht theoretisch empfinden. Ich bat sie weniger laut und oft darüber zu sprechen. [...] Es entspann sich ein heftiger Wortwechsel über nicht und ja das Leid der Juden Europas mitempfinden, bis ich schliesslich nicht mehr konnte. Ich dachte an die Eltern usw. Ich fühlte mich so machtlos, dass ich mich aufs Bett warf und losheulte und für eine halbe Stunde nicht wieder aufhörte, obwohl ich mich schämte, dass alle es sahen.“⁶¹²

Das Verhältnis zu der Vernichtung der Juden von Seiten des Jischuws und den nicht wie Aloni persönlich betroffenen Juden beschreibt Segev als einen „organisiert zum Ausdruck gebrachte[n] Schmerz“⁶¹³, der „mit der Zeit seine Intensität“ verlor, „bis er schließlich nicht mehr als eines von vielen Themen auf der nationalen Tagesordnung war – eher eine öffentliche Pflicht als ein aus tiefstem Herzen kommender Schrei.“ Für Aloni, die unmittelbar betroffen war, verlor der Schmerz allerdings nicht seine Intensität. Für sie bedeutete die in Europa von den Nazis vollzogene Vernichtung der Juden verzweifelter Bangen um das Leben ihrer Angehörigen. Bereits am 15. Dezember 1943, einige Tage nach dem Disput im Militärkrankenhaus, hielt Aloni ihre Vermutung, dass ihre gesamte Familie umgebracht wurde, schriftlich im Tagebuch fest:

„Viel schreibt und streitet man über die Massnahmen die nach dem Kriege gegenüber Deutschland zu ergreifen sind. Es gibt Meinungen die die völlige Ausrottung des deutschen Volkes fordern. Was ist mein Standpunkt? Ich habe viel unter den Nazis gelitten und wahrscheinlich meine ganze Familie durch sie verloren.“⁶¹⁴

Zwei Jahre später erhielt sie einen Brief von Ludwig, einem Cousin Alonis. In ihm erfuhr sie, dass ihre gesamte Familie mit Ausnahme von Onkel Sally von den Nazis ermordet wurde.⁶¹⁵ Am 16. Juni 1945 schrieb sie in ihr Tagebuch:

⁶¹² Aloni, 2005, 247f.

⁶¹³ Dieses Zitat und die folgenden stammen aus: Segev, 1995, S. 113

⁶¹⁴ Aloni, 2005, S. 267

⁶¹⁵ Hierzu gibt es widersprüchliche Informationen. In einem Brief an Margarete Zander vom Januar 1947 schreibt Aloni: „Juni 1942 wurde sie [Tante Irma], (wie ich später von meinem Onkel Sally erfuhr,) als erste aus unserer Familie mit anderen Juden aus Paderborn nach Polen in ein Konzentrationslager verschickt. Man sagt, sie sei in Auschwitz in den Gaskammern umgekommen. Aber das weiss ich schon nicht mehr genau, und es macht ja auch keinen Unterschied mehr. Mein Vater, meine Mutter, Onkel Sally, mein kranker Vetter Kurt und die unverheiratete ältere Tante, welche bei uns wohnte, wurden im August 1942 nach Theresienstadt verschickt. Von dort wurden erst meine Tante, dann der Vater und schliesslich Ende 1944 meine Mutter nach Polen in Vernichtungslager weitergeschickt. Mein Vater war ein halbes Jahr vorher in Th. gestorben. Alle diese

„Gewiss der Hauptgrund ist der Brief, den ich von Ludwig erhielt und der mir berichtet, dass Vater in Theresienstadt gestorben, Mutter von dort deportiert wurde, ebenso Kurt und Tante Jette, jeder für sich und Irma schon früher nach Polen deportiert wurde. Onkel Sally ist in der Schweiz. Im Grunde habe ich das ja erwarten müssen und doch hat es mich sehr getroffen. Ich habe es kaum jemandem erzählt. Was würde es auch helfen. Diese beiden Gründe sind es, die mich bewogen haben um eine Versetzung nach Italien zu bitten. Ich will niemanden sehen der meine Familie gekannt hat und mich nach ihr fragen kann.“⁶¹⁶

In dieser Zeit der Einsamkeit und Verzweiflung verarbeitete Aloni ihre Ängste und Hoffnungen in dem Gedicht *Meiner Mutter* in lyrischer Form. Das Gedicht entstand am 20. Januar 1945 und ist das erste der Gedichte, die nach Alonis Immigration nach Palästina die Vernichtung der europäischen Juden thematisieren. Ebenfalls 1945 entstanden drei weitere Gedichte über die Shoah: am 27. April 1945 entstehen zunächst *Durst* und *Durst I*. Mit dem Brief, in dem sie von der Ermordung ihrer Familie erfuhr, wick die Verbundenheit, die sie anfangs kurz nach ihrer Emigration noch einem, „der von dort kam“, gegenüber empfand, dem Gefühl, dass sie niemanden sehen möchte, der ihre Familie gekannt hat. Einen knappen Monat nach Erhalt des Briefes verfasste sie ein Gedicht unter dem Titel *Siegestag / 8.5.1945*.

Meiner Mutter

In einem autofiktionalen Text unter dem Titel *Fahrt in die Erinnerung* schrieb Aloni wenige Monate nach ihrer Reise nach Paderborn im Winter 1955/56:

„Die Tage waren schlimm genug, aber unerträglich waren die Nächte. Geling es mir im Wachen noch einigermaßen, die Stimmen zu unterdrücken in allerlei Beschäftigungen, wie das Leben, besonders wenn man erst neu in ein Land gekommen ist, sie mit sich bringt, so entfesselten meine Träume die boshaftesten Vorwürfe. Nacht um Nacht erschien meine Mutter vor mir, in Bettlumpen gekleidet, wie sie von Tür zu Tür schlurfte, nur um mit Schimpf davongejagt zu werden, und ich war schuld daran. Oft habe ich bereut, davongelaufen zu sein, wie ich es nannte.“⁶¹⁷

Sie recurriert damit auf ein Thema, das sie bereits kurz vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges in einem Gedicht lyrisch bearbeitet hat: das Auftauchen der Erinnerung an ihre Mutter beim Anblick einer Bettlerin. Am 20. Januar 1945 verfasste Aloni ein Gedicht unter dem Titel *Meiner Mutter*⁶¹⁸. Veröffentlicht wurde es allerdings erst in den Gesammelten Werken. Der Ort der Entstehung wird nicht vermerkt. Das Gedicht stellt die erste lyrische Auseinandersetzung mit der Vernichtung der europäischen Juden nach Alonis Emigration nach Palästina dar. Zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Gedichts hatte Aloni noch keine Kenntnis darüber, dass ihre gesamte Familie mit Ausnahme des Onkels Sally von den Nazis ermordet worden war. Allerdings vermutete sie bereits am 15. Dezember

Einzelheiten erfuhr ich von meinem Onkel [Sally], der zufällig in einem Transport war, der 1945 nach der Schweiz ausgetauscht wurde.“ (Aloni, Januar 1947, S. 1).

⁶¹⁶ Aloni, 2005, S. 329

⁶¹⁷ Aloni, 1994c, S. 29

⁶¹⁸ Aloni, 1995, S. 145

1943, „wahrscheinlich“ ihre „ganze Familie durch sie [die Nazis, Anm. J. P.] verloren“⁶¹⁹ zu haben. Diese Ungewissheit über Leben und Tod der eigenen Familie, gleichwohl in Kenntnis verschiedener Berichte über die Vernichtung der europäischen Juden, und die Situation, den Geschehnissen geografisch fern aber emotionale nah zu sein, stellen Ausgangspunkt und Basis für das Gedicht dar.

Wie auch in dem Gedicht *Die polnischen Juden* wird auch hier das Ich immer wieder von einem Bild heimgesucht. Das Gedicht ist aus der Perspektive eines Ichs geschrieben, dem sich jedes Mal, wenn es eine Bettlerin sieht, ein bestimmtes Bild aufdrängt: Das Ich sieht in der Bettlerin ein Bild seiner Mutter:

„Jede Bettlerin am Wege / hält dein Antlitz mir entgegen, / und wo sich im Schlamm der Gosse /
lungernd ihre Glieder regen, // dünkt mich fast, in ihren langen / gichtgeschwollenen Fingerklauen
/ würd ich deine werkgewohnte / Hand gealtert nun beschauen.“

Hoffnung und Desillusionierung der Hoffnung stehen sich hierbei antithetisch gegenüber. Das Bild der Bettlerin verbindet das Ich mit dem Wunsch, ein anderes Bild darin zu erkennen. So kann das Gedicht als Ausdruck einer Hoffnung gelesen werden, die Mutter wiederzuerkennen und sie damit auch am Leben zu wissen. Die Desillusionierung setzt aber jedes Mal gleich nach der aufkeimenden Hoffnung ein: die Blicke sind Blicke, die „im Grunde mich nicht meinen“, das verzerrte „Lächeln“ der vermeintlichen Mutter wird als „Hohngebilde“ entlarvt.

So sehr das Ich allerdings hofft, in dem Bild der Bettlerin die Mutter erkennen zu können, so sehr wird es auch von der Angst bedrängt, ihre Mutter könnte sich tatsächlich in einem Zustand wie dem der Bettlerin befinden. Das Bild, das das Ich von der Bettlerin entwirft, erinnert an Menschen, die in europäischen Ghettos um ihr Leben kämpfen. Die Schultern, die „sich läusejuckend vorwärts schieben“, der „Not Verhärmung“, die sich in die Züge des Gesichts einschreibt, die „gichtgeschwollenen Fingerklauen“ und die „rot umronnen[en]“ Augen geben ein Bild des Elends, der Armut und Krankheit wieder. Dieser Bilder von den „greisen Bettelweiber[n]“ in ihren „Lumpen“ und ihre „abgezehrte[n] Leiber“ verfolgen das Ich „selbst im Traume noch“.

So verschwimmen in dem Gedicht Vorstellungen aus Europa, von „Dort“ – Erinnerungen an die Mutter – mit Bildern der Bettlerin vor Ort, von Palästina, „Hier“. In diesen Bildern wird auch die Schreibposition deutlich: das Ich artikuliert sich fern von „Dort“ und holt doch die Schreckensbilder von „Dort“ nah zu sich, indem es sie auf eine Bettlerin vor Ort überträgt. Das Gedicht wird damit zu einem Beispiel der lyrischen Darstellung der Geschehnisse aus der in der Einleitung beschriebenen Distanzerfahrung heraus. Vermittels der Bilder stellt sich eine Verbindung ein zwischen den Berichten aus Europa, Bildern aus Palästina und Imaginationen des Ich. Die Imaginationen schwanken hierbei zwischen der Sehnsucht, sich an die „wahrheitstreuen Züge“ der Mutter zu erinnern und dem Versuch, da dies nicht möglich ist, gänzlich zu vergessen: „Darf ich deiner schon nicht denken / schlicht und rein, wenn auch in Schmerzen, / will ich, was mit dir verbunden, / ganz aus dem Gedächtnis merzen.“ Beides aber gelingt dem Ich nicht, weder die wahrheitsgetreue Erinnerung noch das Vergessen. Und

⁶¹⁹ Aloni, 2005, S. 267

so wird die Erinnerung stattdessen zu einer hybriden Form aus verzerrendem Traum, Hohngebilden und alten Bildern, die sich dem Ich aufdrängen. Die letzte Strophe zieht die Bilanz aus den vergeblichen Bemühungen des Ichs und macht die Ohnmacht des Ichs vor der Erinnerung sichtbar. Erinnerung ist hier kein aktiver Prozess, sie geschieht – unwillkürlich: „Doch der Fluß der alten Bilder / läßt sich nicht vom Willen lenken. / Wie ich es so gar nicht möchte, / muß ich deiner doch gedenken.“

Mit dieser persönlichen und schmerzhaften Auseinandersetzung stellt die in diesem Gedicht stattfindende Form des Erinnerns eine Form dar, die sich jenseits der institutionalisierten Umgangsformen mit der Shoah in Israel bewegt. Die Bilder, die von Bettlerin und Mutter dominieren, sind Bilder des Elends, der Schwachheit, Gebrochenheit und Armut. Es sind Bilder eines geschwächten und erniedrigten Menschen, Bilder, die an das Klischee des vermeintlich schwachen Diasporajuden erinnern und die in dem offiziellen israelischen Gedenken gegen Ende des Krieges und in der Nachkriegszeit nur wenig Platz hatten. Vor allem der jüdische Widerstand wie etwa der Aufstand im Warschauer Ghetto wurde mit der Gründung des *Ghetto Fighters' House* im Jahre 1949 bereits früh institutionalisiert. So wird das Gedicht in seinem Kontext auch zu einem Stück dissidenter Erinnerungsarbeit. Gleichzeitig stellt es für Aloni den Versuch dar, sich durch das Gedicht von diesen Bildern zu befreien. Am 6. Juli 1946 schrieb sie in ihrem Tagebuch:

„So wie ich mich von der Bettlerin an der Endstation vom Autobus nach Jahren befreien konnte, dadurch dass ich das Gedicht schrieb, und von dem Gedicht einen gewissen Abstand gewann, dadurch dass ich es mit der Schreibmaschine abschrieb, so hoffe ich von den letzten Jahren als ganzen einen objektiven Abstand durch die Herausgabe der Gedichte zu gewinnen.“⁶²⁰

Der Aspekt der Schuld, der in dem Text *Fahrt in die Erinnerung* zum Tragen kommt, erscheint in diesem Gedicht nicht explizit. Als möglicher Grund dafür, dass Aloni immer wieder von den Bildern der Mutter in Bettellumpen heimgesucht wird, kann er gleichwohl herangezogen werden – vor allem dann, wenn man den Roman *Der Wartesaal* in die Interpretation mit einbezieht. Dort wird immer wieder auf ein vergleichbares Mutter-Tochter-Verhältnis zurückgegriffen, das stark von Schuld geprägt ist:

„Meine Mutter! Jahrelang aus meinem Gedächtnis vertrieben, kehrte sie zu mir zurück, wandert Nacht um Nacht durch meine Träume. In tausendfältige Gestalten kleidet sie sich, die einander doch alle gleichen, weil sie alle Bettlerinnen sind, alle bittend leere Hände heben. [...] Das schöne, sanfte Gesicht ist von Gram und Krankheiten zernagt. Zerfressen durch meine Schuld. Ich bin die Ursache ihres größten Kummers. Ich weiß es jetzt.“⁶²¹

Eine lyrische Auseinandersetzung mit dem Topos der Schuld aber findet erst in den 1947 in Paris entstandenen Gedichten *Schuld* und *Schrei meine Seele* statt.

Durst I und Durst

⁶²⁰ Aloni, 2005, S. 341

⁶²¹ Aloni, 1992, S. 72

In dem Roman *Ist das ein Mensch?* schildert Primo Levi die Situation nach der Deportation und unmittelbar nach der Ankunft in Auschwitz folgendermaßen:

„Dies ist die Hölle. Heute, in unserer Zeit, muß die Hölle so beschaffen sein, ein großer, leerer Raum, und müde stehen wir darin, und ein tropfender Wasserhahn ist da, und man kann das Wasser nicht trinken, und uns erwartet gewiß etwas Schreckliches [...].“⁶²²

Aloni verfasste am 27. April 1945 zwei Gedichte unter einem fast identischen Titel, die sich dem Topos des Durstes widmen: *Durst*⁶²³ sowie *Durst I*⁶²⁴. Lediglich das Gedicht *Durst* aber hat sie in den 1956 veröffentlichten Gedichtband *Gedichte* aufgenommen. *Durst I* ist erst in den Gesammelten Werken im Jahr 1995 erschienen. Neben dem gemeinsamen Titel und dem gleichen Entstehungsdatum weisen die zwei Gedichte verschiedene Gemeinsamkeiten auf. In beiden taucht kein Ich explizit auf, die sprechende Person befindet sich in einer Beobachter_innenposition und richtet den Blick auf zwei Gruppen – auf eine Gruppe von Unterdrückten und ein Gruppe von Unterdrücker_innen. Beide Gedichte behandeln zudem Durst als eines der zentralen Motive. In *Durst I* heißt es: „Das Pferd, von seiner harten Hand gezwungen, / stampft über die vor Durst verrückten Leiber“. Das Gedicht *Durst* wird mit den Versen eröffnet: „nicht Geld, nicht Gut, nicht Freiheit und nicht Liebe, / ein bißchen Wasser nur war ihr Verlangen / Sie standen eng gepfercht im Stacheldrahte, / sie sperrten ihre Münder auf gen Himmel“. Damit greift Aloni ein Motiv auf, das in vielen literarischen und autobiografischen Erinnerungen an Deportationen und Konzentrationslager zentral ist, so in dem oben zitierten autobiografischen Roman *Ist das ein Mensch?* von Primo Levi oder auch in Ruth Klügers *weiter leben*:

„Durst machte mir weit mehr zu schaffen als Hunger. Wer nie wirklich und wiederholt gedurstet hat, hat mehr Sympathie mit den Hungernden. Aber man muß nur bedenken, wie lange es dauert, bevor ein Mensch verhungert, und im Gegensatz dazu, wie schnell er verdurstet. Man kann wochen- , sogar monatelang fasten und weiterleben, dagegen verdurstet man in Tagen. Dementsprechend ist der Durst qualvoller als der Hunger. In Birkenau muß das Essen, diese tägliche Suppe, sehr salzig gewesen sein, denn ich war dort immer durstig, besonders während der heißen, stundenlangen Appelle in der prallen Sonne. [...] In Birkenau bin ich Appell gestanden und hab Durst und Todesangst gehabt. Das war alles, das war es schon.“⁶²⁵

Abgesehen vom gemeinsamen Titel und dem darin verhandelten Topos des Durstes unterscheiden sich die Gedichte Alonis so grundlegend voneinander, dass das gleiche Entstehungsdatum überrascht. Aufgrund der Betitelung aber auch in Hinblick auf die Entwicklung von Form und Inhalt erscheint es plausibel, dass das Gedicht *Durst I* als erstes entstanden ist und das Gedicht *Durst* danach geschrieben wurde.

Durst I

⁶²² Levi, 1961, S. 21

⁶²³ Aloni, 1995, S. 16

⁶²⁴ Ebd., S. 150

⁶²⁵ Klüger, 1994, S. 119

Das Vokabular des Gedichtes *Durst I* scheint mitunter einem mittelalterlichen Lexikon entnommen. Die Unterdrückenden erscheinen in antiquiert wirkenden Allegorien, häufig in Form von Genitivkonstruktionen: Der „Bote auf der grauen Mähre“ trägt „des Herren Zeichen, / den Leichenwurm und die geschwungne Geißel“, dann erscheint der „Herr“ selber „auf schwefelgelbem Klepper“, mit einem Gewand aus „Purpur“ und „blutigem Brokate“.

Trotz der antiquierten Sprache legen die Bilder und Allusionen eine Assoziation zur Shoah nahe: Die „entmenschten Gassen“ und die wenigen noch in ihnen sich befindenden „lebenden Skelette“ verweisen auf das Leben und Sterben in den von den Nationalsozialisten eingerichteten Ghettos, ebenso die letzten Verse der ersten Strophe: „Er lehrte die im Gassenkot verrecken, die da noch immer nicht zu sterben wußten.“ Das Bild der Hand eines „lebenden Skeletts“, die sich noch einmal „löste aus dem Haufen“ erinnert an die Bilder der Leichenberge der Shoah genauso so wie die „vor Durst verrückten Leiber“ an den Durst in den Deportationszügen erinnern.

Mit seinem elegischen Gestus erscheint das Gedicht merkwürdig der Zeit enthoben und in eine unbestimmbare Zeit an einem unbestimmten Ort versetzt. Die Täter_innen werden zu Figuren einer unscharfen Allegorie. Damit wirkt das Gedicht nahezu eskapistisch – trotz seiner Allusionen an die jüngsten – noch nicht zu Geschichte gewordenen – Geschehnisse, an die Vernichtung der europäischen Juden. Im Fokus des Gedichts stehen hier die Täter_innen.

Den Täter_innen wird hier die Rolle der Akteure zugesprochen. Sie sind auch in grammatischer Hinsicht Agens als diejenigen, die schlagen, fluchen, treffen, traben, stampfen, zu sterben lehren. Die Opfer finden zwar Erwähnung, allerdings als passive Opfer – auch hier zumeist in grammatischer Hinsicht: Sie werden geschlagen, ihnen wird gelehrt „im Gassenkot [zu] verrecken“ und „das letzte Röcheln ihrer Kehlen“ erstickt „unter seiner Hufe scharfen Eisen“. Wenn Widerstand geleistet wird, ist dies kein bewusst und geplant durchgeführter, sondern ein Widerstand lediglich der „vor Durst verrückten Leiber, / die in dem letzten Aufwall ihrer Kräfte / sich vor es werfen, wie um es zu hemmen“.

In dem Buch *Literatur und Theorie* setzt sich Lamping mit poetologischen Problemen der Moderne auseinander. In Bezug auf die Shoah-Literatur in dem Essay *Sind Gedichte über Auschwitz barbarisch?* spricht er im Anschluss an Wolfdietrich Schnurre von einer „Ohnmacht der Dichter vor den Tätern“⁶²⁶:

„Sie sind nicht bloß banal, wie, in Anspielung auf Hannah Arendts Buch, in fast allen Eichmann-Gedichten ratlos festgestellt wird. Sie sind zugleich unerreichbar für allen poetischen Protest. Wolfdietrich Schnurre, selbst Autor eines Gedichts über die Juden-Vernichtung, hat dieses Dilemma in seinem Buch 'Der Schattenfotograf' zugespitzt so formuliert: ‚Das Arge am Dichten. Der Lyriker muß Hitler auslassen oder ihm eine Symbolchiffre zuweisen. Was ist schlimmer? Dies: Die Opfer kann ich bis zur tiefsten Erschütterung bedichten (Paul Celan, Nelly Sachs); die Mörder sind gegen Gedichte gefeit.“⁶²⁷

⁶²⁶ Lamping, 1996a, S. 107

⁶²⁷ Ebd.

In der Tat thematisiert ein Großteil der Lyrik über die Shoah die Opfer, während der Anteil an Gedichten über die Täter_innen marginal ist. Die durch die Shoah ausgelöste Erschütterung müsse, so Schnurre und Lamping, in den Gedichten formuliert werden. Diese Erschütterung aber könne nicht im Zusammenhang mit den Täter_innen ausgedrückt werden. Möglicherweise ist dieses Phänomen der „Ohnmacht vor den Tätern“ eines, das auch Aloni – zumindest ihr Gedicht *Durst I* – betrifft. Zwar stehen die Täter_innen stärker als die Opfer im Zentrum des Gedichts, aber in der Tat scheint es als stünde Aloni den Täter_innen wortlos gegenüber. Statt Worte für die Täter_innen zu finden, wählt sie „Symbolchiffren“⁶²⁸ und unscharfe Allegorien zur Beschreibung.

Lamping selber aber widerlegt die These von der Unmöglichkeit von Gedichten über die Täter_innen mit einer Anthologie, die er bereits vor dem Erscheinen seines Essays herausgegeben hat. In dieser Anthologie beschäftigen sich einige Gedichte explizit mit den Täter_innen der Shoah. Primo Levis Gedicht *Für Adolf Eichmann* aus dem Jahr 1960 spricht ein Du an, das unschwer als Eichmann zu erkennen ist, und fordert Rache:

„Mögest du fünf Millionen Nächte schlaflos durchleben, / Und dich jede Nacht der Schmerz eines jeden aufsuchen, der / Die Türe hinter sich schließen sah, die den Rückweg versperrte, / Der es um sich dunkel werden sah, die Luft sich füllen mit Tod.“⁶²⁹

Auch Michael Hamburger beschäftigt sich in dem Gedicht *In einer kalten Jahreszeit* mit Eichmann: Zynisch-ironisch drückt das Ich die Kälte, die es bei den Gedanken an Eichmann empfindet, in folgenden Worten aus:

„Jedoch, Muse dieser EINGänge und ABgänge, / Soll er nicht gefeiert werden dürfen / Bloß weil das Zahlenwerk nicht klingt / Das deinen Held und unsre Zifferzeit bezeichnet? / Dann ein im Ton korrektes / Memorandum halt erstellen lassen - / Mit Durchschlägen an die die es betrifft - / Ein Denkmal aus demselben Stoff, ein Zeugnis / Das abzuheften ist und als Beleg dient / Und im Bedarfsfall zirkulieren kann. / Eichmann, Adolf, Staatsbeamter (im Ruhestand): / Ein milder Mann, gewissenhaft auf seine Weise, / Gegner von Gewalt / Und anderer Verstöße / In seinem Beisein ausgeführt, / Wie etwa Rohheit des Betragens und der Sprache, / Verletzungen der guten Sitte, / Inkompetenz gar, am schwersten wiegendes Delikt; / Ein gutes Zahlengedächtnis, geordnetes Familienleben, / Stets unauffällig.“⁶³⁰

Den Gedichten ist es gelungen, die Täter_innen zu thematisieren ohne sie zu verbrämen oder auf Symbolchiffren auszuweichen. Auch Aloni tritt mit dem zweiten Gedicht *Durst* der These Schnurrens zumindest ansatzweise entgegen.

Durst

Zwar findet von *Durst I* zu *Durst* eine Verschiebung von den Täter_innen hin zu den Opfern statt. Wenn allerdings die Täter_innen in *Durst* erscheinen, dann nicht mehr als allegorische Boten des Todes und

⁶²⁸ Ebd.

⁶²⁹ Zit. nach: Lamping, 1992, auch in: Levi, 1998, S. 30

⁶³⁰ Zit. nach Waterhouse, 2005, S. 70

in Symbolchiffren. In den letzten Versen des Gedichts werden sie in aller Sachlichkeit als „Wächter“ benannt, die schießen und erschießen: „bis daß die ausgepumpten Leiber schließlich / entkräftet niedersanken, oder aber / der Wächter Schüsse sie zum Schweigen brachten.“

Auch der Blick auf die Unterdrückten und Demoralisierten scheint von größerer Sachlichkeit und Genauigkeit geprägt als die Darstellung in *Durst I*. Die Demoralisierung, der das Kollektiv-„Sie“ ausgesetzt ist, zwingt es zu einem verzweifeltsten Verlangen nach dem existenziellsten aller Grundbedürfnisse – dem Trinken – und drängt alle anderen menschlichen Bedürfnisse in den Hintergrund: „Nicht Geld, nicht Gut, nicht Freiheit und nicht Liebe, ein bißchen Wasser nur war ihr Verlangen.“ Deutliche Verweise auf Deportationszüge und Konzentrationslager erscheinen hierbei:

„Sie standen eng gepfercht im Stacheldrahte, / sie sperrten ihre Münder auf gen Himmel / und harrten, ob aus seiner Sonnenbläue / nicht endlich doch ein Tropfen auf sie falle / Sie leckten, eh die Riegel sie verschlossen, noch einmal an den staub'gen Wellblechwänden, / ob nicht vielleicht ein früher Tau gefallen / und einen Hauch von Nässe hinterließ.“

In den letzten fünf Versen erscheint eine Formulierung, die verschiedene poetologische Fragen aufwirft. Der Blick auf die Opfer lässt ebendiese „plötzlich“ im Kampf um einen Tropfen Wasser als „Bestien“ erscheinen: „Dann fielen plötzlich sie in tollem Rasen / sich wohl wie Bestien gegenseitig an“.

In den Sozial- und Geschichtswissenschaften wird die Frage nach den sozialen Implikationen der Inhaftierung in Konzentrationslagern und damit nach dem Verhalten der Häftlinge untereinander eingehend diskutiert.⁶³¹ Nun ist dieses Gedicht aber in seiner Form keine historische Behandlung dieser Frage, sondern eine lyrische, und damit stellt sich nicht zuletzt die auch poetologische Frage, wie man in der Rezeption mit Gedichten umgeht, die eine lyrische Bearbeitung historischer Ereignisse darstellen. Es liegt nahe, dass diese – historisch ungenaue – Darstellung der Menschen, die „sich wohl wie Bestien gegenseitig“ anfallen, zwei Aspekten geschuldet ist. Zum Einen wird das Gedicht in enger zeitlicher Nähe zu der Shoah verfasst. Das Konzentrationslager Auschwitz war zu dem Zeitpunkt der Entstehung des Gedichtes seit drei Monaten befreit. Andere Lager wurden erst nach der Fertigstellung des Gedichts befreit. Zur Entstehungszeit des Gedichts gab es erst wenige Augenzeugenberichte über die Geschehnisse und so gut wie keine Untersuchungen. Aloni war aus ihrer Position heraus auf die Berichte angewiesen, wenn sie über die Geschehnisse schreiben wollte. Diese Position Alonis wird besonders deutlich in der Partikel „wohl“, die der Schilderung vorangeht und die die Beschreibung als Vermutung bzw. als auf Berichten basierend kennzeichnet. Denkbar ist hierbei auch, dass in diesem Bild der sich anfallenden Bestien eine Vermischung stattfindet zwischen Berichten über die Ermordung der Menschen in den Gaskammern und dem Überlebenskampf im Lageralltag. Was eine solche Darstellung ebenfalls bedingt haben könnte, sind die Berichte von denjenigen, die nach der Befreiung der Lager als Abgesandte des Jischuw nach Deutschland reisten. In der Studie *Die siebte Million*

⁶³¹ Vgl. dazu beispielsweise Suderland, 2009 und Sofsky, 2008

schildert Segev die Wahrnehmung der Abgesandten von den *displaced persons*. Nachdem die Abgesandten den ersten Schock überwunden hätten, habe sich ein kritischer Ton breit gemacht:

„Die Berichte schildern im allgemeinen die Flüchtlinge als formlose, gesichtslose Masse, ‚menschliche Trümmer‘, ‚eine riesige Ansammlung von Bettlern‘, degeneriert, zurückgeblieben, nicht nur von körperlichem und seelischem, sondern auch von moralischem Verfall betroffen. [...] der Lebenswille der ‚displaced persons‘ war den Abgesandten aus Palästina ebenso fremd wie deren traumatische Erlebnisse. ‚Zuerst dachte ich, sie wären Tiere‘, gestand einer.“⁶³²

Und weiter:

„Andere Abgesandte äußerten sich ebenso schroff: Die Überlebenden hätten ihre Selbstachtung und jeglichen Glauben an die Mitmenschen und an die Nächstenliebe verloren, sie seien anfällig für Zynismus, Nihilismus und Gesetzlosigkeit.“⁶³³

Die von ihnen beschriebenen Verhaltensweisen führten die Abgesandten nicht auf die Lagererfahrung der Überlebenden zurück, sondern sie sahen den Grund dafür auch in deren Exildasein vor dem Holocaust. In dem Gedicht wird allerdings eine abweichende Position dazu eingenommen – vergleichbar mit der Alonis selber. Als in Deutschland geborene und aufgewachsene und erst kurz vor der eigentlichen Vernichtung der Juden nach Palästina emigrierte Jüdin stand sie den Überlebenden näher als andere Mitglieder des Jischuw ihnen stehen. So wird zwar auch das „Bestien“-ähnliche Verhalten geschildert, aber es wird als Folge der unmenschlichen Bedingungen in den Lagern gedeutet, als Folge eines maßlosen, entkräftenden und auszehrenden „Durstes“ – wobei „Durst“ hierbei sowohl konkret zu verstehen ist als auch stellvertretend für die unmenschlichen Bedingungen in den Lagern.

Eine Antwort auf die oben aufgeworfene Frage, ob die historische Reliabilität der Darstellung für die Betrachtung und Bewertung von Lyrik eine Rolle spielen sollte, steht damit noch aus. Da es an dieser Stelle vor allem um die Bestimmung der Schreibperspektive und die Analyse der lyrischen Bearbeitung der Ereignisse geht, ist hier festzuhalten, dass auch und vielleicht sogar gerade die historiographisch unzuverlässige Formulierung Alonis Schreibposition und -situation verdeutlicht; und zwar insofern, als dass deutlich wird, dass Aloni zur Darstellung der Geschehnisse, die sie selber nicht vor Ort erleben musste, auf Augenzeugenberichte oder Berichte von Delegierten der Jewish Agency angewiesen war. Diese selber bilden wiederum nicht die eine historische Wahrheit ab, sondern sind Teil der diskursiven Formation, in der das Gedicht entstanden ist.

Im Zusammenhang mit der Frage nach der Wichtigkeit von historischer Reliabilität für die Bewertung von Lyrik, ergibt sich außerdem eine weitere Frage: Welche Rolle spielt die Zeugenschaft für die Rezeption von Holocaust-Literatur? Sollte die literarische Darstellung von Leben in den Lagern nur den Augenzeug_innen und damit denjenigen vorbehalten sein, die die Gräueltaten in den Lagern selbst

⁶³² Segev, 1995, S. 163

⁶³³ Segev, 1995, S. 163

erlebt haben? Aloni selber hat die Shoah nicht in den Lagern überlebt, sondern von Palästina aus. Und dennoch bildet das Gedicht in gewisser Weise Zeugnis aus Augenzeugenperspektive ab – wenn auch nicht vom Leben und Sterben in den Lagern, den Ereignissen selber, sondern von den Diskursen, die in Palästina kurz nach Ende des Krieges über die Lager kursierten. Auch kann – unabhängig davon, ob die Holocaust-Literatur von Augenzeug_innen stammt oder nicht – festgestellt werden, dass auch Holocaust-Literatur von Überlebenden nicht als reine Abbildung einer historischen Wahrheit betrachtet werden kann, sondern – in ihrer Formwerdung – als Konstruktion betrachtet werden muss. So lässt man den Autor_innen Raum für ihre Subjektivität und ihre subjektive Sicht. Sich widersprechenden Darstellungen wird in einer solchen Betrachtungsweise nicht ihre Legitimität genommen. Edward Young formuliert es in seinem Buch *Beschreiben des Holocaust* folgendermaßen:

„Wenn wir nämlich anerkennen, daß die literarische Darstellung ihrer Struktur nach unfähig ist, irgend etwas über ihre eigene Aktivität als Konstruktion hinaus zu dokumentieren, könnte sich das Festhalten an der Behauptung, daß die Holocaust-Literatur das dokumentarische Zeugnis, das sie zu erbringen sucht, tatsächlich liefere, sogar als bedenklich und unverantwortlich erweisen. Denn wenn der Kritiker die vermeintlich dokumentarische Funktion der Holocaust-Literatur über ihre wertvolle interpretatorische Leistung stellt, läuft er Gefahr, diese Literatur dort, wo einander widersprechende ‚Zeugnisse‘ vorliegen, unverdienten – und letztlich irrelevanten – Angriffen hinsichtlich ihrer historischen Faktizität auszusetzen.“⁶³⁴

Dieses Plädoyer für die Betrachtung von literarischen Werken über den Holocaust nicht als dokumentarisches Zeugnis sondern auch als Konstruktion ist für die hier behandelte Fragestellung von besonderer Bedeutung. Unter einer solchen Betrachtung werden die Diskurse, in denen literarische Werke entstehen, sichtbar und rücken in den Fokus.

Vergleicht man nun dieses Gedicht *Durst* mit dem Gedicht *Durst I*, so wird die andere Form und Sprache, die Aloni in diesem Gedicht gefunden hat, sichtbar. *Durst* ist trotz der Ungenauigkeiten von einer größeren Klarheit geprägt, einem genaueren Blick auf die Opfer, die Täter werden nicht metaphorisch verbrämt, sondern benannt. Die Unterschiede, die zwischen den zwei Gedichten auszumachen sind, verweisen auf eine Auseinandersetzung um eine zu findende Form, die Aloni auch explizit in ihren Tagebüchern geführt hat.

Schon 1937, noch in Deutschland und vor der Emigration, machte Aloni sich Gedanken über ihre Suche nach einer Form. Am 16. Oktober 1937 schrieb sie: „Dass man dem eigenen Teufelskreis nicht entfliehen kann! Wenn es mir nicht möglich sein wird, Mass und Form zu finden, werde ich niemals etwas schaffen können.“⁶³⁵ Die Suche nach der Form erhielt mit der Vernichtung der europäischen Juden für Aloni und ihr Schreiben eine andere Qualität und Dringlichkeit. Etwa ein Jahr nach Entstehen der beiden Gedichte, am 2. April 1946, notierte sie:

⁶³⁴ Young, 1992, S. 37

⁶³⁵ Aloni, 2005, S. 103

„Ich möchte schaffen, möchte das in Form giessen, was in mir gärt. Aber wie mit gefesselten Händen stehe ich da, und nichts als wertloses Gestammel.“⁶³⁶

Auch ein Tagebucheintrag vom 7. April 1946 legt nahe, dass das Wissen um die Shoah der Suche nach Form eine neue und dringendere Wendung gab. In diesem Eintrag versuchte Aloni den Schwierigkeiten des Schreibens und ihrem vermeintlich „wertlose[n] Gestammel“ weiter auf den Grund zu gehen:

„Gestern war ich bei Jizchak. Ich hatte eine meiner schlimmsten Depressionen. Ihren Anlass vermochte ich mir wirklich nicht zu erklären. Heute bin ich unwohl geworden. Eine einfache, fast könnte man sagen zu einfache Erklärung. Die Ursache nur allerdings liegt tiefer. Ich möchte schaffen, schreiben und kann nicht. Jedes Wort bleibt mir in der Kehle stecken, oder wenn es da schon herausfährt dann sieht es banal aus oder allzu tragisch.“⁶³⁷

Alonis Gedanken um die Form und um die Unmöglichkeit, angemessene Worte zu finden, die weder „banal“ noch „allzu tragisch“ aussehen, lassen sich mit der bereits zuvor erwähnten Debatte um die Möglichkeit von Lyrik nach Auschwitz verbinden. Auch wenn Adorno und die sich in die Debatte einschaltenden Schriftsteller_innen in der Frage, ob es Lyrik nach Auschwitz geben könne und wenn ja, wie diese zu sein habe, kaum einig waren, waren sich die meisten doch einig darin, dass Lyrik nach Auschwitz die Grenzen herkömmlicher Kunstbegriffe überschreiten und schockieren müsse. Lamping kommentiert:

„In traditionell ästhetischer Dichtung sind solche Schocks allerdings kaum zu erreichen. Das erklärt vielleicht, warum gerade so viele traditionalistische oder klassizistische Lyrik über die Vernichtungslager, die nicht selten auch in ihnen entstanden sind, als mißlungen gelten muß. Eine angemessene Darstellung des Holocaust scheint nur in einer Literatur möglich zu sein, die die Grenzen herkömmlicher Kunstbegriffe überschritten hat. Das macht zugleich ihre Chance – und ihre Gefahr aus.“⁶³⁸

Auch mit ihrem Gedicht *Durst* bewegt sich Aloni noch immer in eher traditionalistischen Bahnen. Vielleicht schockieren die Darstellungen am ehesten in ihrer Sachlichkeit, mit der aus der Perspektive einer außenstehende aber sich dennoch identifizierenden Person ein Blick auf die Gefühle und Situationen der Opfer geworfen wird. Die Grenzen herkömmlicher Kunstbegriffe hat sie damit aber kaum gesprengt. Und doch stellen sich in Anschluss an Lampings Schlusswort verschiedene Fragen: In welcher Hinsicht ist ein Gedicht über die Shoah misslungen, wenn es in traditionell ästhetischer Form geschrieben wird? Kann ein Gedicht überhaupt der Shoah „angemessen“ sein? In einem Tagebucheintrag vom 25. Mai 1946 schreibt Aloni:

Ich habe mir meine Gedichte wieder und wieder durchgelesen. Sie kamen mir auf einmal holprig ja zuweilen armselig vor. In mir formt sich etwas Neuen nimmt die neue Erkenntnis Gestalt an. Doch das wenige, was ich aufzeichnen kann ist womöglich noch armseliger. Und doch habe ich

⁶³⁶ Ebd., S. 336

⁶³⁷ Aloni, 2005, S. 337

⁶³⁸ Lamping, 1996b, S. 118

mich entschlossen die Gedichte an Max Z. nach Schweden zu schicken mit der Bitte sich um ihre Veröffentlichung bemühen. Ich muss mich von ihnen loslösen, und ich weiss keinen anderen Weg.⁶³⁹

Aloni sehnte einen Befreiungsschlag von ihren bisherigen Gedichten sowie von der Erinnerung herbei. In dem Zuge deutete sich ihr auch die Möglichkeit einer neuen Form an. Aber auch dieses Neue scheint kaum zu Papier zu bringen. Man kann diesen Eintrag als Alonis vorläufige Antwort auf die Frage nach einer angemessenen Form von Gedichten über die Shoah betrachten. Es ist dies eine Antwort, die uneindeutig bleibt – vielleicht uneindeutig bleiben muss.

Siegestag / 8.5.45

„Was wird nach dem Krieg werden?“⁶⁴⁰ Diese Frage stellte sich Aloni am 12. September 1944. Einige Monate danach, am 8. Mai 1945, endete der Zweite Weltkrieg mit der bedingungslosen Kapitulation Deutschlands. In dem oben zitierten, einige Monate zuvor verfassten Tagebucheintrag von Aloni ist die Ahnung spürbar, dass für Aloni nach dem Kriegsende nicht einfach alles vorbei sein wird. Die Frage „Was wird nach dem Krieg werden?“ war für Aloni eine „ungeheure[n]“⁶⁴¹. Das Leben nach dem Krieg schien Aloni schon zu dem Zeitpunkt ein Weiterleben nach einer Vergangenheit, die nicht zu Vergangenheit werden konnte, und in einer Zukunft, die lange nicht in Sicht schien, weil alles auf das Überleben im Moment ausgerichtet war.

Einen Monat nach der Kapitulation schrieb Aloni ein Gedicht unter dem Titel *Siegestag / 8.5.45*⁶⁴², in dem sie diesen Tag, der die Zeit während des Krieges von der nach dem Krieg trennt, in den Blick nimmt. Wie auch in den Durst-Gedichten taucht auch in diesem Gedicht kein Ich explizit auf. Die sprechende Person nimmt auch hier wieder ein Kollektiv-Sie in den Blick. Um was für ein Kollektiv-Sie handelt es sich dabei?

Das Gedicht ist antithetisch aufgebaut. In den ersten vier Versen werden die Gefühle eines kollektiven Sie in der Vergangenheit geschildert. Auf den Siegestag hin ausgerichtet warteten sie auf den Tag des Sieges, sehnten sich danach. Sie haben sich selber „von Freude übernommen / einander jauchzend in die Arme fallen“ sehen. Daraufhin folgt der Bruch mit dem Wechsel ins Präsens. Denn nun „stehen sie an ihrer Türe Schwellen, / und staunend, wie sich selber nicht begreifend, / erforschen sie den Blick der fremden Leute, / ob sich in deren mannigfachen Mienen, / nicht jenes Echo fände, das sie missen“. Das Bild, das sie von sich selber in der Vergangenheit am Siegestag imaginiert haben, trifft offenkundig nicht zu, wird als Wunschtraum entlarvt. Statt sich „jauchzend in die Arme“ zu fallen, stehen sie den anderen nun als „fremde[n] Leute“ gegenüber. Sie finden in ihnen nicht das „Echo, das sie missen“, sondern „stoßen doch nur auf die eigne Leere“. So „begeben sie sich“ zwar auf ein Zeichen „willig auf die Straßen“, feiern den Tag „und singen laut und schwenken bunte Fahnen“. Diese großen Gesten

⁶³⁹ Aloni, 2005, S. 337f.

⁶⁴⁰ Aloni, 2005, S. 321

⁶⁴¹ Ebd.

⁶⁴² Aloni, 1995, S. 15

aber sind nicht in der Lage, „die hohle Stumme ihrer bangen Herzen“ zu beseitigen, sondern nur zu übertönen. Das Gefühl dem Siegestag gegenüber ist also ein ambivalentes. Die Freude über das Ende des Krieges wird überschattet von einem Gefühl von „Leere“ und Angst.

Der Tag des Sieges über das nationalsozialistische Deutschland war für den Großteil der überlebenden Juden alles andere als ein Tag ungeteilter Freude. Vielmehr ging der Tag mit Trauer um die Angehörigen, einem Gefühl von Leere sowie einer Ahnung einher, dass die Gräueltaten der Nazis in ihrer Gesamtheit erst noch zum Vorschein kommen würden. In Palästina notierte Ben Gurion am 8. Mai 1945 in seinem Tagebuch: „Tag des Sieges. Traurig, sehr traurig.“⁶⁴³ Arno Lustiger erinnerte sich:

„Ich freute mich mit den Menschenmassen auf den Straßen, unter ihnen viele befreite Zwangsarbeiter aus ganz Europa, aber im Innern beweinte ich den Tod meiner Familienangehörigen und meines Volkes.“⁶⁴⁴

Und Stephan Hermlin schreibt über seine Wahrnehmung des 8. Mai 1945:

„Den ersten Tag des Friedens, das heißt die deutsche Kapitulation, habe ich ganz anders als Millionen andere Deutsche erlebt, die entweder in der Uniform steckten oder noch mitten in dem Geschehen standen oder lagen. In Zürich läuteten plötzlich alle Glocken, auch im Umkreis, und dann ging es auf den Straßen von Mund zu Mund „Der Krieg ist zu Ende“. Wie war das? Feierlich und jauchzend und schreiend, brüllend? Nein gar nicht, denn hinter diesem Kirchenglockenläuten verbarg sich für mich Totenstille – und kein Gefühl der Freude, sondern des Ausgeleertseins. Man hatte zu lange in den Greueln gelebt, und jeder Tag hatte neue Greuelnachrichten gebracht. Und man wußte vieles in diesem Moment noch gar nicht, aber man ahnte es. Man ahnte es, daß sich fürchterliche Dinge enthüllen würden, von denen man nur schwache Gerüchte gehört hatte, aber die sich dann bestätigten in einer viel grauenvolleren Form, als man vorher vermutet hatte.“⁶⁴⁵

Dem Kollektiv-Sie in dem vorliegenden Gedicht wird eine ähnliche Haltung zum Siegestag zugeschrieben. Möglicherweise sind mit dem „Sie“ hierbei (auch) die Juden in der Diaspora, die ins Exil-Gegangenen Juden genauso wie die Juden, die in Deutschland und den von Deutschland besetzten Gebieten überlebt haben, angesprochen. Wahrscheinlicher aber ist, das beschriebene Kollektiv mit den Juden Palästinas zu identifizieren. Mit der Unbehautheit und dem körperlichen Zustand der Überlebenden ist es nicht in Einklang zu bringen. Die Überlebenden der Lager waren körperlich kaum in der Lage, auf der Straße zu feiern, auch an ihrer „Türe Schwellen“ konnten sie nicht stehen.

Die Freude der Jüdinnen und Juden in Palästina darüber, dass keine Kriegsgefahr mehr von deutschen Truppen und kein Überfall Palästinas von deutscher Seite droht, und die Freude, dass die Herrschaft der Nationalsozialisten gebrochen ist, geht, wie geschildert, nun allerdings einher mit Trauer um die Opfer und mit Bangheit um die Zukunft. Alonis eigene Wahrnehmung des Siegestages drückte einige der Gefühle und Stimmungen aus, die auch dem „Sie“ in dem Gedicht zugeschrieben werden. Am 8. Mai 1945 schrieb sie:

⁶⁴³ Zit. nach Segev, 1995, S. 158

⁶⁴⁴ Lustiger, 1995, S. 30

⁶⁴⁵ Hermlin, 1995, S. 63f.

„Heute ist 'V.E. Day' das Ende des Krieges in Europa. Monatlang ja jahrelang habe ich darauf gewartet, habe am Radio gesessen um Nachrichten zu hören die sein Kommen näher bringen. Ich wollte mich so gerne heute freuen, denn es bringt doch schliesslich andere Zeiten näher, wenn es auch nicht bedeutet, dass gestern alles schwarz war und morgen alles weiss ist. Ich habe den ganzen Tag vergeblich versucht fröhlich zu sein. Aber ich könnte eher weinen. Vielleicht, weil mir nun die Dinge ins Bewusstsein kommen und wichtig erscheinen die bisher durch den Krieg in Europa als nur zweitrangig erschienen.“⁶⁴⁶

Nun stellt sich die Frage, wieso bei dieser Nähe zwischen eigenem Empfinden und dem Empfinden des in dem Gedicht beschriebenen Kollektivs, Aloni ein Ich nicht erscheinen lässt. Wieso findet keine Integration der Sprechenden Person als Ich in das Gedicht statt? Verschiedene Interpretationen sind denkbar. Möglicherweise steht hinter der personalen Erzählform der Versuch, von Seiten Alonis Distanz zu den eigenen Gefühlen herzustellen und sie aus der Ferne zu beobachten und zu analysieren. Auch kann die kollektive „Sie“-Form als Ausdruck von Hoffnung gedeutet werden, es möge den Anderen wie dem Ich gehen. Schließlich aber kann zur Interpretation auch auf eine Beobachtung von Dieter Lamping zurückgegriffen werden. Dieser macht in seinem Aufsatz *Schreiben nach Auschwitz*⁶⁴⁷ im Anschluss an Peter Horst Neumann⁶⁴⁸ das pluralische Sprechen als ein Merkmal für die Lyrik über die Shoah aus: Häufiger als von einem Opfer sei von den Opfern, von „Wir“ und „Ihr“ die Rede:

„solches Reden in der Mehrzahl mag vom Bewußtsein zeugen, daß ‚Auschwitz das Ende der individuellen Humanität bedeutet‘ und die Darstellung des Holocaust daher keine personale Individualität, ja nicht einmal Identität im Gedicht mehr erlaube.“⁶⁴⁹

Im Gedicht werden die Juden Palästinas als Teil eines Kollektivs in der dritten Person Plural dargestellt. So lange die Bedrohung von außen bestand, haben sich die Juden Palästinas in dieser Bedrohung als Kollektiv wahrgenommen. Der Siegestag aber stellt in diesem Gedicht einen Wendepunkt für die Konstruktion des Kollektivs dar. Mit dem Ende des Krieges sehen sie sich nicht Ihresgleichen, sondern „fremden Leute[n]“ gegenüberstehen. So wird deutlich, dass dieses Kollektiv (auch) ein von außen erzwungenes war. Nach dem Ende des Krieges greift es nicht mehr. Auch wenn die zu dem Kollektiv Zugehörigen zwar ähnlichen Gefühlen ausgesetzt scheinen, sind diese Gefühle solche, die die Individuen auf sich selber zurückwerfen – Trauer, Angst und Leere. Die Gemeinsamkeit der Gefühle verbindet, die Art der Gefühle aber vereinzelt und lässt eine Gemeinsamkeit nicht zu. So kann diese Sie-Form vielleicht als Ausdruck einer – widersprüchlichen – Form der kollektiven Vereinzelung interpretiert werden. Viele der Gedichte Alonis über die Shoah sind in der dritten Form geschrieben: *Die polnischen Juden, Durst und Durst I* genauso wie das vorliegende Gedicht *Siegestag*.

⁶⁴⁶ Aloni, 2005, S. 328f.

⁶⁴⁷ Lamping, 1996b, S. 233

⁶⁴⁸ Neumann stellt in *Schönheit des Grauens oder Greuel der Schönheit?* fest: „Das Subjekt dieser Klage ist das kollektive „wir“ der fast schon toten Juden; beklagt aber wird im Judenleid – Menschenleid. Das Grauen, das die Fuge zur Sprache bringt, verbietet nicht nur jede Originalität der sprachlichen Bilder, es erlaubt auch keine personale Individualität im Gedicht.“ (Neumann, 1979, S. 235f.)

⁶⁴⁹ Lamping, 1996a, S. 112

Im Jahr 1947 reist Aloni zum ersten Mal nach der Shoah nach Europa und verfasst dort unter anderem das Gedicht *Schuld*. Mit diesem Gedicht ändert sich die Perspektive. Das Ich wird wieder zum Ausgangspunkt und löst das Kollektiv-Sie ab, das die jüdische Bevölkerung in Palästina oder jüdische Opfer in Europa beschrieben hat .

Gedichte aus Paris 1947: Schuld und Schrei meine Seele

Am 12. September 1944 schrieb Aloni in ihr Tagebuch:

„Ich las ‚Briefe aus den Ghettos‘, Briefe, welche von den Chawerim der Bewegung aus der Gola eingetroffen sind. Manchmal schäme ich mich, dass ich noch gerettet wurde und sie nicht. Was tat ich, dessen würdig zu sein?“⁶⁵⁰

Die Frage nach Schuld ist eine Bürde, mit der sich die meisten Überlebenden plagen. Auch Aloni plagten solche Gedanken bereits vor dem Ende des Krieges. 1947 aber thematisiert sie sie auch in ihren Gedichten. Im Frühjahr 1947 bewarb sich Aloni um eine Stelle in einer Delegation der Jewish Agency, die nach Europa reisen sollte, um dort in und nach dem Krieg aus ihrer Heimat vertriebene Juden bei ihrer Auswanderung nach Palästina zu unterstützen. Diese sogenannten *displaced persons* waren zum großen Teil in Lagern in Deutschland untergebracht. Die Delegation startete ihre Reise am 2. Juli 1947 und gelangte von Haifa über Marseille nach Paris. Dort war die Delegation wegen Visaproblemen zu einem längerem Aufenthalt von mehreren Wochen gezwungen. Am 22. September 1947 kam sie in München an. Dort besuchte sie auch das Konzentrationslager Dachau. Ende Oktober 1947 erlitt Aloni einen Zusammenbruch und ging zur Erholung in die CSR. Mitte November kehrte sie nach Palästina zurück. In den Wochen in Paris entstanden die Gedichte *Schuld* und *Schrei meine Seele*.

Schuld

Am 5. Juni 1946 notiert Aloni in ihrem Tagebuch:

„Wenn ich an die Eltern und Irma denke, werde ich ein Gefühl der Schuld nicht los, obwohl ich mir zu sagen versuche, dass es nicht gerechtfertigt ist. Vielleicht hätte ich ihnen auf irgend eine Weise doch zu helfen vermocht. Ein Gefühl der Schuld auch dadurch dass ich nicht mit ihnen wenigstens zusammen umgekommen bin. Aber das ist ja Unsinn, glatter Unsinn. Und doch.“⁶⁵¹

Das Gefühl von Schuld bedrückte sie offensichtlich bereits 1946 auch in Palästina. In Paris aber verarbeitet sie dieses Gefühl zum ersten Mal in lyrischer Form. Das Gedicht *Schuld*⁶⁵² ist erst in den Gesammelten Werken erschienen. Verfasst wurde es am 1. August 1947 in Paris. Mit ihrem Aufenthalt in Paris kam Aloni den Orten der Shoah näher als sie es in Palästina/Israel war. Diese Konfrontation führte dazu, dass ihr Gefühl von Schuld sich in Paris verstärkte und an Präsenz gewann. Die Ortsveränderung von Palästina nach Paris ging also einher mit einer Veränderung der Perspektive in

⁶⁵⁰ Aloni, 2005, S. 321

⁶⁵¹ Ebd., S. 339

⁶⁵² Aloni, 1995, S. 162

den Gedichten: Die 1947 in Paris geschriebenen Gedichte – *Schuld* und *Schrei meine Seele, daß sie's alle hören*⁶⁵³ – sind weniger auf ein kollektives Sie gerichtet, sondern viel stärker Ich-zentriert. Das Ich erscheint explizit als solches und richtet seinen Blick auf sich selber. Thema der Gedichte sind nun weniger die Opfer der Shoah und das, was sie erlitten, sondern das eigene Schuldgefühl. Das Gedicht *Schuld* drückt dies so knapp und prägnant aus, dass es in Gänze wiedergegeben sei:

„Auf meiner Stirne brennt das Mal / der großen Schuld. / Ich wurde schuldig, da ich sie verließ / und meiner Wege ging. / Sie blieben für die Gase und die Öfen, / für Hunger und für Mord. / Ich weiß um keine Sühne / so wie um keinen Gott. / Doch in dem Schlafe meiner Nächte büß ich / und in dem Wachgeträum der Tage / Buße ohne Sinn, / Buße ohne Ende.“⁶⁵⁴

Ein Schuld- oder Schamgefühl, überlebt zu haben, ist ein Thema, das nahezu alle Überlebenden mit sich tragen. In der Abhandlung *Was von Auschwitz bleibt* bezeichnet Giorgio Agamben das Schuldgefühl in der Literatur Überlebender als „locus classicus“⁶⁵⁵. Der Kampf mit den Schuldgefühlen in dem Versuch sie loszuwerden, wird beispielhaft in den ersten Zeilen der autobiografischen Erinnerungen von Ruth Klüger *unterwegs verloren* deutlich:

„Mit dem Älterwerden weichen auch die Gespenster zurück. Jahrelang begleiten sie dich, hinken sozusagen neben dir her und verlangsamen deinen eigenen Schritt, denn du kannst doch, schon aus Höflichkeit, deinem großen Bruder, der mit 17 ermordet wurde, als du gerade elf warst, nicht weg- und voranlaufen; sie machen dir Vorwürfe, weil du Zeit hattest und hast, während sie, die doch auch leben wollten, genau wie du, in der Zeitlosigkeit ihres frühen Tuns verharren müssen. Da schleichst du vor ihren verschleierte Augen dahin und tust so, als ginge es dir gar nicht so gut, wie es dir tatsächlich geht, als sei die Lebenskraft etwas an und für sich Unanständiges.“⁶⁵⁶

In dem Gedicht *Schuld* scheint dem Ich, als sei dieses Gefühl der Schuld für alle sichtbar. Mit einer Referenz auf das Kainsmal deutet und empfindet das Ich sein Verhalten als „Brudermord“: „Auf meiner Stirne brennt das Mal / der großen Schuld“. Mit dieser Referenz auf das Kainsmal bezieht sich das Ich allerdings weniger auf die biblische Ausdeutung des alttestamentarischen Brudermordes. Denn in dieser war das Kainsmal auch ein Schutzmal, das Gott Kain gab, damit dieser nicht als Brudermörder von anderen erschlagen wird. Hier aber scheint es eher um das brennende Gefühl der Schuld zu gehen. Und wenn sich nichtsdestotrotz das Ich zwar auf ein biblisches Konzept bezieht, so greifen doch gleichzeitig alle religiösen Konzepte von Schuldabtragung und Buße nicht: „Ich weiß um

⁶⁵³ Aloni, 1995, S. 163

⁶⁵⁴ Ebd., S. 162

⁶⁵⁵ Agamben, 2003, S. 77. Aloni schreibt in einem Brief an Heinrich Böll: „Ich fühle mich vielleicht in einem grösseren Masse schuldig als viele Deutsche. Glauben Sie mir, das ist keine Phrase. Es ging mich ja viel näher und intensiver an. Ich wurde schuldig, weil ich nicht alles getan habe, was zu tun möglich war, um meine Eltern, meine Schwester, meine Verwandten, Kinder für die ich verantwortlich war, Freunde, Bekannte zu retten. [...] Ich bin nicht allein in diesem Gefühl, wenn man auch im allgemeinen vermeidet darüber zu sprechen. Ich erinnere mich kurz nach Kriege, als ich es einer Bekannten die Psychologin ist und für UNRRA in den Flüchtlingslagern in Europa gearbeitet hatte, andeutete, erzählte sie mir, dass fast alle von denen, die die Vernichtungslager überlebten zu ihr von dieser Schuld gesprochen haben, von der Schuld überlebt zu haben. Begreifen Sie, was ich damit meine?“ (Aloni, 2013, S. 29)

⁶⁵⁶ Klüger, 2008, S. 11

keine Sühne / so wie um keinen Gott“. So kann das Ich nicht einmal auf einen Gott Bezug nehmen, der dem Ich die Schuld abnehmen oder sie lindern könnte. So muss auch die Buße sinnlos bleiben und kann kein Ende finden. Das Ich muss, ähnlich Aloni, die an den Abenden in den Gassen herumirrte, weil ihr die anklagende Stimme in den Ohren dröhnte, „im Schlafe meiner Nächte“ büßen genauso wie „in dem Wachgeträum der Tage“. Die Buße aber kann ihr Ziel nicht erreichen. Es bleibt eine „Buße ohne Sinn, / Buße ohne Ende.“ So belastet das Ich nicht nur die Schuld, sondern auch die Tatsache, dass diese Schuld niemals abgetragen sein wird, sondern das Ich ein Leben lang begleiten wird.

Acht Jahre später, im Winter 1955/56 behandelt Aloni das Gefühl der Schuld auch in der autofiktionalen Erzählung *Fahrt in die Erinnerung*⁶⁵⁷. Darin lässt sie ein Ich, das sich eindeutig als jüdisch verortet, im Jahr 1955 erneut seine Alte Heimat bereisen, nachdem es bereits zuvor – kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges – in der Alten Heimat war. Die Tatsache, dass das Ich in der ersten Reise in die Alte Heimat seinen Geburtsort nicht aufsuchte, führt das Ich in der Erzählung auf sein Gefühl der Schuld zurück. Zwischen dem Gedicht und der Erzählung bestehen nahezu wörtliche Parallelen. Ein Vers des Gedichtes lautet: „Ich wurde schuldig, da ich sie verließ“. In der Erzählung spricht das Ich von einem Raunen, einer Stimme, die in seinen Ohren dröhnte: „Du wurdest schuldig, weil du sie verließest. Du wurdest schuldig, schuldig, schuldig.“ Zwar hatte es, wie es retrospektiv berichtet, versucht, sich davon zu überzeugen, dass es seiner Familie und Freunde nicht hätte helfen können. „Tiefer“ aber „als die Schichten“ seines „Bewußtseins wurzelte das Gefühl der Schuld“⁶⁵⁸:

„Ich bewies mir, daß ich den Eltern, den Geschwistern und Freunden unmöglich hätte helfen können. Ich war mit mir selbst ungehalten und schalt mich billiger Sentimentalität. Es hat mir alles nichts geholfen. Tiefer als die Schichten meines Bewußtseins wurzelte das Gefühl der Schuld, eines tiefen unausrottbaren Schuldgefühls, einer Schuld, welche keine Entschuldigung des Verstandes gelten ließ. „Wenn du schon nicht zu helfen vermochtest“, so flüsterte sie, „warum hast du nicht wenigstens ihr Schicksal geteilt? Warst du etwa zu gut für die Lager? Um Ausreden sind Feiglinge noch niemals verlegen gewesen.“ Es war, wie ich sagte, nur ein Raunen, aber manchmal dröhnte es mir in den Ohren und ich hörte nichts als diese eine anklagende Stimme: „Du wurdest schuldig, weil du sie verließest. Du wurdest schuldig, schuldig, schuldig.“ Ich fürchtete meine Sinne zu verlieren. Ich irrte stundenlang in den Gassen herum, die Menschen hinter den erleuchteten Fenstervorhängen ob ihrer Gleichmut hassend und doch auch beneidend. Ich hatte Angst auf mein Zimmer zu gehen.“⁶⁵⁹

Gedicht und Erzählung werden also zu einem Weg, sich mit diesen Gefühlen auseinander zu setzen, gleichsam die Worte, die „in der Kehle stecken“⁶⁶⁰ aus ihrer Gefangenschaft zu befreien und zum Sprechen zu bringen.

Schrei meine Seele, daß sie´s alle hören

⁶⁵⁷ Aloni, 1994c

⁶⁵⁸ Ebd., S. 28f.

⁶⁵⁹ Ebd.

⁶⁶⁰ Aloni, 2005, S. 337

Das Gedicht *Schrei meine Seele, daß sie's alle hören*⁶⁶¹ ist am gleichen Tag wie das vorhergehende Gedicht *Schuld* entstanden. Auch dieses Gedicht behandelt das Thema der Schuld, die das Ich vermeintlich auf sich geladen hätte. In diesem Gedicht gibt es kein Mal der Schuld, das das Ich kennzeichnet. Die vermeintliche Schuld ist nicht von vornherein sichtbar, stattdessen fordert das Ich seine Seele auf zu schreien, damit es alle hören:

„Schrei meine Seele, daß sie's alle hören, / hier geht ein Mensch, der seine Pflicht verriet / und mit dem Dunste seiner faulen Lippen / verpestet er den Atem eurer Lüfte.“ Das Ich plagt auch hier Schuldgefühle und das Gefühl von Pflichtverrat. Die Schuldgefühle werden gar zu Ekelgefühlen sich selbst gegenüber, seine Lippen erscheinen dem Ich „faul“, sein Dunst „verpestet“ angeblich „den Atem eurer Lüfte“. Auch das Recht auf Leben und Erleben von Schönheit scheint dem Ich für sich selber nicht mehr gegeben: „Hier geht ein Mensch, der längst sein Recht verwirkte, / wie ihr durch blühende Alleen zu gehn.“ Auch hier scheint die Tatsache, geflohen zu sein, als ein übermächtig schuldbringender Akt und das Verlassen der Zurückgebliebenen scheint dem Ich als Akt, „alle, die ihm nahe / dem grausamsten der Tode“ überlassen zu haben. In den folgenden Versen verlangt das Ich nun von den ihm Umstehenden, es anzufallen und „zu vernichten, / so wie es mir bekommt für meine Taten“. Gemeinsam mit dem Schrei, den das Ich in den ersten Versen seiner Seele abverlangt, wird in dieser an die Umstehenden gerichteten Frage, warum sie das Ich nicht vernichteten, die Sehnsucht nach Sühne deutlich. Die erste Hälfte des Gedichts kann so auch als Versuch gelesen werden, die Schuld durch Bekenntnis abzubauen. Diese Sühne aber bleibt dem Ich, wie auch in dem vorhergehenden Gedicht, verwehrt. Denn die Umstehenden, so wird dem Ich deutlich, befinden sich in der ähnlichen Position wie das Ich: „Was steht ihr lächelnd um mich, wie belustigt? / Ist es denn möglich, daß auch ihr / Abtrünge seid, die sich gerettet?“ Die anderen versuchen, eine Verbindung zu dem Ich herzustellen: „Was schüttelt ihr den Kopf, / was reicht ihr mir die Hände? / Ist es denn wirklich wahr, / auch ihr verließet, verrietet / und schwieget dort, wo es sich ziemt zu schreien?“

Das Ich aber kann aus dieser Erkenntnis nicht die Konsequenz ziehen, eine solidarische Verbindung zu den anderen Überlebenden aufzubauen, sich untereinander zu stärken und Unterstützung zu geben. Ein Leben unter anderen Überlebenden, die dem Ich seine eigene (vermeintliche) Schuld wie einen Spiegel vorhalten, scheint dem Ich so unmöglich und so schwer, dass es sogar den Tod vorzöge: „Ach es ist schwer zu sterben, / ich zittere vor ihm in Furcht, / doch schwerer ist es zwischen euch zu leben / und täglich Blut an jeder Hand zu sehn.“

Am 9. August 1947 erwähnte Aloni erste Begegnungen mit Geflüchteten in Paris: „Vorgestern in einem Heim in der Nähe von Paris erste Begegnung mit Flüchtlingskindern. Die Begegnung war ermutigend. Aber einige der Führer unserer Gruppe sind unter aller Kritik.“⁶⁶² Aloni traf nun also fokussiert – und in einem anderen diskursiven Klima als in Palästina – auf Menschen, die die Shoah unmittelbarer haben miterleben müssen als sie selber. 1947 waren bereits zahlreiche ehemalige Emigrant_innen nach Paris zurückgekehrt, so dass Aloni von einigen überlebenden Rückkehrer_innen umgeben war,

⁶⁶¹ Aloni, 1995, S. 163

⁶⁶² Aloni, 2005, S. 357

die wie sie der Nazi Herrschaft und der Shoah noch entgehen konnten und die ihr nun in ihrer Position als Überlebende einen Spiegel vorhielten, in den zu blicken ihr einen zu großen Schmerz bereitete, um ihn ertragen zu können.

Mit einem weiteren Ortswechsel ändert sich wiederum die Perspektive. Die Thematiken verschieben sich erneut. In den Gedichten, die Aloni während einer weiteren Reise nach Deutschland im Jahr 1955 in ihrer Alten Heimat geschrieben hat, ist das Ich nicht mehr ein Ich unter anderen Überlebenden, sondern ein Ich unter den tatsächlichen Täter_innen und Tätern. Dort werden auch die Konzepte von Schuld anders verhandelt als in den Paris-Gedichten.⁶⁶³

Lyrik um den Eichmann-Prozess

Der Eichmann-Prozess markierte einen Bruch in der israelischen Gesellschaft. Die Verhandlungen wurden im Radio live übertragen, die Zeitungen waren voll von Berichten über den Prozess. Der Prozess wurde in der israelischen Öffentlichkeit breit rezipiert:

„Von diesem Moment an [Hausners Eröffnungsrede, Anm. J. P.] wurde der Prozeß zum Mittelpunkt im Leben zahlreicher Israelis. Stundenlang stellten sich die Menschen vor den Türen des Beth Haam an, um eingelassen zu werden. Eine Fernsehkamera im Gerichtssaal übertrug die Vorgänge in einen Saal im nahe gelegenen Ratisbonne-Kloster, das ebenfalls meist überfüllt war. In jenen Tagen besaß Israel noch keinen Fernsehsender, aber ein Großteil des Prozesses wurde live im Radio übertragen; überall hörten Menschen zu – in Wohnhäusern und Büros, in Cafés und Läden, in Bussen und Fabriken. Die Schreckensgeschichten vermischten sich mit den Alltagsgeräuschen. Viele Schulen sagten den regulären Unterricht ab, damit die Schüler die Übertragung im Radio hören konnten.“⁶⁶⁴

Bis zum Prozess hatte sich über die Geschehnisse und die Erlebnisse, die die Überlebenden belasteten, eine Schicht des Schweigens gelegt, die zwischen der Generation der Überlebenden und den Nachgeborenen lag, aber auch zwischen den Überlebenden und den bereits vor der Zeit des Nationalsozialismus nach Palästina Immigrierten. Jenseits eines in der Gesellschaft auch vorhandenen Stolz- und Rachegefühls legte der Prozess aber vor allem Erinnerungen frei und damit auch die „schmerzlichen Gefühle von Scham und Schuld“⁶⁶⁵:

„Erinnerungen quälten viele Holocaust-Überlebende, alte wie junge, die hinter einer Mauer von Schweigen lebten. Der Prozeß gegen Adolf Eichmann – das wußten sie sehr wohl – würde sie zwingen, sich ihren Erinnerungen zu stellen, zum ersten Mal davon zu erzählen. Eltern würden mit ihren Kindern reden müssen, Kinder mit ihren Eltern. Die emotionale Entladung, die die plötzliche Bekanntgabe von Eichmanns Verhaftung ausgelöst hatte, erklärt sich als Folge der fast unerträglichen Angst der israelischen Juden vor dem, was sie entdecken würden.“⁶⁶⁶

⁶⁶³ Diese Gedichte werden in Kapitel 5.5. über die Alte Heimat analysiert.

⁶⁶⁴ Segev, 1995, S. 462

⁶⁶⁵ Ebd., S. 432

⁶⁶⁶ Segev, 1995, S. 432

Für die Überlebenden hatte der Prozess unterschiedliche psychische Folgen. Der Prozess brachte einerseits eine Erlösung vom Schweigen mit sich. Auch veränderte sich das Bild von den Überlebenden, die in der israelischen Öffentlichkeit oft negativ betrachtet wurden – wurden sie doch mit allem Diasporischen und Schwäche assoziiert. Ihr Leid wurde zunehmend anerkannt. Andererseits aber ging für viele Überlebende der Prozess mit seiner massiven Berichterstattung und seiner Darstellung der Vernichtungspolitik der Nationalsozialist_innen mit einer Retraumatisierung einher.⁶⁶⁷ Diese Zeit und dieser Kontext sind dem Gedicht *In den schmalen Stunden der Nacht* eingeschrieben.

In den schmalen Stunden der Nacht

Das Gedicht *In den schmalen Stunden der Nacht*⁶⁶⁸ gibt dem 1980 erschienenen Gedichtband seinen Namen. Der Band ist mit einer Widmung versehen: „Dem Andenken meiner Eltern und Schwester, umgekommen in Theresienstadt und Auschwitz“. Die Bezugnahme auf die Shoah erscheint in den Gedichten dieses Bandes zwar nicht explizit. Nichtsdestotrotz soll das Gedicht, das dem Band seinen Titel gibt und dessen Bezugnahme auf die Shoah eingedenk der Widmung kaum zu bezweifeln ist, in diesem Kapitel analysiert werden. Entstanden ist das vorliegende Gedicht aus diesem Band am 4. Januar 1962, einige Wochen nachdem der Eichmannprozess am 15. Dezember 1961 mit der Verkündung des Todesurteils in Jerusalem abgeschlossen wurde.

Das Gedicht gibt eine Atmosphäre des Rückzugs von der Welt wieder: „alle Worte sterben / in Radio und Grammophon“ heißt es. Dieser Rückzug von der Welt bedeutet auch Verlust des Lichtes und zunehmende Dunkelheit: „Das Licht auf dem Plakat verfällt. / Das Lachen um den bunten Mund / wird Finsternis und Schweigen. / Der Mond verkommt. / Der Sterne Licht / ist nur noch böses Fehlen“. Der Rückzug ist aber nicht nur ein Rückzug vom Leben und Licht, sondern er geht auch mit einem Verlust des Wirklichkeitsgefühls einher: „Die Häuser haben kein Gesicht, / und Hund und Katze stehlen / sich aus der Wirklichkeit.“ Dieser Zustand – wirklichkeitsfern, dunkel, stumm – scheint ein unendlicher zu sein, zeitlos und unbegrenzt: „Ungemessen tropft die Zeit / von den Schattenbäumen. / Durch die Schächte der Alleen / hüpf das Echo des Nichts.“ Ihm kann darüber hinaus kein Ort der Wirklichkeit zugesprochen werden. Dieser Zustand spielt sich „In Gespensterstraßen / auf verlorenem Asphalt“ ab, dort „torkelt die Leere.“

Gleichzeitig erscheint keine aktive sprechende Person, der dieser Rückzug zugesprochen werden kann. Es fehlt der Bezug zur Wirklichkeit, zu Zeit und Ort, aber auch ein Subjektempfinden fehlt, die sprechende Person drückt mit keinem Wort „Ich“ aus. So ist der Rückzug von der Wirklichkeit kein

⁶⁶⁷ So etwa für Yehiam Dinur (vor der Shoah: Yehiam Feiner), der unter dem Namen Ka-Zetnik 135633 eines der ersten Bücher über die Konzentrationslager schrieb: *Salamandra*. Bei seiner Zeugenaussage im Eichmann-Prozess wurde er ohnmächtig. Laut Segev sei Dinur ohnmächtig geworden, weil er vom Gericht aufgefordert worden war zuzugeben, dass er sich hinter dem Pseudonym Ka-Zetnik verberge und damit die frühere Identität wieder ins Bewusstsein zu kommen drohte. (Segev, 1995, S. 12). Gleichzeitig bezeichnet Segev den Prozess als „eine Art nationaler Gruppentherapie“: „Indem er sie ermutigte, das preiszugeben, was sie in ihrem Gedächtnis verschlossen hielten, und ihre persönlichen Erlebnisse zu erzählen, erlöste er sie und eine ganze Generation von Überlebenden.“ (Segev, 1995, S. 463)

⁶⁶⁸ Aloni, 1995, S. 68

aktiver, er *passiert*. Agens sind vielmehr Abstrakta: „die Leere“, die torkelt, das „Licht“, das „verfällt“ und die „Zeit“, die „ungemessen“ von den „Schattenbäumen“ tropft. Diesen Abstrakta werden Verben zugeordnet, die Vergänglichkeit und langsames Sterben ausdrücken. Die Rede ist von „verwesen“, „verwelkt“, „sterben“, „verfällt“, „verkommt“. Diese Vorgänge beziehen sich auf alles, was mit Leben, Interaktion und Kommunikation bezogen ist, auf das „Radio“, „Worte“, „Grammophon“ und „Lachen“. Ein Nach-Außen-treten eines Subjekts – oder überhaupt das Erscheinen eines Subjekts – wird von dieser Stimmung des Verfalls zunichte gemacht.

In den letzten sieben Versen findet eine Wendung im Gedicht statt, denn es wird ein Subjekt eingeführt, dem noch Leben zugesprochen wird. Dieses Bild erscheint allerdings absurd und macht eine erdrückende Paradoxie auf. Denn als das einzige, das noch aktiv handelt, werden hier die Augen der Millionen Toten bezeichnet: „Und nur die Augen, / Legionen, Millionen / von Leib und Fleisch entbundener, / von Form und Knochen gelöster / glühender Augen / wandern in nirgends endendem Strom / durch die schmalen Stunden der Nacht.“

So beherrschen die Augen der Toten das Leben, beherrschen die Gefühle eines Ichs, das kein Gefühl zu sich selber aufbauen kann und sich selber nicht benennen kann. Die Augen der Toten fordern nichts, sondern „wandern“ einfach, ohne dass ein Ende in Sichtweite käme, durch die „schmalen Stunden der Nacht“. So wird hier, wie auch schon in den etwa fünfzehn Jahre zuvor verfassten Gedichten *Schuld* und *Schrei meine Seele*, ein spezifisches Verhältnis zwischen den (Über-)Lebenden und Toten deutlich. Dieses spezifische Verhältnis ist nach Lamping als Kennzeichen von Holocaust-Lyrik auszumachen. Massenmord und Massensterben seien nicht bloß Gegenstand der Holocaust-Lyrik, vielmehr bestimmten die Toten des Holocaust auch die Haltung zu den Lebenden: „ihr Tod bestimmt die Haltung zum Leben“⁶⁶⁹. Durch die alle bisher gekannten Vorstellungen sprengende Dimension der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik sind die Überlebenden nicht in der Lage, die Geschehnisse in begrenzte Dimensionen einzuordnen und sich so einen Umgang mit dem Erlebten zu ermöglichen. Dies ist auch im vorliegenden Gedicht zu beobachten. Das „Nichts“, die „Finsternis“, die „Leere“ erscheinen entgrenzt – sowohl in Zeit als auch in Raum. Und so erlauben diese alles umfassende Leere und dieses Nichts auch keine Ausbildung eines Subjektgefühls. Das Verhältnis zwischen Toten und Lebenden erscheint in diesem Gedicht absurd. Aber gerade diese Absurdität prägt das nicht entstehen könnende Subjektgefühl, das in diesem Gedicht sichtbar und unsichtbar zugleich ist und das vor allem von dem Strom der Toten durch die Nacht geprägt ist.

5.6.2 Boleslavs Shoahgedichte

Boleslavs Lyrik wird im Unterschied zu der von Aloni in diesem Kapitel nicht in eine Chronologie eingebettet. Dies ist auf zweierlei zurückzuführen. Zum einen ist die genaue Datierung der Gedichte, anders als bei Aloni, nicht bekannt. Zum anderen entstehen die Gedichte nicht – wie es bei Aloni häufig der Fall ist – in einer relativ unmittelbaren Reaktion auf historische Geschehnisse, sondern in größerem zeitlichen Abstand und mit einer weniger historiographischen Bezugnahme. Das Kriterium

⁶⁶⁹ Lamping, 1996b, S. 108

der Explizitheit greift gleichwohl. So werden im Folgenden drei Gedichte aus dem ersten Gedichtband Boleslavs *Der Weg ist tausend Schlangen weit* in den Blick genommen. Es sind dies die Poeme *1940-1945*, *Erinnerung an den Warschauer Ghettokampf* sowie *Mein Traum von Auschwitz*.

1940-1945

Das Gedicht *1940-1945*⁶⁷⁰ ist in dem 1965 erschienenen Gedichtband *Der Weg ist tausend Schlangen weit* erschienen. In Hinblick auf Thematik und die Art und Weise der Bearbeitung dieser Thematik erscheint es denkbar, dass dieses Gedicht um den Eichmann-Prozess 1961 entstanden ist. Zu der Zeit war, wie bereits weiter oben ausgeführt, die Shoah in den Medien allgegenwärtig. Zahlreiche Fragen übergeordneter Art beschäftigten während des Prozesses die (israelische) Öffentlichkeit. Die Fragen, die über dem Prozess schweben, reichen von „Wie war das nur möglich?“ und „Was waren die Ursachen?“ über „Warum gerade die Juden?“ hin zu „Warum ließen sie sich wie Schafe zur Schlachtbank führen?“⁶⁷¹

In dem vorliegenden Gedicht wird eine dieser Fragen fokussiert in den Blick genommen – die Frage „Warum wir?“. Diese Frage ist in diesem Gedicht allerdings weniger als Ausdruck einer Suche nach einer Antwort zu verstehen, sondern vielmehr als Konstatierung eines todbringenden Unterschieds zwischen Jüdinnen und Juden auf der einen und den Nichtjüdinnen und Nichtjuden auf der anderen Seite. Das Gedicht *1940-1945* ist dabei eines, das wohl von allen Gedichten sowohl Alonis als auch Boleslavs am stärksten den Fokus auf das Kollektiv der Juden als Opfer richtet und am wenigsten eine persönliche, individuelle Ebene behandelt. Bereits in den ersten Versen wird eine Trennung in zwei Kollektive deutlich, in Juden und Nichtjuden: „Der Weg ist einer für alle, / nur für Juden eine Ausnahme.“ Tatsächlich setzt das Gedicht diese Kollektivkonstruktion auch in der Form um, stellt es doch an keiner Stelle ein Individuum als solches dar. Während in *Erinnerung an den Warschauer Ghettokampf*⁶⁷² und *Mein Traum von Auschwitz* ein einzelnes Opfer – die Vaterfigur des Ichs – zentral gesetzt wird, wird in dem Gedicht *1940-1945* ausschließlich das Kollektiv beleuchtet. Lediglich von einem abstrakten Kind und seiner Mutter ist die Rede. Diese fungieren aber vor allem als Stellvertreter_innen für die Gesamtheit der jüdischen Opfer. Die Form des pluralischen Sprechens, der „Rede in der Mehrzahl“⁶⁷³, die Dieter Lamping im Anschluss an Peter Horst Neumann als Kennzeichen der Shoah-Lyrik ausmacht, wird in diesem Gedicht exemplifiziert. In dem Aufsatz *Sind Gedichte über Auschwitz barbarisch?* schreibt Lamping:

„Selbst wenn ein einzelnes Opfer des Holocaust hervorgehoben wird, wie der allerdings auch namenlose Pole in Anthony Hechts Gedicht ‚More Light! More Light!‘, dann ist es immer noch ein einzelner aus einer Gruppe, einer von vielen, der gezeigt wird: ‚a Pole‘, wie es bei Hecht heißt, unter ‚Jews‘. Solches Reden in der Mehrzahl mag vom Bewußtsein zeugen, daß ‚Auschwitz das

⁶⁷⁰ Boleslav, 1965, S. 37

⁶⁷¹ Vgl. dazu Arendt, 2003, S. 72

⁶⁷² Einschränkend ist hierbei zu betonen, dass in dem Gedicht *Erinnerung an den Warschauer Ghettokampf* zwar der Vater als einzelnes Opfer im Fokus steht, hierbei aber auch als Teil des großen Kollektives des jüdischen Volkes dargestellt wird.

⁶⁷³ Lamping, 1996b, S. 112

Ende der individuellen Humanität bedeutet' und die Darstellung des Holocaust daher keine personale Individualität, ja nicht einmal Identität im Gedicht mehr erlaube."⁶⁷⁴

Auch wenn dieser Feststellung vor allem in Hinblick auf Alonis Gedichte aber auch unter Einbeziehung beispielsweise des Gedichtes *Mein Traum von Auschwitz* von Boleslav nicht in dieser Allgemeinheit zugestimmt werden kann, so ist doch das vorliegende Gedicht zumindest ein Beispiel für ein solches pluralisches Sprechen.

Wenn hierbei – auch dies häufiges Kennzeichen der Shoah-Lyrik⁶⁷⁵ – die Täter_innen keine Erwähnung finden und ein Agens für die Gräueltaten nicht auftaucht, so wird doch das Jahr 1940 als Zäsur dargestellt, das zu einem endgültigen Bruch zwischen Juden und Nichtjuden geführt hat. Die Trennung, so konstatiert das Gedicht auf unumwundene Weise, spielt sich an dem „Weg zur Gaskammer“ ab. Während für Nichtjuden der Weg skizziert wird als einer, der von der Geburt über das Leben in den späten Tod führt, führt für die Juden der direkte Weg von der Geburt in die Gaskammer und in den Tod: „Jetzt geboren und schon lauert der Tod auf das Kind.“ Das Leben ist lediglich ein grausames Intermezzo auf dem Weg in die Gaskammer, das im Gedicht im Weiteren aus der Perspektive eines gerade geborenen Kindes geschildert wird: „Keine Wiege wird es kennen, / keine Lieder wird es hören, / nur die mageren Arme / der vor Hunger sterbenden Mutter / wird es fühlen“. So kurz das Leben des Kindes ist, so knapp sind auch die Schilderungen. Es folgt nichts auf die fehlende Wiege und die fehlenden Lieder außer der „letzten Schreie der brennenden / schwarzen Kehlen“, die „auf den Himmelswolken / blutrote Worte“ zeichnen. Die Sprechposition des Gedichtes bleibt zunächst im Vagen. Wie auch kein Individuum als Figur in dem Gedicht auftaucht, so erscheint auch in der Sprechposition kein explizit sich zu erkennen gebendes Ich. In verschiedenen Momenten des Gedichts aber wird die Position der Sprechinstanz deutlich.

Betrachtet man den Titel des Gedichts *1940-1945*, so ist festzustellen, dass der Zeitraum 1940-1945 in der Historiographie nicht der ist, der für die Shoah bestimmt wird. In den wissenschaftlichen Publikationen wird als Zeitraum für die systematische Vernichtung der Juden für 1941-1945 genannt, seit 1942 industriell, Massaker aber haben bereits 1939, beispielsweise während des Polenfeldzugs, stattgefunden. An dieser Stelle kann also auf die bereits bei Alonis Durstgedichten aufgeworfene Frage nach der Rolle von historiographisch verlässlichen Daten für die Bewertung von Lyrik zurückgegriffen werden: Auch in diesem Gedicht von Boleslav scheint die Wichtigkeit der Exaktheit der Angaben für Boleslav in den Hintergrund zu rücken. Die Überschrift suggeriert mit dem abgesteckten Zeitraum, dass die darin geschilderte grausame Ausnahmesituation der Juden einen begrenzten Zeitraum betrifft, nämlich den von 1940 bis 1945. Durch die gewählten Tempi des Gedichts wird diese Begrenztheit allerdings wieder in Frage gestellt. Kein historisches Präteritum, sondern Präsens und gar Futur prägen die Schilderungen. Die Zukunft des Kindes, dessen Weg direkt nach der Geburt in die

⁶⁷⁴ Ebd.

⁶⁷⁵ Ebd., S. 107

Gaskammer führte, ist noch immer die Zukunft: „Keine Wiege wird es kennen.“ Der Zeitraum ist zwar vergangen, aber die Zeit ist noch immer präsent.

Eine solche Verschränkung der Zeiten ist immer wieder in der Literatur von Jüdinnen und Juden, die die Konzentrationslager überlebt haben, zu beobachten. Nach Auschwitz bedeutet eben nicht, dass Auschwitz vorbei ist. Es bedeutet – eher im Gegenteil dazu –, es gab Auschwitz. „Die Welt, nachdem die Metropole mit ihrem unabänderlichen Gesetz des Großen Todes gewesen ist“, so schreibt Otto Dov Kulka in *Landschaften der Metropole des Todes*, wird sich „nie mehr von deren Da-Sein [...] befreien können.“⁶⁷⁶ Verdeutlicht wird dieses Weiterexistieren des „Gesetzes des Großen Todes“ in einer Traumschilderung Otto Dov Kulkas. Das träumende Ich Kulkas wird dazu verurteilt, sich zum jüdischen Rathaus in Prag zu begeben, wobei es genau weiß, dass „innerhalb seiner Mauern dasselbe geschah wie in dem Gebäude, in dem sich in Birkenau die Gaskammern befanden“⁶⁷⁷. Plötzlich ändert sich das Bild, der zuvor düstere Wintertag wird zu einem klaren Sommertag, der Krieg und das Regime sind endgültig vorbei. Allerdings, so äußert sich das träumende Ich Kulkas, hatte dies „nichts mit mir und meiner existenziellen Situation zu tun [...], weil ich noch immer – oder wieder – auf dem Weg zum Rathaus war und unter allen Umständen dorthin gelangen musste.“⁶⁷⁸ Diese Traumschilderung verdeutlicht, dass „Zeit oder die Veränderung der Zeiten weder eine Bedeutung hatte noch haben konnte.“ Auschwitz und sein „Gesetz des Großen Todes“ existierte auch in dem Traum weiter. „Lediglich der Schauplatz hatte sich verändert, verlagert und bewegte sich von der Metropole des Todes – Auschwitz – zur Metropole meines Geburtslandes – Prag.“⁶⁷⁹

Diese Kontinuität und das Weiterexistieren des „Großen Gesetzes des Todes“ wird auch in dem Gedicht Boleslavs verdeutlicht. Die Überschrift setzt zwar einen Endpunkt der Erfahrung mit dem Jahr 1945; das im Gedicht verwendete Präsens aber macht diese Zäsur als Endpunkt obsolet. Wenn auch die äußeren Bedingungen sich nahezu schlagartig verändern, die existenzielle Erfahrung der Opfer, so kann Boleslavs Gedicht in Anschluss an Kulka interpretiert werden, bleibt davon nahezu unbeeinflusst.

Die Sprechinstanz schildert diese verzweifelte und aussichtslose Situation aus der Position einer empathischen Beobachterin, aus der paradox anmutenden Position näherer Distanz. Die Darstellung des Leids im Präsens und die Vorwegnahme des Todes im Futur suggerieren eine emotionale Involviertheit der Sprechinstanz in die Situation von Mutter und Kind im Besonderen, der Juden im Allgemeinen.

Des Weiteren liefern die letzten Verse weitere Hinweise auf die Position der Sprechinstanz. „Die letzten Schreie“ der Ermordeten und Verbrannten „zeichnen auf den Himmelswolken / blutrote Worte: / Gott, bist du ein Gott?“ Diese Schreie sind lediglich zu hören, weil sie in graphische Zeichen

⁶⁷⁶ Kulka, 2013, S. 124

⁶⁷⁷ Ebd., S. 132

⁶⁷⁸ Ebd., S. 133

⁶⁷⁹ Ebd., S. 134. Auch Jean Améry schreibt in *Über Zwang und Unmöglichkeit Jude zu sein*: „Jude sein, das hieß für mich von diesem Anfang an, ein Toter auf Urlaub zu sein, ein zu Ermordender, der nur durch Zufall noch nicht dort war, wohin er rechtens gehörte, und dabei ist es in vielen Varianten, in manchen Intensitätsgraden bis heute geblieben.“ (Améry, 2002, S. 155)

verwandelt und zu „blutrote[n] Worte[n]“ werden, die ihren Ausdruck auf den Himmelswolken finden. In einem weiteren Schritt sind diese Zeichen wiederum sichtbar, weil sie von der Sprechinstanz des Gedichts wahrgenommen und weitergegeben werden. Das Gedicht wird so zum Abbild der „blutrote[n] Worte“ und das sprechende Ich zu einer Überlebenden, die das Leid der ermordeten Juden überliefert, erinnert und wachhält.

Die Worte, die aus den „brennenden schwarzen Kehlen“ geschrien werden, werfen eine Frage auf, die sich durch die drei Shoahgedichte Boleslavs ziehen: „Gott, bist du ein Gott?“ Sowohl in dem Gedicht *Erinnerung an den Warschauer Ghettokampf* als auch in *Mein Traum von Auschwitz* wird die Theodizee-Frage nach Auschwitz wieder aufgegriffen und zentral verhandelt. In den Einzelanalysen zu diesen Gedichten werde ich genauer darauf eingehen.

Bewegt man sich von der Ebene des Ichs in der Lyrik hin zu der Ebene der empirischen Autorin Boleslav, ist eine Beobachtung Dan Diners einzubeziehen. In dem Aufsatz *Schulddiskurse und andere Narrative*⁶⁸⁰ stellt Diner fest, dass Angehörige der Opfernation eher nach den Motiven der Täter forschten und nach der Frage „Warum wir?“. Währenddessen stellten Angehörige der Täternation laut Diner eher die Frage nach den anthropologischen Ursachen eines Menschheitsverbrechens, mieden die Frage nach den Motiven der Täter und vermieden, einen Zusammenhang an die Herkunft der Opfer herzustellen. So kommt Diner zu dem Schluss:

„Solche Überlegungen legen nahe, die jeweilige Zugehörigkeit und der damit verbundene Kontext der Wahrnehmung eines in die Ereignisse verwickelten Gedächtniskollektivs – Täter, Opfer oder Zuschauer – färbe auf den Zugang in der Repräsentation des historischen Gegenstandes ab. So wird das „deutsche“ Gedächtnis im Blick auf den Holocaust eher geneigt sein, die Umstände, die in die Tat zu treiben schienen, in den Vordergrund zu rücken, während das „jüdische“ Gedächtnis ständig und immer wieder nach den Motiven forscht, die ins Verbrechen führten.“⁶⁸¹

Wenn man davon ausgeht, dass ein historisches Gedächtnis nicht nur für die wissenschaftliche Forschung sondern auch für die literarische Verarbeitung relevant ist, so kann man sagen, dass dem Gedicht damit eine Frage zugrunde liegt, die aus einem von Diner als jüdischen Gedächtnis bezeichneten erwächst. Ob man tatsächlich in dieser Verallgemeinerung von dem einen jüdischen Gedächtnis und dem Gedächtnis des Täterkollektivs sprechen kann, ist allerdings in Zweifel zu ziehen, beispielsweise wenn man Alonis Auseinandersetzung mit der Shoah in Betracht zieht. Ihr Zugang ist ein eher universalistischer, der nach der Natur des Menschen fragt, die solche Gräueltaten zulässt und ermöglicht. Diese universalistische Herangehensweise wird besonders sichtbar, wenn Aloni beispielsweise in den Gedichten rund um den Sechstagekrieg die Kollektive von Täter_innen und Opfern immer neu bestimmt und die Grenzen zerfließen lässt.

⁶⁸⁰ Diner, 2003

⁶⁸¹ Ebd., S. 190

Boleslav fragt in diesem Gedicht allerdings in der Tat vor allem nach dem „Warum wir“? – mit einer Antwort rechnet sie kaum. In ihrem Tagebuch schrieb Boleslav am 25. Mai 1967, in der Wartezeit kurz vor dem Sechstagekrieg, in der Ängste reaktiviert wurden:

„Es ist unser aller Schuld [...], unser jüdisches Schicksal. Kann das jüdische Volk nicht regieren, macht es Fehler, die ein anderes Volk nicht macht, oder wirft es sich nur immer etwas vor. Eigenhass [...] ist zu merken. Man wollte, verlangte zu viel von sich, zu viel vom Zweiten. [...] Warum haben wir so viele Feinde? Sind wir selbst schuldig? Oder sind wir der Abfall der Menschheit.“⁶⁸²

In diesem Tagebucheintrag werden verschiedene rhetorische Fragen aufgeworfen. Es sind offenkundig Fragen, die Boleslav umtrieben, wenn sie auch nicht auf analytischer Ebene darauf einging. Gleichwohl kommen die Äußerungen einer Definition Amérys nahe: der Identität des Katastrophenjuden. Sein eigenes Bewegen in der Welt schildert Améry in dem Aufsatz *Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein* folgendermaßen:

„Da Jude sein aber nicht nur meint, daß ich eine gestern geschehene und für morgen nicht ausschließbare Katastrophe in mir trage, ist es jenseits der Aufgabe auch Furcht. Täglich morgens kann ich beim Aufstehen von meinem Unterarm die Ausschwitznummer ablesen; das rührt an die letzten Wurzelverschlingungen meiner Existenz, ja ich bin nicht einmal sicher, ob es nicht meine ganze Existenz ist. Dabei geschieht es mir annähernd wie einst, als ich den ersten Schlag der Polizeifaust zu spüren bekam. Ich verliere jeden Tag von neuem das Weltvertrauen. Der Jude ohne positive Bestimmbarkeit, der Katastrophenjude, wie wir ihn getrost nennen wollen, muß sich einrichten ohne Weltvertrauen.“⁶⁸³

Zwar trug Boleslav keine Nummer auf dem Arm, war nicht unmittelbare Überlebende der Konzentrationslager, aber auch für sie wurde das Existieren in einerseits übernommenen negativen (antisemitischen) Markierungen und andererseits in Furcht und verlorenem Weltvertrauen zu einem grundlegenden Identitätsmerkmal. Sowohl das Gedicht als auch der Tagebucheintrag können als Artikulation einer Ich-Identität des Katastrophenjuden verstanden werden und als Ausdruck einer Identität, die maßgeblich vom „Großen Gesetz des Todes“ bestimmt ist.

Erinnerung an den Warschauer Ghettokampf

Am 19. April 1943 begann, getragen von der Jüdischen Kampforganisation (ZOB), der Aufstand im Warschauer Ghetto. Zur Zeit des Warschauer Ghettoaufstands war Boleslav bereits seit vier Jahren in Palästina. Und dennoch trägt das später zwischen Mitte der 1950er und Mitte der 1960er entstandene Gedicht den Titel *Erinnerung an den Warschauer Ghettokampf*⁶⁸⁴.

Zwei Fragen drängen sich bei einer ersten Lektüre des Gedichtes auf: Wieso gibt Boleslav dem Gedicht den Titel *Erinnerungen an den Warschauer Ghettokampf*, war sie doch selber nicht dabei gewesen und kann nicht aus erster Hand über den Kampf berichten? Darüber hinaus haben die in dem Gedicht

⁶⁸² Boleslav, o.J.i, Eintrag vom 25. Mai 1967

⁶⁸³ Améry, 2002, S. 168

⁶⁸⁴ Boleslav, 1965, S. 38

dargestellten Bilder auf den ersten Blick nur wenig mit dem Aufstand im Warschauer Ghetto und seiner historischen Überlieferung zu tun. Wieso also verwendet sie die Bezeichnung „Ghettokampf“ für die in dem Gedicht dargestellten Bilder?

Daniel Cohen-Sagi, der Sohn Boleslavs, berichtet, dass Anfang August 1943, vier Monate nach dem Aufstand, der Familienüberlieferung zufolge Netti Boleslav in Palästina eine letzte Postkarte ihres Vaters zugestellt wurde. Boleslavs Ehemann händigte ihr laut Cohen-Sagi diese Karte allerdings nicht aus, sondern zerriss sie – möglicherweise, weil er Aufregung ob der kurz bevorstehenden Geburt des Sohnes Daniel vermeiden wollte. Es ist letztlich nicht zu sagen, ob diese Überlieferung der Wahrheit entspricht. Der Aufstand im Warschauer Ghetto wurde Mitte Mai, also vier Monate vor dem Eintreffen der Karte, niedergeschlagen. Das Ghetto wurde dem Erdboden gleichgemacht, alle bis dahin im Ghetto noch überlebenden Jüdinnen und Juden wurden deportiert. Die Sprengung der Tlomacki-Synagoge, die der deutsche Befehlshaber Stroop veranlasste, markierte das Ende des Aufstandes im Warschauer Ghetto.⁶⁸⁵ Dennoch lassen Verzögerungen von Seiten der Post nicht unmöglich erscheinen, dass diese Karte tatsächlich geschickt wurde und mit großer Verspätung eintraf – und Boleslav damit ihren Vater für die Zeit des Ghettoaufstandes noch am Leben glauben konnte.

Unabhängig davon, ob die Überlieferung in Bezug auf die Karte wahr ist oder nicht, spielt sie für die Wahrnehmung und die Vorstellungs- und Erinnerungsbilder, die Netti Boleslav von ihrem Vater zeichnet, eine große Rolle. Und so entsteht einige Jahre später dieses Gedicht, in dem sie ihren Vater in den Mittelpunkt ihrer persönlichen Erinnerung an den Warschauer Ghettoaufstand stellt.

Durch das Gedicht zieht sich der Versuch des Ichs, einen Dialog mit dem Vater herzustellen. Es muss allerdings bei dem Versuch bleiben, denn das Bild des Vaters, mit dem das Ich in Kontakt zu treten versucht, ist ein Bild aus der Vergangenheit. Dieser scheiternde Dialog durchläuft im Laufe des Gedichts mehrere Zeitebenen.

Die erste Strophe stellt einen Rückblick in die Zeit dar, die das Ich die „weiße Zeit“ nennt und die es der Zeit der „schwarzen Welle“ gegenüberstellt. In dieser „weiße[n] Zeit“ frei von äußerer Bedrohung aber prophezeit der Vater dem Ich zufolge bereits die „schwarze Welle“. Diese Prophezeiung verbindet das Ich mit einer dem Vater zugeschriebenen Vorahnung: „Wir sehen uns niemals wieder!“. Auch wenn die erste Strophe – im Gegensatz zu den folgenden – vollständig im Präteritum geschrieben ist, steckt sie doch mit den dem Vater zugeschriebenen Vorahnungen den zeitlichen Rahmen für das Gedicht ab: Der weißen Zeit frei von Bedrohung – Assoziationen an eine unbedarfte Kindheit tauchen dabei auf – schließt sich die Zeit der schwarzen Welle an, – Assoziationen an die Zeit des Faschismus und Nationalsozialismus, an die äußere Bedrohung erscheinen – und werden schließlich abgelöst von der Zeit des endgültigen Verlustes und Todes: „wir sehen uns niemals wieder“.

Mit der zweiten Strophe findet ein Wechsel ins Präsens statt. Die Position zwischen Ich und Vater verschiebt sich. Während in der ersten Strophe lediglich eine verbale Anrede an den Vater stattfindet, entsteht in der zweiten Strophe ein Bild vor den Augen des Ichs, in dem der Vater im Zentrum steht.

⁶⁸⁵ Vgl. Hilberg, 1990, S. 538

Aus einer beobachtenden Position heraus beschreibt das Ich das Bild: „Juden brennen im Ghetto! / Vater, / ich sehe dich, / wie dein Alter unter der Peitsche der Flammen sich krümmt, / wie aus den Höhlen deiner Augen / die Funken in den Himmel prasseln.“ Gleichsam wie durch eine Glasscheibe blickt das Ich auf dieses Bild. Das Ich kann über die Rolle der Beobachterin nicht hinausgehen und ist so dem Vater im Moment seines Kampfes nah und doch sehr fern. Es muss zusehen, wie der Kampf des Vaters weiterverläuft: „Deine brennenden Lippen / kämpfen im Schemah, / um das letzte Wort.“

Um den eingangs aufgeworfenen Fragen nach dem Titel nachzugehen, lohnt es sich, einen genaueren Blick auf dieses Bild zu werfen: Der Vater steht dem Feuer und der Vernichtung ohnmächtig gegenüber. Und doch wird er als Kämpfender mit aufrechter Haltung dargestellt: Seine ihm vom Ich zugeschriebene Standfestigkeit drückt sich in den „Funken“, die aus den „Höhlen deiner Augen [...] in den Himmel prasseln“ und in den „brennenden Lippen“, die „im Schemah, / um das letzte Wort“ kämpfen, aus. So wird hier ein Bild des versuchten Widerstandes und Kampfes entworfen. Allerdings geht es hier nicht um einen aktiven und bewaffneten Widerstand, sondern um einen persönlichen, einen spirituell-religiösen und verbalen Kampf „um das letzte Wort“.

Als Boleslav das Gedicht verfasste, bedeutete Widerstand im israelischen Diskurs vor allem aktiven und bewaffneten Widerstand. Wenn auch in den ersten Jahrzehnten nach der Shoah ein eher pejorativer Blick auf die europäischen Juden und Überlebenden der Shoah ob ihrer vermeintlichen Schwäche geworfen wurde, so eigneten sich bewaffnete und nach außen sichtbare Akte des Widerstandes wie etwa der Warschauer Ghettokampf doch auch innerhalb des israelischen Diskurses zur Heroisierung. Die Frage, auf wie vielfältige und unterschiedliche Weise tatsächlich Widerstand auch jenseits des bewaffneten Widerstandes geleistet wurde, wurde erst später verhandelt. Das Bild von den Opfern, die sich wie Lämmer zur Schlachtbank hätten führen lassen, wurde damit erst spät aufgeweicht. An verschiedenen Stellen lassen sich hierbei Verschiebungen im Diskurs ablesen.

Zur Zeit der Entstehung des Gedichts war in Israel bereits das Haus der Ghettokämpfer gegründet worden. 1949 wurde es als erstes Holocaust Museum von Überlebenden des Holocaust gegründet. In der Untersuchung zu *Shoahgedenken im israelischen Alltag* stellt Anja Kurths die Ausrichtung des Museums folgendermaßen dar:

„Den Schwerpunkt bildete im Beit Lohamei HaGetaot von Anfang an der bewaffnete jüdische Widerstand. Sara Shner, eine der führenden Mitbegründerinnen des Kibbuzes und der Gedenkstätte, sagte 1956: „Jede Tat von seelischer Heldenhaftigkeit und von Selbstaufopferung in der Shoah ist uns teuer, jedes kleine bisschen an jüdischem Widerstand, einer jüdischen unabhängigen und kühnen Tat, jeder Kampf gegen den Feind des Volkes. Wir werden diese Taten aus dem Vergessen holen, wir werden an sie erinnern und sie in allen Ecken der blutgetränkten Geschichte unseres Volkes in der Zeit der Nazi-Herrschaft suchen.“ Diese Aussage impliziert jede Form von Widerstand – ob passiv oder aktiv. Allerdings fand zunächst nur der bewaffnete Widerstand Eingang in die Ausstellung und bildete deren Mittelpunkt, so wie es bereits der Name des Kibbuz und des Museums impliziert.“⁶⁸⁶

⁶⁸⁶ Kurths, 2008, S. 109

Erst 1990 wurde die Ausstellung um die Abteilung *Jüdischer Widerstand* ergänzt, in der auch passiver Widerstand eine Rolle spielt.⁶⁸⁷

Ein weiteres Moment, an dem sich eine Veränderung im Diskurs erkennen lässt, ist der Eichmann-Prozess im Jahr 1961. Bilder von der Shoah drangen massiv in den Alltag ein. Die Präsenz sorgte für ein verändertes Verhältnis zu den Opfern und Überlebenden und evozierte unter anderem auch Mitleid und beginnende Identifikation mit ihnen. Aber das Bild von den Opfern, die sich wie Lämmer zu der Schlachtbank hätten führen lassen, herrschte noch immer vor. Erst mit dem Jom Kippur Krieg und der Erfahrung von Unsicherheit, Machtlosigkeit und Angewiesenheit auf andere (etwa auf Amerika und die amerikanischen Juden) wurde der Mythos der Unverwundbarkeit und des Heldentums in Frage gestellt. Ehud Praver, ein hoher Offizier der israelischen Armee analysiert diesen Wandel in einem Interview folgendermaßen:

„Wir rebellierten gegen den Widerstand. Schließlich war der Widerstand ein Symbol gewesen. Wir sahen ihn als große Lüge, die wir im Jom-Kippur-Krieg demaskiert hatten. Bis dahin hatten wir geglaubt, daß die Worte Holocaust und Heldentum zusammengehören, und uns mit dem Heldentum identifiziert. Durch den Krieg begriffen wir die Bedeutung des Holocaust und die Grenzen des Heldentums.“⁶⁸⁸

Auch eine Konferenz an der Hebrew University in Jerusalem im Jahr 1968 macht eine Veränderung sichtbar. Sie stellt einen Meilenstein in der Debatte um die Einbeziehung auch des nicht-bewaffneten und passiven Widerstand dar. In dem Auftaktvortrag *Jewish Resistance – an examination of active and passive forms of Jewish survival in the Holocaust period* zweifelt die israelische Historikerin Leni Yahil fundamental an, dass der Großteil der Jüdinnen und Juden keinen Versuch des Widerstands unternommen hätten. Die Erfolglosigkeit des Widerstandes dürfe nicht zu der Aussage verdreht werden, dass sie den Versuch nicht unternommen hätten:

„This problem of taking the effect for the cause is one of the most central problems in the complicated evaluating of Jewish behaviour in that period. The Jews did not succeed in their battle to survive, they were slaughtered and annihilated – this is maintained as the proof they made no attempt to survive. Slowly we have begun to realize that the idea of ‘Kiddush Hahaim’ or ‘Sanctification of Life’ had an extremely broad significance.“⁶⁸⁹

Diese verschiedenen Entwicklungen und Veränderungen der Wahrnehmung von Widerstand und Überlebenden haben allerdings – möglicherweise mit Ausnahme des Eichmann-Prozesses – erst nach Entstehung des Gedichts stattgefunden. Boleslav nimmt mit diesem Gedicht also diese Veränderungen vorweg und ergänzt die staatliche und hegemoniale Erinnerung um ihre ganz persönliche Imagination.

⁶⁸⁷ Ebd., S. 114

⁶⁸⁸ Zit. nach Segev, 1995, S. 519

⁶⁸⁹ Yahil, 1971, S. 40

Besonders deutlich wird die Auseinandersetzung um die Frage nach Widerstand in den Bildern des Kampfes und ihren Referenzen. Der spirituell-religiöse Kampf des Vaters findet „im Schemah“ statt, seine „brennen Lippen / kämpfen im Schemah“. Das *Schemah* oder *Schma Jisrael* ist das jüdische Glaubensbekenntnis, das von religiösen Juden täglich gebetet und als letztes Gebet vor dem Tod gesprochen wird. Seine ersten Zeilen lauten: „Höre, Israel, der Herr, unser Gott, der Herr ist einzig“. So wirft der dargestellte Kampf des Vater hier die Frage auf, ob er im Angesicht des Todes auch weiterhin zu seinem Glauben und der Einzigartigkeit seines Gottes stehen kann. Diese Auseinandersetzung im Angesicht des Todes wiederum hängt eng mit einem Topos zusammen, der auch auf der Konferenz an der Hebrew University 1968 über jüdischen Widerstand während des Nationalsozialismus eine große Rolle gespielt hat, explizit in dem Vortrag von Yosef Gottfarstein über *Kiddush Hashem over the Ages and its Uniqueness in the Holocaust period*: das Konzept des *Kiddush Hashem*. Es bedeutet einerseits die Erklärung der Bereitschaft zum Martyrium, wo immer es gefordert wird, zum anderen stellt das Gebet selbst eine Heiligung des göttlichen Namens dar.⁶⁹⁰ Für den Holocaust stellt Gottfarstein auf der Konferenz die Frage, wie dieses Konzept im Angesicht des Holocaust verwendet und modifiziert werden konnte. Die Frage – sowohl im Vortrag, als auch in diesem Gedicht – lautet also: Welche Auswirkungen hat der Holocaust auf *Kiddush Hashem* – auf das Konzept der Heiligung Gottes und des Martyriums? Und: Ist die Heiligung des Namen Gottes im Angesicht des Todes – auch wenn der Kampf scheitert – ein Akt des Widerstandes?

Für den Vater fällt die Antwort zunächst eindeutig aus. Das Ich stellt den Vater als Kämpfenden dar, als einen, der zwar keinen bewaffneten Widerstand aber religiös-spirituellen Widerstand leistet. Selbst im Totenkampf kämpft er noch darum, das *Schemah* zu sprechen und damit Gott als Einzigen zu rühmen und den Glauben an ihn zu bestätigen. Geht man nun von der Ebene des sprechenden Ichs auf die Ebene der empirischen Autorin, so stellt die Wahl des Titels für das Gedicht möglicherweise eine bewusste Antithese oder Ergänzung zum vorherrschenden Diskurs um Widerstand dar. Widerstand war auch der spirituell-religiöse Kampf „um das letzte Wort“ – dies wäre dann eine der Botschaften des Gedichtes.

Allerdings folgt auf die eindeutige Stellungnahme zum religiösen Widerstand der Ausspruch: „Jisrael geht unter!“ Es ist nicht eindeutig festzustellen, ob diese Äußerung dem Vater zugeschrieben wird oder ob es ein retrospektiver Kommentar des Ichs ist. Die zunächst eindeutige Antwort wird Zweifeln ausgesetzt. Zieht man als Referenz die Erzählung *Erinnerungen an meinen Vater* heran, so spiegeln sich in diesem Gedicht die Gedanken des autofiktionalen Ichs des Textes:

„Damals [das autofiktionale Ich des Textes bezieht sich hier auf das Jahr 1939, Anm. J. P.] existierte der Gott meines Vaters für mich nicht mehr, er war mir verloren gegangen. Ich lernte einen neuen Gott kennen, meine neue Heimat, das Land Israel. Wenn ich aber in meine Kindheit zurückschweife, kehrt der erste Gott zu mir zurück, und fast ist es mir, als werde die Zeit nahe, in der ich wieder an diesen ersten Gott meiner Kindheit glauben könnte. Bisher hatte sich allerdings nichts ereignet, was mich zu diesem schönen Glauben zurückgeführt hätte. Gerade das Gegenteil.“

⁶⁹⁰ Vgl. Schoeps, 2000, S. 461

Die Zeiten wurden immer schlechter, immer düsterer. In Europa fing das Gemetzel unter den Juden an.“⁶⁹¹

Deutlich wird hier die Zerrissenheit des Ichs in Bezug auf seinen Glauben. Der Gott des Vaters ist für das Ich mit der immer größer werdenden äußeren Bedrohung durch die Nationalsozialisten gestorben und doch existiert für das Ich auch weiterhin die Ahnung von dem Gott seiner Kindheit. Es stellt sich allerdings an dieser Stelle eben auch die Frage danach, ob der Glaube an einen Gott angesichts der Shoah noch möglich ist. Die Frage nach einem Gott nach Auschwitz gerät hier ins Blickfeld. Und mit dem Bild „Deine brennenden Lippen / kämpfen im Schemah, / um das letzte Wort“ erscheint auch die Frage: Wie ist noch Sprechen möglich im Angesicht von Auschwitz? Die Sprache wird zu einem umkämpften Feld; der Kampf zwischen den – nicht explizit auftretenden – Täter_innen und dem Vater wird auch zu einem Kampf um die Sprache und darum, wer das letzte Wort behalten wird. Der Vater kämpft den Kampf um das letzte Wort, der Ausgang ist ungewiss. Den Kampf um das Leben aber verliert er. So wird es „Stille [...] auf dem schwelenden Haufen“.

Indem das Ich diese Bilder evoziert – und auf der Metaebene die empirische Autorin Boleslav dieses Gedicht schreibt –, ist dieses Gedicht auch eine Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit von Sprechen nach Auschwitz: Boleslav führt hier den Kampf des Vaters um das letzte Wort weiter. Damit vollzieht sie das, was Paul Celan in seiner Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen am 26. Januar 1958 über die Möglichkeit von Sprache nach Auschwitz formulierte:

„Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. Sie, die Sprache blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, ‚angereichert‘ von all dem.“⁶⁹²

So leitet Boleslav ein Ich mit seinem Vater durch dieses „furchtbare[s] Verstummen“ hindurch und lässt die Sprache wieder zutage treten. In der letzten Strophe wird der Fokus genau auf dieses furchtbare Verstummen und die furchtbare Leere gelegt. Es ist die Zeit unmittelbar nach dem Kampf des Vaters. Das Ich vernimmt die „Stille [...] auf dem schwelenden Haufen“ und macht diesen schwelenden Haufen zu einem Symbol, das Singularität und Kontinuität gleichzeitig versinnbildlicht: Die furchtbare Präsenz der Stille wird eingereiht in eine zeitliche Kontinuität „auf blutigem Wege unseres Volkes“.

In der Literatur jüdischer Autor_innen, die über die Shoah schreiben, ist diese Gleichzeitigkeit von Kontinuitätsdenken und Ausdruck von grausamer Einzigartigkeit der Shoah ein häufiges Phänomen. So schreibt beispielsweise Katzenelson im *Großen Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volke*:

⁶⁹¹ Boleslav, 13. September 1968, S. 111

⁶⁹² Celan, 1968a, S. 127f.

„Das Ende. Feuer / flackern über Warschau in den Himmel hoch / Der hüllt bei Tage sich in Rauch,
/ grell in die Nächte flammt das Licht / Das hatten wir schon mal erlebt, vor / langer Zeit und
anders. Gott / Wies durch die Wüste uns den Weg als / Feuersäule in der Nacht / Bei Tag als
Wolkensäule. Und mit /Freuden ging mein Volk gestärkt / Im Glauben seinen Weg voran, mit
seiner / ewig jungen Zuversicht / Und jetzt das Ende. Ausgetilgt von dieser / Erde sind wir. Schluß.
/ Ganz gleich, ob groß, ob klein, / man hat uns diesmal alle umgebracht.“⁶⁹³

Die Verse „Stille wird es auf dem schwelenden Haufen. / Keine Gruft. / Du bist das große Grab. / Du bist der große Stein. / Du bist die zertretene Asche, / auf blutigem Wege unseres Volkes“ sind – ähnlich Katzenelsons Versen – Ausdruck dieser Wahrnehmung der Shoah als singulärer Akt innerhalb einer Kontinuität von Verfolgungen. So steht auch hier wie schon in dem Gedicht *1940-1945* die Frage „Wieso wir?“ im Fokus. Diese Frage nimmt bei Boleslav eine weitaus präsentere Rolle ein als in den Gedichten Alonis.

Wie auch in den Gedichten um die Alte Heimat lässt Boleslav hier die Voids – „keine Gruft“ – in der Sprache des Gedichts als Leerstellen sichtbar werden und richtet in und mit der Sprache Sichtbarkeit und damit auch die Möglichkeit von Erinnerung für sie ein. In solchem Sinne übernimmt das Ich eine mit dem Ich aus Katzenelsons *Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk* vergleichbare Rolle, das von einer Stimme aufgefordert wird zu erinnern –

„Du, sing! greif die zerhackte, deine / nackte Harfe, singe doch / Schmeiß ins Gewirr der Saiten
deine / Finger für ein Lied / Sing schmerzgebrochne Herzen. / Sing diesem Europa noch / Den
großen Abgesang / von seinem allerletzten Jid.“ –

und schließlich der Aufforderung nachkommt:

„Ich muß euch alle nochmal / anschauen. Grade drum / Kommt alle, denn ich muß euch spürn. / Ich
muß ja, und ich will / Mein Volk sehn, ausgerottet, letzter / Blick, versteinert, stumm / Ich
singe...gib die / Harfe her...ich spiel!“

Die hohe emotionale Involviertheit und die enge Bindung des Ichs an den Vater sorgen also dafür, dass die Bilder nicht nur Bilder vom Warschauer Ghettokampf sind, sondern zu Erinnerungen werden, als würde das Ich versuchen, sich zu einem Teil der Geschehnisse zu machen und die Distanz, die das Ich vom Vater trennt, zu durchbrechen. Auch hier greift das zu Beginn skizzierte Konzept der Distanzerfahrung. Auf der Basis von überlieferten Narrativen, Bildern und Imaginationen macht sich das Ich – und hier überlappen sich Ich des Gedichts und empirische Autorin auf kaum zu trennende Art und Weise – die Erinnerung des Vaters, die dem Ich nicht vom Vater selber überliefert werden konnten, zu eigen, als wäre es ihre eigene.

Mein Traum von Auschwitz

⁶⁹³ Katzenelson, 1996, S. 117

Das Gedicht *Mein Traum von Auschwitz*⁶⁹⁴ ist mit einer Widmung versehen – „Für meinen Vater“ – und stellt so eine Verbindung zwischen dem Ich des Gedichtes und der empirischen Autorin Boleslav her. Boleslavs Vater und ihr Bruder wurden vom Warschauer Ghetto nach Auschwitz deportiert und sind vermutlich dort vergast worden. Boleslav selber hat, wie bereits geschildert, das Konzentrationslager Auschwitz nicht erleben müssen. Die emotionale Verbindung mit dem Ort der Gräueltaten ist dennoch hoch. So ist das Gedicht *Mein Traum von Auschwitz* wie auch *Erinnerung an den Warschauer Ghettokampf* nicht als Wiedergabe von Erlebtem, sondern als Ausdruck von Imaginationen zu verstehen.

Wie auch in dem Gedicht *Erinnerung an den Warschauer Ghettokampf* versucht das Ich vergeblich in Kontakt zum Vater zu treten und erlebt die letzten Momente des Vaters bis zu seinem Tod – hier in Auschwitz – mit. Der Versuch der Kontaktaufnahme mit dem Vater erhält eine bedrückende Dringlichkeit durch die anaphorischen Wiederholungen der Anrede „Vater, Vater“. Durch die rhetorischen Fragen, auf die das Ich keine Antwort erhält, wird diese Dringlichkeit verstärkt: „was hüllt dich solch ein Nebel ein?“, fragt es den Vater. Und weiter: „ist es dein Gebetsmantel, der dich in Flammen hüllt“, „du nimmst die heiligen Bücher mit dir in den Tod?“. In dieser Kombination immer wiederholter Anrede „Vater, Vater“ und der Unbeantwortetheit der Fragen spiegelt sich die Sprechsituation des Ichs wie sie auch in dem Gedicht *Erinnerung an den Warschauer Ghettokampf* vorzufinden ist: Die Kontaktaufnahme ist nur einseitig. Das Ich fragt und erhält keine Antwort. In all dem – das Gedicht ist geprägt von drängenden, an einen Vater gerichteten Fragen, auf die das Ich keine Antwort erhält, die anaphorische Anrede „Vater, Vater“ sowie die düstere, von bösen Vorahnungen geprägte Stimmung – weist das vorliegende Gedicht unübersehbar Parallelen zu Goethes Ballade *Der Erlkönig* auf. Der Rückgriff auf einen der Inbegriffe deutscher Kultur schlechthin ist so zu verstehen als Ausdruck einer Autorin, die einerseits maßgeblich mit der deutschen Kultur aufgewachsen ist, die ihr nicht zuletzt durch den Vater nahegebracht wurde, und die andererseits diese deutsche Kultur nun für sich gültig umzudeuten sucht, indem sie diesen Referenzen auf den Erlkönig eine jüdisch-israelische Wendung nach Auschwitz gibt.

Die ersten Fragen nach dem praktizierten Glauben des Vaters bereiten die grundlegende Frage des Gedichts vor: die Frage nach der Möglichkeit von Glauben mit der Erfahrung von Auschwitz – die Theodizee-Frage im Angesicht der Shoah. Mit Fragen, die Erstaunen ausdrücken: „du nimmst die heiligen Bücher mit dir in den Tod?“ und Ausdrücken von Bestürzung: „die Hand, um die du Riemen bei deinem Gebete schlangest / sie ist als erste zu Asche geworden“ leitet das Ich hin zu der Frage, die zentral für das Ich wird und die es dem Vater kurz vor dem Tod des Vaters und gegen Ende des Gedichts noch stellen muss: „Vater, sage mir vor deinem Tod / ein einziges Wort: / Glaubst du noch immer an den einzigen guten Gott?“ Erst nach dem Tod des Vaters erhält das Ich eine Antwort „aus der Glut“. Die letzten zwei Verse liefern eine ambivalente Antwort. Um diese in ihrer Ambivalenz und in ihrer „Zweifelhaftigkeit“ zu lesen, sind die Sprechenebenen genau voneinander zu trennen.

⁶⁹⁴ Boleslav, 1965, S. 39

Die unmittelbare Antwort auf die Frage des Ich ist die erste und einzige Antwort, die das Ich in diesem Gedicht vom Vater erhält. Auf die Frage, ob er noch immer an den einzigen guten Gott glaube, antwortet der Vater mit den ersten Versen des *Schemah Israel*: „Höre Jisrael“, lautet die Antwort des Vaters. Die Antwort ist eine eindeutige Bejahung der Frage.

Das Ich aber fügt der Antwort noch etwas hinzu: „Höre Jisrael“, / vernehme ich ein Röcheln aus der Glut“ lauten die zwei letzten Verse des Gedichts. Die Aussage des Vaters hört das Ich als „Röcheln“. Der Vater ist bereits verbrannt worden, seine Antwort rettet sich noch durch die „Glut“. Allerdings wird die Frage „wie ist ein Gott angesichts des Leides möglich?“ in dieser kommentierenden Anordnung von Seiten des Ich neu gestellt. Nahezu zynisch wirkt die Komposition aus der Antwort, die einen unbedingten Glauben konfirmiert, und dem Zusatz des Ichs „vernehme ich ein Röcheln aus der Glut“. So stehen sich Unantastbarkeit des Glaubens des Vaters und die Zweifel des Ichs in diesen Versen gegenüber.

In dieser Zerrissenheit gegenüber dem Glauben an Gott werden Ähnlichkeiten zu Gedichten in Celans Zyklus *Die Niemandrose* sichtbar. In diesem Zyklus sind zahlreiche Gedichte versammelt, die sich um einen angezweiferten Gott ranken. Das Ich in dem Gedicht *Zürich, Zum Storchen* zeigt dabei eine ganz ähnliche Bewegung wie das Ich in Boleslavs Gedicht: „Von deinem Gott war die Rede, ich sprach / gegen ihn, ich / ließ das Herz, das ich hatte, / hoffen: / auf / sein höchstes, umröcheltes, sein haderndes Wort -“⁶⁹⁵

Das dargestellte widerständige Beharren des im Gedicht dargestellten Vaters auf dem Gebet des *Schemah* noch im Angesicht der Vernichtung lässt sich darüber hinaus an Überlieferungen von Überlebenden aus den Lagern rückbinden. Eine erschreckende und eindrückliche Schilderung von Leib Langfus, der im Sonderkommando Auschwitz arbeitete, betont den widerständigen Ausdruck der Gebete während des Todeskampfes in den Gaskammern:

„Sie hatten sie derart brutal [in die Gaskammer, T.R.] hineingepresst, daß drinnen zum Stehen kaum noch Platz war. Man hatte sich vorher gar nicht vorstellen können, daß so viele Menschen in den kleinen (Raum) paßten. [...] Plötzlich wurden alle Türen fest verriegelt und durch die kleinen Öffnungen in der Decke das Gas geworfen. Für die Eingeschlossenen gab es keine Rettung mehr. Sie konnten nur noch laut schreien und mit verbitterten Stimmen wehklagen. Viele brüllten in letzter Verzweiflung, andere stöhnten spasmodisch, oder wimmerten und weinten entsetzlich. Wieder andere stammelten hastig das ‚Vidduj‘ (das Sündenbekenntnis) herunter, oder schrien ‚Schema Israel‘. Sie rissen an ihren Haaren, weil sie sich wie Vieh hinter die verschlossenen Türen der Gaskammer hatten treiben lassen. Das Einzige, was von ihnen noch nach außen drang, und mit lauten Stimmen bis zum Himmel tönte, war der gemeinsame letzte Aufschrei des Protests gegen das größte in der Geschichte jemals begangene Unrecht, verübt an völlig unschuldigen Menschen, um eine ganze Generation auf so schreckliche Weise zu vernichten.“⁶⁹⁶

⁶⁹⁵ Celan, 1983, S. 214f.

⁶⁹⁶ Zit. nach Rahe, 1999, S. 89f.

Als ein solcher widerständiger Akt kann die Antwort des Vaters gelesen werden. Nicht nur als eindeutige Antwort, sondern auch als eine des Widerstandes gegen die Vernichter, als Behauptung des eigenen jüdischen Glaubens gegenüber den Nationalsozialisten.

Das Ich aber kann diese Unerschütterlichkeit des Glaubens, wie auch schon in *Erinnerung an den Warschauer Ghettokampf*, nicht in Gänze mitgehen. Ein dem Gedicht vergleichbarer Zynismus ist auch in der autofiktionalen Erzählung *Erinnerungen an meinen Vater* zu beobachten. Der Vater wird dort als unbedingt Gläubiger geschildert, dessen Glauben durch die historischen Tatsachen unerschütterlich bleibt.

„Was für eine Erlösung erwartete der Einsame, von niemandem mehr Betrachtete, einst als Kreisrabbiner wirkende Mann? Was trug er in seinem Innern? Er dachte wohl an Gott, an den Gott, der die Welt geschaffen, der die Sintflut gebracht hatte, der die Menschen in seiner Gnade in den Tod rief. Auf ihn war Verlaß, er wird im rechten Augenblick der Retter sein.“⁶⁹⁷

Auf diese Passage, in der der Glaube des Vaters geschildert wird, folgt ein Absatz, in dem das Ich den Glauben des Vaters mit einem (nicht lieblosen) Zynismus kommentiert:

„Seither sind fünfundzwanzig Jahre vergangen. Es waren mörderische Jahre. Die Welt der Nazis hat den Höhepunkt aller mörderischen Experimente erstiegen. Die Anhänger Hitlers hißten die Fahnen, während das jüdische Volk seines Lebens beraubt wurde, im Gas, am Galgen, unter Hacke und Gewehr.“⁶⁹⁸

Wie auch in den *Erinnerungen an meinen Vater* wird auch in diesem Gedicht mit einer Gegenüberstellung des Glaubens des Vaters und der Gräueltaten der Nazis der Glauben an Gott in Zweifel gezogen. Gerade diese Uneindeutigkeit in Bezug auf die Frage nach der Möglichkeit von Gott nach Auschwitz ist kennzeichnend für die Verhandlung der Theodizee-Frage in der Literatur jüdischer Überlebender. Eindringlich wird das Ringen um Gott und den Glauben beispielsweise in Elie Wiesels *Die Nacht* geschildert. Das Ringen mit dem Glauben wird darin in mehreren Szenen geschildert:

„Mehr als eine halbe Stunde hing er so und kämpfte vor unseren Augen zwischen Leben und Sterben seinen Toteskampf. Und wir mussten ihm ins Gesicht sehen. Er lebte noch, als ich an ihm vorüberschritt. Seine Zunge war noch rot, seine Augen noch nicht erloschen. Hinter mir hörte ich denselben Mann fragen: ‚Wo ist Gott?‘ Und ich hörte eine Stimme in mir antworten: ‚Wo ist er? Dort – dort hängt er, am Galgen...‘ An diesem Abend schmeckte die Suppe nach Leichnam.“⁶⁹⁹

Und doch bleibt Gott noch weiterhin als Möglichkeit in den Gedanken des autofiktionalen Ich-Erzählers bestehen. Als er sieht, wie der Sohn des Rabbi Eliahu seinen erlahmenden Vater abzuschütteln versucht, um seine Kraft für sich aufzubewahren, richtet der Ich-Erzähler doch wieder ein Gebet an den Gott, an den er nicht mehr glaubt:

⁶⁹⁷ Boleslav, 30. August 1968, S. 46

⁶⁹⁸ Ebd.

⁶⁹⁹ Wiesel, 1996, S. 95

„Gegen meinen Willen erhob sich ein Gebet in meinem Herzen zu jenem Gott, an den ich nicht mehr glaubte. „Mein Gott, Herr der Welt, gib mir die Kraft, nie zu tun, was Rabbi Eliahus Sohn getan hat.“⁷⁰⁰

In Celans *Psalm* wird das Verhältnis zu Gott vollends in Paradoxe gekehrt. Dort heißt es: „Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm, niemand bespricht unseren Staub. Niemand. / Gelobt seist du, Niemand.“⁷⁰¹ Die Frage nach Gott wird bei Celan wie bei Wiesel wie bei Boleslav unter grundlegend veränderten und bisher ungekannten Voraussetzungen gestellt: auf dem „Grund von Auschwitz“. So mutet der Zusatz in *Mein Traum von Auschwitz* – „vernehme ich ein Röcheln aus der Glut“ – nur auf den ersten Blick zynisch an. Auf den zweiten Blick wird deutlich, dass dies die radikal neuen Paradigmen sind, auf deren Basis die Frage neu gestellt werden muss. Die Einbettung der Antwort des Vaters erinnert an ein Verfahren zur Theodizee, zu dem Alexander Donat, Ghettokämpfer und Überlebender verschiedener Konzentrationslager, schließlich gefunden hat. Er wägt die Argumente für und gegen einen Gott von der Spitze des Krematoriums aus ab:

„I looked for answers in every possible source and attempted to evaluate them. In trying to understand these explanations, I examined them with the test I thought conclusive: How do they look from the top of the smokestack [of the crematorium]? This test is extreme and harsh but infallible, incorruptible, and lucid.“⁷⁰²

Mit diesem Test „from top of the smokestack“ kommt er zur Konklusion, dass er gerade aus dem Grund, weil er Jude ist, die Existenz Gottes bestreitet:

„Precisely because I am a Jew, I deny God. [...] No scholastic wordplay can convince me that God saw the smoke of Warsaw and Auschwitz without His heart shuddering in pain, sorrow, and shame. [...] This is not a verdict; this is a statement of fact, written in blood. [...] For thousands of years, Judaism and religion were synonymous. But this is no longer true in our time.“⁷⁰³

Auch das Ich in dem vorliegenden Gedicht *Mein Traum von Auschwitz* führt diesen Test von der Spitze des Krematoriums aus durch. Es befragt den darin verbrennenden Vater, der eindeutig seinen Glauben bestätigt, muss diese Antwort aber in seine eigenen Parameter „from the top of the smokestack“ einfügen und neu sortieren.

Diese Geschehnisse des Gedichts bis zum Tod des Vaters und der Verhandlung der Theodizee-Frage werden laut Titel als Traum verstanden. Ausgehend von Assoziationen, die sich mit dem Begriff „Traum“ verbinden, suggeriert der Titel eine gewisse Form von assoziativer Bildhaftigkeit und Surrealität, die nicht zwangsläufig historischen Fakten entsprechen muss. Bei einem genaueren Blick zeigt sich, dass die Bilder zwar auf einen ersten Blick surreal anmuten. Die Realität der Vernichtung ist aber so monströs, dass die surreal anmutenden Verse durchaus wörtlich verstanden werden können – so wie auch Celans Verse der *Todesfuge* „wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht

⁷⁰⁰ Ebd., S. 128

⁷⁰¹ Celan, 1983, S. 225

⁷⁰² Donat, 2007, S. 276

⁷⁰³ Ebd., S. 285

eng⁷⁰⁴ nicht als Metapher sondern wörtlich zu verstehen sind. Dies wird auch deutlich, wenn man die Darstellung des Vaters und seine religiösen Praxen in Auschwitz vor seiner Ermordung in dem Gedicht mit Schilderungen vergleicht, die von Überlebenden der Lager überliefert sind. Laut Überlebendenberichten schrien noch – oder gerade – in der Gaskammer die dort eingepferchten Jüdinnen und Juden das *Schmah Jisrael* und beteten zu Gott:

„Die Gebete, die jüdische Häftlinge in den Vernichtungslagern wenige Minuten vor ihrer Ermordung sprachen, unterschieden sich in ihrer existenziellen Dramatik grundlegend vom Beten in den Konzentrationslagern – auch wenn sie mit den hier gesprochenen Gebeten textidentisch waren. Auf die Frage, ob es unter den in die Gaskammern gebrachten Juden auch solche gab, die beteten, antwortete Josef Sackar, Angehöriger eines der Auschwitzer Sonderkommandos: ‚Ja, viele. Ganz besonders als die Transporte aus Ungarn eintrafen.‘ Und Schaul Chasan – auch er gehörte zum Sonderkommando – ergänzte: ‚Ich erinnere mich, daß die Menschen beteten. Das ‚Schma Israel‘ hörte ich häufig. Es gab nicht viel zu sagen, nicht mehr als ‚Schema‘. Aber niemand erhörte es und niemand sah sie.“⁷⁰⁵

Die Bezeichnung Traum für das Gedicht ist also weniger im Sinne eines surrealen Nacht- oder Tagtraums zu verstehen, sondern ist vielmehr Ausdruck für ein imaginiertes Miterleben. Sie versinnbildlicht damit auch die Sprechposition des Ichs, das – selber nicht bedroht vom Tod – aus einer gewissen Distanz heraus, den Tod des Vaters doch miterlebt – und miterleben muss. Auch hier also spiegelt sich in der Darstellung die Form der Erinnerung, die Distanzerfahrung.

Am Schluss bleibt die Frage, ob die letzten Verse „‚Höre Jisrael‘, / vernehme ich ein Röcheln aus der Glut“ nur Zweifel des Ich an seinem eigenen Glauben ausdrücken oder auch als Ausdruck des Stolzes über die Unberührbarkeit des Glaubens des Vaters gelesen werden können. Dann wäre dies eine andere Antwort als die, die Alexander Donat gefunden hat.

⁷⁰⁴ Celan, 1983, S. 41f.

⁷⁰⁵ Rahe, 1999, S. 89

5.6.3 Zwischenfazit Shoahgedichte

Die Gedichte von Aloni und Boleslav, die die Shoah explizit thematisieren, sind zu unterschiedlichen Zeitpunkten entstanden und umfassen einen großen Zeitraum, der von 1938 bis in die 1960er Jahre reicht.

Die noch während des Nationalsozialismus in Deutschland verfassten Gedichte geben einen Einblick in die lyrische Verarbeitung von politischen Ereignissen wie der Reichspogromnacht und der kollektiven Ausweisung der polnischen Juden. Unter Berücksichtigung der nationalsozialistischen Zensurpolitik ist davon auszugehen, dass diese Gedichte nicht mit dem Ziel der Veröffentlichung (zumindest nicht zu dieser Zeit) geschrieben worden sind. Dadurch wird die darin eingenommene Perspektive zwar nicht zu einer als authentisch zu bezeichnenden. Sie stellt aber doch eine Perspektive dar, die von vorwegnehmender Selbstzensur befreit ist und so die Rezeption der Ereignisse aus Perspektive der jüdischen jugendlichen Autorin Aloni wiedergibt. In dem Gedicht *Die polnischen Juden* wird die sogenannte Polenaktion als Moment dargestellt, das das Ich von lediglich Empathie zu Identifikation mit den polnischen Juden führt; grammatikalisch wird dieser Wandel vom distanzierend-deiktischen Pronomen der dritten Person Plural zum näheaufbauenden Pronomen der zweiten Person Plural vollzogen. Erstaunlich ist an den dargestellten Bildern der Ausweisung der polnischen Juden, dass Aloni bereits 1939 und damit vor der nationalsozialistischen Phase der Vernichtung scharfe Bilder vor Augen hatte, die das, was erst noch geschehen würde, bereits vorwegnehmen.

In den nach der Emigration verfassten Gedichten *Meiner Mutter*, *Durst I* und *Durst* sowie *Siegestag / 8.5.45* werden Perspektiven verschiedener Ichs eingenommen, die von Palästina aus die Vernichtung der europäischen Juden durch die Nationalsozialist_innen thematisieren. Die Beziehung zur Mutter wird in dem erstgenannten Gedicht in einer hybriden Form dargestellt: aus verzerrendem Traum, Hohngebilden und Erinnerungen, die sich dem Ich aufdrängen. Mit der Charakterisierung der Mutter als klischeehafte Figur des in Palästina und Israel lange Zeit als pejorativ gehandelten Diasporajuden wird das Gedicht auch zu einer Form von dissidenter Erinnerungsarbeit. Bei der Analyse der Gedichte *Durst I* zu *Durst* ist besonders die Verschiebung in Form und Inhalt vom ersten zum zweiten Gedicht aufschlussreich. Während *Durst I* in eskapistischer Manier in ein veraltetes Vokabular flieht und Täter_innen und Taten darin verbrämt, ist *Durst* von einer größeren Sachlichkeit und Klarheit mit Referenzen auf Deportationszüge und Konzentrationslager geprägt. Gleichzeitig sind historiographisch unzuverlässige Formulierungen vorzufinden, die das Gedicht an Entstehungsort- und zeit gebunden sichtbar werden lassen: Alonis Entfernung vom Ort des Geschehens der Shoah bedeutet, dass sie auf Quellen aus zweiter Hand angewiesen ist; wenn sie dennoch versucht, die Geschehnisse in den Lagern lyrisch darzustellen – und dabei die Perspektive eines Ich nicht explizit erscheint, sondern „sie“, die Inhaftierten in den Lagern, im Fokus stehen – so ist diese Darstellung eine, die aus der spezifischen diskursiven Formation ihres Entstehungsortes und ihrer Entstehungszeit heraus vorgenommen wird. Gleichzeitig gilt, dass auch die Holocaust-Literatur von Überlebenden der Lager nicht als Abbildung einer Wahrheit zu verstehen ist, sondern ebenso eine – in spezifischen diskursiven Formationen entstehende – (Re-)Konstruktion von subjektiver, wenngleich dadurch nicht

weniger realer Erfahrung. Die inhaltlichen und formalen Verschiebungen, die in den Gedichten *Durst /* und *Durst* sichtbar werden, bilden Alonis Suche nach einer adäquaten Form für ihre Gedanken und Erfahrungen ab und verdeutlichen dabei, mit welchen Hindernissen sie beim Versuch, eine Form für eine literarische Bearbeitung der Shoah zu finden, kämpfen muss.

Auch in *Siegestag / 8.5.45* erscheint kein explizit erscheinendes Ich, sondern die Kollektivform „sie“. Dieses Kollektiv ist in Palästina verortet, ihm werden widersprüchliche Artikulationen in Bezug auf den Siegestag zugeschrieben – dem lauten fahnenschwenkenden Feiern steht eine innere Leere gegenüber. Aloni selber schildert in ihren Tagebüchern ähnliche Gefühlsregungen. Die Frage, warum Aloni dennoch die personale Pluralform verwendet, lässt sich mit verschiedenen Thesen beantworten. Am plausibelsten scheint die Antwort, dass die dritte Form Plural erlaubt, die Widersprüchlichkeit der individuellen Verortung im Jischuw darzustellen: die Gemeinsamkeit der Gefühle von Angst, Leere und Trauer verbindet die Individuen des Kollektivs, die Art ebendieser Gefühle von Einsamkeit und Trauer aber trennt sie. So fallen sie sich mit dem Ende des Krieges zwar in die Arme und stehen doch „fremden Leute[n]“ gegenüber.

In den Gedichten, die Aloni 1947 auf ihrer Reise mit der Jewish Agency nach Paris verfasst, tritt das Ich als sprechende Instanz hervor. Die in Paris entstandenen Gedichte *Schuld* und *Schrei meine Seele* thematisieren vor allem Gefühle der Schuld und Scham und greifen damit zentrale Topoi der Literatur jüdischer Schriftsteller_innen nach der Shoah auf. Auf der Ebene der empirischen Autor_innen stellen beide Gedichte damit den Versuch dar, die Gefühle zu artikulieren und die tabuisierten Worte darüber aus ihrer Gefangenschaft zu befreien.

Das kurz nach dem Ende des Eichmann-Prozesses entstandene Gedicht *In den schmalen Stunden der Nacht* beschäftigt sich, wie auch schon die beiden vorhergehenden Gedichte, nicht mit der Shoah selber, sondern mit ihren Nachwirkungen und erinnerungspolitischen Aspekten. Eine Sprecher_inneninstanz taucht nicht auf. Abstrakta wie Leere und entgrenzte Zeit bestimmen das Geschehen, das von Dunkelheit und Tod geprägt ist. Damit greift Aloni einen Topos von Holocaust-Lyrik auf: die Auswirkungen der Vernichtung der europäischen Juden auf das Lebensgefühl der Überlebenden. Der Kontext des Eichmann-Prozesses mit seinen auch retraumatisierenden Wirkungen ist dem Gedicht eingeschrieben.

Auch das von Boleslav verfasste Gedicht *1940-1945* ist vermutlich in zeitlichem Zusammenhang mit dem Eichmann-Prozess entstanden. Hierbei steht eine Frage, die zu der Zeit die Diskurse mit bestimmt, im Fokus: „Warum wir?“ Wie auch in Alonis Gedicht wird hier keine individuelle Figur abgebildet, sondern ein Kollektiv – und zwar eines, das sich grundlegend von allen anderen Menschen und Gruppierungen dadurch unterscheidet, dass der Weg dieses Kollektivs in die „Gaskammer“ führt.

Das Ich des Gedichts gibt so eine explizit jüdische Perspektive von Subjektivität und Weltwahrnehmung nach Auschwitz wieder, die auch bei anderen jüdischen Autor_innen zu finden ist und etwa in Otto Dov Kulkas Terminus vom „Gesetz des Großen Todes“ seinen Niederschlag findet. Das Gedicht lässt sich auch mit einer These Dan Diners kurzschließen, der die Frage nach den Motiven von Auschwitz als Teil eines jüdischen Gedächtnisses bezeichnet (etwa im Gegensatz zum deutschen

nichtjüdischen Gedächtnisses, innerhalb dessen eher nach den Umständen gefragt wird, die zur Shoah führten). Diese Subjektivität mit dieser spezifischen Fragestellung führt in diesem Gedicht schließlich zur Theodizee-Frage nach Auschwitz, die als rhetorische Frage das Gedicht beschließt und unbeantwortet bleibt.

Weniger auf ein Kollektiv gerichtet als vielmehr auf die Verbindung zwischen einem Ich und seinem Vater ist das Gedicht *Erinnerung an den Warschauer Ghettokampf*. Hierbei ist das zunächst inkongruent erscheinende Verhältnis zwischen Titel und Inhalt des Gedichts zu beachten: Der Titel suggeriert das eigene Erleben des Aufstands im Warschauer Ghetto durch das Ich und stellt darüber hinaus den Kampf im Warschauer Ghetto in den Fokus. Im Gedicht selber wird deutlich, dass das Ich diesen Kampf nicht selber miterlebt hat, sondern auf den Vater Bezug nimmt. Hier tritt besonders deutlich die Form der Distanzerfahrung auf. Des Weiteren ist auf die Kontextualisierung des Kampfes und auf den Begriff „Kampf“ zu verweisen. Der Kampf stellt hier nicht den Kampf mit Waffen im Warschauer Ghetto dar. Vielmehr wird das religiös motivierte Ringen des Vaters mit Gott als Kampf gedeutet. Diese Interpretation des Kampfes – unter Einbeziehung des passiven Kampfes in diese Kategorie – stellt eine grundlegende Ergänzung des zu der Zeit herrschenden israelischen Diskurses um Widerstand, wenn nicht gar dissidente Haltung dazu, dar. Gleichzeitig wird das Gedicht zu einer Stellungnahme zu der Notwendigkeit des Schreibens nach Auschwitz: Explizit wird der Kampf um das letzte Wort für verloren erklärt, es wird „Stille [...] auf dem schwelenden Haufen“. Implizit aber widerspricht das Gedicht dieser Niederlage – allein mit seiner Präsenz behält das Gedicht das letzte Wort. Die Stille ist nicht endgültig – dafür sorgt das Gedicht.

Das Gedicht *Mein Traum von Auschwitz* bildet ebenfalls das Verhältnis zwischen einem Ich und seinem Vater ab. Es bewegt sich mit seinen intertextuellen Bezugnahmen auf die Ballade *Der Erlkönig* zwischen dem Rahmen deutscher Hochkultur und der Theodizee-Frage nach Auschwitz aus jüdischer Perspektive. Mit der Darstellung des Ringens mit Gott ist das Gedicht auch Celan und anderen jüdischen Schriftsteller_innen nach der Shoah nahe. Die Frage nach Gott muss von nun an unter veränderten Vorzeichen gestellt werden, um eine gültige Antwort evozieren zu können. Dementsprechend ist auch die im Titel gewählte Bezeichnung Traum nicht im Sinne eines surrealen Traums zu verstehen, sondern eher als Ausdruck für ein imaginiertes Miterleben allzu realer Grausamkeit. Sie spiegelt die Sprechposition des Ich, das aus einer Distanz heraus dem Verbrennen des Vaters ohnmächtig gegenübersteht und doch aufs Engste emotional an die Geschehnisse gebunden ist – und sich imaginativ an den Ort des Vaters versetzt, in Alexander Donats Worten auf den „top of the smokestack“⁷⁰⁶.

Alonis und Boleslavs Gedichte zeigen verschiedene grundlegende Gemeinsamkeiten. Die eingangs aufgeworfene These zur spezifischen Sprechposition der Distanzerfahrung bestätigt sich bei der Analyse der Gedichte. Das Ich – wenn es als solches auftritt – artikuliert sich aus geografischer Ferne aber mit einem hohen Grad emotionaler Involviertheit zu den Geschehnissen (so etwa in den

⁷⁰⁶ Donat, 2007, S. 276

Gedichten Alonis in *Meiner Mutter*, *Durst* und *Durst I* und in sämtlichen Gedichten Boleslavs, von 1940-1945 über *Erinnerung an den Warschauer Ghettokampf* hin zu *Mein Traum von Auschwitz*).

Diese ambivalente Position zwischen Distanz und Nähe lässt auch das Verhältnis zwischen Realität und Imagination verschwimmen, so dass in hybriden Formen der Darstellung zwischen (Alp-)Traum, Imagination, Hohngebilden bei unterschiedlich starkem Realitätsbezug die Shoah thematisiert wird. Die Distanzerfahrung geht darüber hinaus häufig einher mit einer Konstruktion des sprechenden Ich als handlungsunfähig und als eines, das den Bildern, die es bedrängen, nahezu ohnmächtig ausgeliefert ist. Mitunter verschwindet das Ich als Agens völlig (etwa in dem Gedicht *In den schmalen Stunden der Nacht*). Auf übergeordneter Ebene werden die Gedichte hierbei nicht nur, aber auch zu einem Teil einer Bewältigungsstrategie, mit der das Ich – und schließlich auch die Autorin – Artikulationsfähigkeit zurückzugewinnen versucht.

Die in den Gedichten evozierten Bilder skizzieren hierbei häufig Figuren, die nicht dem im Jischuw und Israel hegemonialen Ideal des Neuen Juden entsprechen, sondern eher mit dem Klischee des Diasporajuden und der Opfer, die sich vermeintlich auf die Schlachtbank hätten führen lassen, kongruieren. Alonis und Boleslavs Position als Gerade-Noch-Entkommene und ihrer Familie in Europa Verbundene spiegelt sich darin.

Als strukturelle Differenz zwischen Boleslavs und Alonis Gedichten ist der unterschiedlich ausgeprägte Aktualitätsbezug zu nennen. Während in Boleslavs Gedichten über die Shoah der Blick nahezu ausschließlich nach Europa gerichtet ist, geht es bei Aloni häufiger um die Diskurse um die Shoah in Palästina/Israel (so etwa bei *In den schmalen Stunden der Nacht* und *Siegestag / 8.5.45*). Dieser Aktualitätsbezug ist bei Aloni im Allgemeinen stärker ausgeprägt als bei Boleslav. Im Zusammenhang damit steht auch der mitunter sich unterscheidende Charakter der Sprechposition. Während Aloni des Öfteren eine universalistische Perspektive wählt (wobei diese Perspektive bei den Gedichten, die die Shoah explizit thematisieren, nicht so stark ausgeprägt ist wie in den Gedichten, die die Shoah lediglich als Referenz zur Verhandlung moralisch-ethischer Überlegungen heranziehen), wird bei Boleslav eine spezifisch jüdische Perspektive stärker deutlich, etwa durch die Fragestellung „Warum wir?“ in 1940-1945 sowie durch die Fokussierung auf jüdisch-religiöse Fragestellungen in *Erinnerung an den Warschauer Ghettokampf* und *Mein Traum von Auschwitz*.

5.7 Ich-Artikulationen zwischen Ich und Du

In dem Œuvre von Boleslav und Aloni sind zahlreiche Gedichte zu finden, die den Fragen nach Begegnung – Begegnung zwischen einem Ich und Du – nachgehen. Es sind Gedichte, die nicht in einem klar definierten, konkret geografisch bestimmbareren Raum angesiedelt sind. Vielmehr entsteht dieser Raum erst in der Begegnung zwischen Ich und Du. Ich nenne sie im Folgenden Ich-Du-Gedichte, um die Fokussierung auf die Begegnung deutlich zu machen. Hierbei sind zwei Varianten von Ich-Du-Beziehungen auszumachen. Die Mehrzahl der Gedichte von Aloni und Boleslav beschreibt zwischenmenschliche Beziehungen. Einige wenige aber thematisieren auch eine Ich-Du-Beziehung, die sich zwischen einem Ich und Gott abspielt. Diese zwei Typen von Ich-Du-Gedichten sollen im Folgenden analysiert werden.

Bei den Gedichten der anderen Kapitel der vorliegenden Arbeit ist der Zusammenhang zwischen Text und Kontext häufig bereits auf den ersten Blick erkennbar. In den Gedichten wird Bezug genommen auf Orte wie das Warschauer Ghetto, auf die Orte der Kindheit, auf Jerusalem, auf den Siegestag oder die Momente der Ankunft. Die Frage, die sich nun für die Ich-Du-Gedichte stellt, ist, ob ihnen der Kontext eingeschrieben ist, ob die Erfahrungen der Shoah, der Emigration und Immigration, die allgemeinen politischen und kulturellen Bedingungen ihrer Entstehungszeit mit ihren Umbrüchen in den Texten aufscheinen – auch wenn im Gedicht selber nicht explizit auf konkrete Orte und Zeiten verwiesen wird.

Zweierlei sollte bei der Beantwortung dieser Frage berücksichtigt werden: Erstens mutet die Rückführung von Darstellungen des Verhältnisses zwischen Ich und Du auf ein oder wenige Motive angesichts der Komplexität von Identitätsbildung und Artikulation denkbar absurd an. Auch sind es nicht genau zwei oder drei Faktoren wie etwa die Shoah, Emigration und Deutschsprachigkeit in Palästina, die in einer abstrakten Rechnung zu einem eindeutigen Ergebnis von Ich-Identität und Ich-Du Verhältnis in den Gedichten führen. Zweitens verbleiben selbst komplexere Antworten, die Zusammenhänge zwischen Text und darunter liegenden vermeintlichen Motivationen der empirischen Autor_innen darstellen möchten, im Raum der Vermutung und an die jeweilige Lesart der Wissenschaftler_in gebunden. Dem Vorgehen, literarisch dargestellte, abstrakte Verhältnisse zwischen Ich und Du auf konkrete Ereignisse im Leben der empirischen Autor_innen zu beziehen, wohnen die Gefahren einer Reduktion auf bestimmte Ereignisse sowie der Überbewertung des Biografisch-persönlichen zu Ungunsten der Deutungsoffenheit der literarischen Texte inne. Allerdings erschiene es ebenso absurd, die Vermutungen nicht zu benennen, wenn Zusammenhänge zwischen empirischer Erfahrung und literarischem Text in Tagebucheinträgen, Querverweisen zu anderen literarischen Texten der Autor_innen deutlich werden. Wichtig ist also, der Art und Weise, in der die vielfältigen Erfahrungen von Emigration, Shoah, Deutschsprachigkeit in Israel im literarischen Text wirken, jeweils für den singulären Text nachzugehen und die Thesen dabei als Vermutungen zu kennzeichnen.

5.7.1 Alonis und Boleslavs Lyrik über zwischenmenschliche Beziehungen

In einem Gedicht unter dem Titel *Zeugenaussage*, das 1970 in dem Gedichtband *Gilgul, Metamorphosen* erschienen ist, schreibt der israelische Schriftsteller und Überlebende des Holocaust Dan Pagis:

„Nein nein. Es waren bestimmt / Menschen. Die Uniformen, die Stiefel. / Wie soll ich das erklären.
/ Sie waren Geschöpfe ihm zum Bilde. / Ich war ein Schatten. / Ich hatte einen anderen Schöpfer.
/ Und der ließ mir in seiner Gnade nichts mehr, was noch sterben konnte. / Ich flüchtete mich zu
ihm, schwerelos aufwärts, blau, / versöhnt, sagen wir, Vergebung erbittend: / Rauch zum
allmächtigen Rauch, / ohne Körper und ohne Gestalt.“⁷⁰⁷

In diesem Gedicht wird nicht nur die Frage nach einem Gott, sondern auch nach der Form und Möglichkeit des Mensch-Seins während und nach der Shoah aufgeworfen. Das Ich des Gedichts grenzt sich hierbei von denjenigen ab, die es – sarkastisch – zu Menschen erklärt – Menschen, die hier als *pars pro toto* durch die „Uniformen, die Stiefel“ benannt werden. Es begreift sich nicht als Teil dieser Gruppe von Menschen, das Ich „war ein Schatten“.

Die Frage nach dem Menschsein nach der Shoah zieht sich durch die Literatur, vor allem durch die Publikationen jüdischer Autor_innen. Das liegt nahe, denn begreift man den Menschen als soziales Wesen und als Subjekt, das in Interaktion mit anderen steht, leitet sich daraus die Frage ab, welche Folgen der Zivilisationsbruch für das soziale Moment des Menschseins hat; wie sollen Menschen vertrauensvoll Nähe zu anderen aufbauen, wenn mit der industriellen Vernichtungspolitik des Nationalsozialismus grundlegende Annahmen über menschliche Verhaltensweisen fundamental in Frage gestellt wurden und Konzepte wie Menschlichkeit desavouiert erscheinen müssen. Begreift man den Menschen zudem als körperliches Wesen, so stellt sich die Frage, wie das Empfinden von Körperlichkeit und körperliche Begegnung möglich sein soll, wenn Berge von Körpern im wahrsten und grausamsten Sinne des Wortes in Luft aufgingen und die Vernichtung von Millionen von Jüdinnen und Juden und anderen Verfolgten Gruppen Körper zu einem höchst prekären und an Tod gebundenen Gegenstand gemacht haben.

Hierbei stellt sich nun die Frage, ob die literarische Darstellung von Mensch-Sein, von menschlicher Körperlichkeit und damit auch der Möglichkeit von Begegnung mit der Shoah einen Bruch erfahren hat. Darüber hinaus ist die Frage zu stellen, ob sich die Darstellungen in der Literatur derjenigen Autor_innen, die sich mit den Verfolgten des Nationalsozialismus identifizieren, signifikant von der Darstellung in der Literatur von Autor_innen unterscheidet, die während des Nationalsozialismus nicht in die Gruppe der Verfolgten gefallen wären bzw. die Nachgeborene der Täter_innengeneration sind.

⁷⁰⁷ Der Gedichtband ist 1970 auf Hebräisch erschienen. Tuvia Rübner übersetzte eine Auswahl von Gedichten Pagis', die in dem Band *Erdichteter Mensch* veröffentlicht wurden, darunter auch *Zeugenaussage*. (Pagis, 1993, S. 75)

Dass die Shoah als Zivilisationsbruch auch ihre Auswirkungen auf die Darstellung von Mensch-Sein, Menschlichkeit und Körper in der Literatur nichtjüdischer deutscher Schriftsteller_innen hat, wird beispielsweise in den 1964 von Heinrich Böll gehaltenen Frankfurter Poetikvorlesungen sichtbar. Darin greift Böll Adornos Diktum der (Un-)Möglichkeit vom Schreiben nach Auschwitz auf und überträgt es auf sämtliche existenziellen Grundlagen und Tätigkeiten des Lebens: „man kann nach Auschwitz nicht mehr atmen, essen, lieben, lesen.“⁷⁰⁸ Als Konsequenz unternimmt er in den Poetikvorlesungen den Versuch, eine Ästhetik des Humanen zu entwickeln – der „Bombe“, die alle „in der Tasche“ hätten, „neben den Zündhölzern und den Zigaretten“⁷⁰⁹ zum Trotz.

Im folgenden Kapitel soll der Blick aber zunächst ausschließlich auf die Literatur der jüdischen Autor_innen Aloni und Boleslav geworfen und die Frage behandelt werden, ob ihre Erfahrungen den Gedichten eingeschrieben sind. Betrachtet man ihre Gedichte zu zwischenmenschlichen Beziehungen, so wird deutlich, dass die Mehrzahl dieser Gedichte in Form und Inhalt an das anknüpfen, was klassischerweise als Liebesgedicht zu bezeichnen wäre – wirft man allerdings einen genaueren Blick auf diese Gedichte, sind zahlreiche dieser Gedichte eher als Liebesgedichte in Anführungsstrichen zu begreifen, als Gedichte also, in denen ein positiv-romantisches Konzept von Liebe fragwürdig geworden ist. Eine systematische Untersuchung der Frage, welche Modifikationen Liebeskonzepte nach der Shoah erfahren haben und wie diese in der Literatur Ausdruck finden, ist bisher ausgeblieben. Gleichwohl gibt es einige Einzeluntersuchungen zu der Frage nach Liebe in der Lyrik jüdischer Schriftsteller_innen nach Auschwitz.⁷¹⁰ In seinem Aufsatz *Ich stand in Dir – Bemerkungen zur Erotik bei Paul Celan* befragt der Literaturwissenschaftler Burghard Damerau Körperlichkeit, Erotik und Liebe auf ihre Potentiale nach der Shoah und kommt zu folgendem Ergebnis:

„Celans erotische Gedichte haben den Gemeinplatz, Liebe sei stark wie der Tod, ungemein konkret befragt: Lässt sich die Erotik nach Auschwitz wiedergewinnen? Ist sie als intensive menschliche Begegnung nach wie vor möglich – und mit ihr ein lebbares Leben? Insgesamt gesehen ist die Antwort, die Celans Lyrik gibt: Nein. Kein Wunder, Haut und Haare, handwerklich und industriell verarbeitet, in Rauch aufgegangen, absurd sezierte Gliedmaßen, zu Halden aufgehäufte Leiber: Das ist die historische Hypothek des Körpers. Erotik ist auf eine neue Weise prekär geworden, besonders belastet von Erinnerungen.“⁷¹¹

So drängt sich die Frage danach auf, wie sich Liebe, Körperlichkeit und (erotische) Begegnung für diejenigen Schriftstellerinnen darstellen, die die Lager und die Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden zwar aus dem fernerer Palästina miterlebten, die Auswirkungen aber deutlich spürten, in Gedanken, Ängsten, in ihren identitären Artikulationen, am eigenen Körper.

⁷⁰⁸ Böll, 1985, S. 40

⁷⁰⁹ Alle Zitate: Böll, 1985, S. 40

⁷¹⁰ Vgl. beispielsweise Vallaster, 1994 und Damerau, 2000

⁷¹¹ Damerau, 2000, S. 65

Boleslavs Gedichte über zwischenmenschliche Beziehungen

In dem 1923 veröffentlichten philosophischen Hauptwerk Martin Bubers *Ich und Du* entwickelt Buber sein dialogisches Prinzip, in dem Leben Begegnung bedeutet und Ich-Identität erst im Austausch mit einem Du entstehen kann. Buber schreibt:

„Das Grundwort Ich-Du kann nur mit dem ganzen Wesen gesprochen werden. Die Einsammlung und Verschmelzung zum ganzen Wesen kann nie durch mich, kann nie ohne mich geschehen. Ich werde am Du; Ich werdend spreche ich Du. Alles wirkliche Leben ist Begegnung.“⁷¹²

An diesem zehn Jahre vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten formulierten Prinzip des Dialogs hält der jüdisch-deutsche, später israelische Religionsphilosoph auch nach der Shoah fest. Auch nach dem Zivilisationsbruch bestätigt er sowohl auf praktischer wie theoretischer Ebene seine Auffassung des Dialogischen als grundlegend für menschliche Existenz. So setzt er sich auf praktischer Ebene im deutsch-israelischen Verhältnis für einen Dialog ein, und auf theoretischer Ebene erneuert er im Mai 1955 in Jerusalem seine Überzeugung, dass das Gegenüber-Sein des Menschen das sei, was den Menschen zum Menschen mache:

„to be man means to be the being that is over against. The insight into this simple fact has grown in the course of my life [...] my knowing leads to just this [...] it is this over againstness which matters.“⁷¹³

Im Nachlass von Boleslav findet sich ein bisher unveröffentlichtes Gedicht, das auf Bubers Werk *Ich und Du* unmissverständlich Bezug nimmt – dem darin verhandelten Prinzip allerdings vehement widerspricht. Im Gedicht heißt es:

„Sie stellen sich / eine hermetischverschlossene Nuss / glauben / von einander alles zu wissen / jedoch ein erkennen / von ‚dir zu mir‘ / gibt es nicht – / man rollt nur vorbei / wie Züge / steigt ein / und steigt aus / bis die Einsamkeit / die Nuss zerschlägt / und dann ist man auf der Suche.“⁷¹⁴

Mit dem Vers „von ‚dir zu mir‘ / gibt es nicht“ erteilt sie der Möglichkeit eines dialogischen Prinzips eine eindeutige Absage. Die in dem Gedicht als Zitat markierte Formulierung lässt aber nicht nur an Buber, sondern auch an ein Gedicht Celans aus dem Band *Mohn und Gedächtnis* von 1948 denken. Es trägt den Titel *Die Jahre von dir zu mir* und lautet folgendermaßen:

„Wieder wellt sich dein Haar, wenn ich wein. Mit dem Blau deiner / Augen / deckst du den Tisch unsrer Liebe: ein Bett zwischen Sommer und / Herbst. / Wir trinken, was einer gebraut, der nicht ich war, noch du, noch ein / dritter: / wir schlürfen ein Leeres und Letztes. / Wir sehen uns zu in den Spiegeln der Tiefsee und reichen uns rascher die Speisen: / die Nacht ist die Nacht, sie beginnt mit dem Morgen, / sie legt mich zu dir.“⁷¹⁵

⁷¹² Buber, 1958, S. 15

⁷¹³ Zit. nach Katz, 2006, S. 261

⁷¹⁴ Boleslav, o.J.g

⁷¹⁵ Celan, 1983, S. 32

Dieses Gedicht ist nur ein Beispiel unter vielen, das der dialogisch ausgerichteten – und maßgeblich von Buber beeinflussten⁷¹⁶ – Poetik Celans Ausdruck verleiht. Sowohl in der Bremer Dankesrede als auch in der Büchner-Preisrede stellt Celan seine Poetik des Dialogs dar, die sich weniger auf die Beziehungen zwischen Menschen bezieht, sondern vielmehr auf die Verbindung zwischen Gedicht und dem „Gegenüber“, dem „Anderen, auf den das Gedicht „zuhält“⁷¹⁷:

„Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu. Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit.“⁷¹⁸

Das dialogische Prinzip Bubers und die auf Dialog ausgerichtete Poetik Celans stellen Zufluchtsorte für Boleslavs Gedichte dar. Denn auch wenn die meisten der Gedichte Boleslavs der Möglichkeit von Dialogizität eine Absage erteilen, so bedeutet dies nicht, dass sie den immer wieder zu unternehmenden Versuch dazu aufgeben. „Von ‚dir zu mir‘“ gibt es für das oben zitierte Ich nicht, aber die Sehnsucht und Suche nach einem Du scheint immer wieder auf, nicht nur in diesem Gedicht.

Die Gedichte, die sich in einem eher abstrakten Raum zwischen Ich und Du abspielen, machen einen quantitativ großen Teil der Lyrik Boleslavs aus. Es muss also eine Auswahl getroffen werden, die die verschiedenen Formen der Ich-Konstruktion und des Verhältnisses zwischen Ich und Du sichtbar werden lässt. Boleslavs Gedichte *Ich kann schon ermessen*, *Die Begegnung* und *Du im scheinhaften Licht* geben eine starke Desillusionierung wieder. In ihnen wird der Versuch unternommen, ein liebevolles oder erotisches Verhältnis zu einem Du aufzubauen, die Möglichkeit eines solchen Verhältnisses wird aber im zweiten Schritt jeweils als Illusion entlarvt. In den Gedichten *An deine Geige hast du mich gelehnt*, *Wirf meine Falten auseinander* und *Wie du flüsterst* zeichnen sich Gegenbewegungen dazu ab, in ihnen scheint Hoffnung auf die Möglichkeit von Begegnung durch.

Ich kann schon ermessen

Zu den Gedichten, die die Möglichkeit von Liebe radikal in Zweifel ziehen, gehört das Gedicht *Ich kann schon ermessen*⁷¹⁹, erschienen in dem Gedichtband *Ein Zeichen nach uns im Sand* von 1972. In ihm wird eine romantische Begegnung zwischen einem Ich und Du gnadenlos als „gespensterhafte Illusion“ desavouiert.

Das Ich befindet sich zu Beginn in einer Warteposition, deren Zeit sich ihm unendlich zu weiten scheint: „Ich kann schon ermessen / wie kilometerlang mein Warten sich dehnte / bis dein schwarzes Auto anfuhr“. In diesem Moment scheint alles auf das Du bezogen, eine Identität jenseits des Wartens gibt es nicht für das Ich. Kurz darauf wird aber deutlich, dass diese Abhängigkeit wechselseitig zu sein

⁷¹⁶ Vgl. dazu Lyon, 1971. In der Bremer Dankesrede geht Celan auf Buber und seine chassidischen Geschichten ein und schreibt im Anschluss: „Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein.“ (Celan, 1968a, S. 128)

⁷¹⁷ Celan, 1968b, S. 144

⁷¹⁸ Celan, 1968a, S. 128

⁷¹⁹ Boleslav, 1972, S. 7

scheint. Auch dem Du wird eine „Leere“ in seinem Zeitempfinden zugeschrieben: wenn das Du das „zitternde[s] Haar“ des Ich in seine „leere Stunde flocht[est]“. Versuche der Begegnung und Zweisamkeit dienen hier vor allem dem Zweck, eine empfundene Leere zu füllen und der Einsamkeit zu entkommen. Die nächsten Verse suggerieren die Vorstellung eines romantischen Tête à Tête zwischen Ich und Du in einem Hotel oder einer gemieteten Wohnung. Dieses Bild eines geplanten romantischen Zusammentreffens aber wird durch die Beschreibung der völlig unromantischen Bedingungen durchbrochen: „ein mürrischer Mann / mit Schlüsseln“ führte das Ich und Du „zur Mansarde“. Begreift man hier das Bild der Mansarde als Inbegriff für den „autonomen Kunstbegriff“⁷²⁰, nämlich als Topos und als Rückzugsort des einsamen, aber eben auch autonomen Poeten, dann wird dieser Rückzugsort von Gesellschaft, der vermeintliche Hort romantischer Einsamkeit und Autonomie, hier desavouiert und zu einem Ort desillusionierender Begegnung zweier Menschen, die weder autonom sind noch in eine wirkliche Beziehung zueinander treten können. Das Ich ist auch innerhalb der Begegnung nicht in der Lage, sich von innen heraus wahrzunehmen. Es sieht sich lediglich gespiegelt, „verborgt“ mit dem „Schatten“ des Du in einem „fleckigen Spiegel“. Abhängig von einer beschmutzten, „fleckigen“ Umgebung findet sich also auch das Ich „fleckig“ vor: „vor dem fleckigen Spiegel ich“. Das Ich-Gefühl entsteht erst in dem Blick in den Spiegel. Ich-Identität und Körper stehen sich gewissermaßen gegenüber, erscheinen nicht integriert, sondern voneinander getrennt. Die Inversion der Satzteile verstärkt diese Darstellung.

Der Versuch einer romantischen Begegnung endet darin, dass das Du „beim Ventilator“ steht, es „schnappte[st] nach Luft“. Das Ich zieht aus der sichtbar gewordenen Unmöglichkeit romantischer Begegnung seine Konsequenz: „ich schüttete den Wein ins Waschbecken“. Statt in eine romantische Begegnung gehen zu können, beflecken sich Ich und Du gegenseitig und ersticken sich mit ihrer Anwesenheit. Im Zusammenhang damit steht eine abstraktere Bewegung, die hinter und in diesem und zahlreichen anderen Gedichten Boleslavs beobachtet werden kann und die auf der Grundlage von Deleuze/Guattari als Pendelbewegung zwischen De- und Reterritorialisierung begriffen werden kann.

Deterritorialisierungsbewegungen, die einer eindeutig zuschreibbaren, kohärenten Identität widersprechen, finden sich in zahlreichen Artikulationen in den Gedichten. Verben, die wie in diesem Gedicht die Zerrissenheit und Fragmentierung sowohl in Bezug auf Ich-Identität als auch auf Verhältnisse zwischen Ich und Du ausdrücken, ziehen sich durch diese Artikulationen: „Wir werden auseinander fallen / wie das Lebkuchenherz / vom Jahrmarkt“⁷²¹, Ziffern sind von einem alten „Kalender / vergangene[r] Zeiten“⁷²² abgerissen, „aneinanderstehende Betten / fuhren auseinander / zerfressen von vielen Mondscheinen“⁷²³ und „das Seil ist gerissen / [...] der Tänzer gefallen“⁷²⁴. In wieder einem anderen findet sich ein Ich „mit aufgeknöpftem Leib“⁷²⁵ wieder; der Körper erscheint

⁷²⁰ Zur „Eroberung der Autonomie“ der Kunst vgl. Bourdieu, 2001, S. 83ff.

⁷²¹ *So scheint es mir*, in: Boleslav, 1972, S. 8

⁷²² *Konzert mit leichter Musik*, in: Ebd., S. 19

⁷²³ *Die Uhr tickt*, in: Ebd., S. 20

⁷²⁴ *Ich werde dich nicht mehr betreten*, in: Ebd., S. 35

⁷²⁵ Dieses Zitat und die folgenden stammen aus dem Gedicht *Das Haar von unsichtbaren Drähten gespannt*, in: Ebd., S. 18

dort in seine Bestandteile aufgeteilt und für das Ich nicht als Ganzes wahrnehmbar: „das Haar“ ist „von unsichtbaren Drähten gespannt“, der „Kopf hochgezogen“ und „in eine viereckige Glasscheibe gezwängt“. Der Körper erscheint dem Ich fragmentiert, Leben und Ich werden zu zwei sich gegenüberstehenden und voneinander getrennten Konzepten. Die Sehnsucht nach einer Integration von Ich und Leben aber bleibt bestehen: „doch will ich dich leben / mein Leben“ lautet der letzte Vers.

Die Deterritorialisierungsbewegung ist hier keine freiwillige, sondern eine aufgezwungene, an der die Subjekte verzweifeln. Die Inkohärenz wird als belastend empfunden. Diese Empfindung von Belastung und Verzweiflung aber führt gleichzeitig das Ich immer wieder zu einem Rettungsversuch zurück. Wie bereits an anderer Stelle zitiert klammert sich ein Ich „weiter am Papiergeländer“⁷²⁶ seiner Lieder fest, ein anderes hält sich „an das Knie deiner [Jerusalems] Felsen“⁷²⁷ gedrückt oder sucht „die Zeit / diese zerrissene Zeit“⁷²⁸ und singt „zu einem unfindbaren Wesen“⁷²⁹. Der Rettungsversuch wird durch Reterritorialisierungsbewegungen vollzogen, durch Sinnsuche in Transzendentalität und Mythen – eine Sinnsuche, die nie ganz gelingt: Denn mit dem Rückbezug auf mythische, transzendente, nicht-irdische und nur vermeintliche Rettungsanker der Kohärenz und Widerspruchslosigkeit bleibt das Ich „umarmt von nächtlichen Sternen / auch bei Tag“. Seine Lieder bieten ihm Halt, der Halt ist aber – in aller Doppeldeutigkeit – papieren und zu wenig kräftig, um das Ich vor seinem Fall und Zerfall retten zu können. In dem Gedicht *Nur Staub ist mir geblieben* heißt es: „ich hänge in Fortsetzung auf gerissenem Seil / und klammere mich weiter / am Papiergeländer / meiner Lieder.“⁷³⁰

Das Gedicht *Ich kann schon ermessen* kann nun aus verschiedenen Perspektiven gelesen und in unterschiedliche Kontexte gestellt werden. Es ist denkbar, die Zerstörung von Romantik als Folge von subjektiven Erfahrungen – und zwar sowohl der privaten Liebeserfahrungen als auch der Erfahrungen von Shoah, Emigration und versuchtem Neubeginn in Palästina – der empirischen Autorin Boleslav zu lesen. Ebenso denkbar ist es, die Darstellung des Abhängigkeitsverhältnisses eines (weiblichen) Ichs von einem (männlichen) Du im Kontext feministischer Literatur zu lesen bzw. die Genderkonstruktionen genauer zu betrachten. Bei einer solchen Lesart wäre weniger die Shoah der gedankliche Fluchtpunkt, sondern vielmehr patriarchale Strukturen und das Verhältnis zwischen den Geschlechtern. Auch kann dieses Gedicht als Ausdruck moderner oder postmoderner Sozialverhältnisse gelesen werden – als eines, das in einer Zeit und in gesellschaftlichen Zusammenhängen entsteht, in denen Liebe als sehnsuchtstillendes Versprechen wider die Einsamkeit, Verlorenheit und Leere hochgehalten wird. Und doch scheint Liebe und eine Begegnung zweier Subjekte so unmöglich, dass am Schluss des Gedichtes nichts bleibt außer der Zerstörung dieser Illusion.

Während in den anderen Gedichten das Ich-Du-Verhältnis im Abstrakten und in einem transzendental geprägten Raum verhandelt wird, ist die Situation in *Ich kann schon ermessen* eher als Alltagssituation

⁷²⁶ *Nur Staub ist mir geblieben*, in: Ebd., S. 45

⁷²⁷ *Jerusalajim*, in: Ebd., S. 11

⁷²⁸ *Manchmal rufe ich dich*, in: Ebd., S. 39

⁷²⁹ Dieses Zitat und das folgende stammen aus *Ich werde dich nicht mehr betreten*, in: Ebd., S. 35

⁷³⁰ *Nur Staub ist mir geblieben*, in: Ebd., S. 45

zu betrachten. Die unterschiedliche Situierung des Geschehens – abstrakt-transzendentaler Raum hier, irdische Alltagssituation dort – läuft bei Boleslav parallel zu dem in den Gedichten ausgeführten Erfolg oder Misserfolg (erotischer) Beziehung zwischen einem Ich und Du. Nur in einem transzendenten, mythifizierten Raum kann in Boleslavs Gedichten jeweils das Ich die Hoffnung auf eine wirkliche Beziehung zwischen Ich und Du aufrecht erhalten. In ihnen – etwa in der Jerusalem-Trilogie – kann das Ich in ein symbiotisches Verhältnis zum Du treten. Sobald die Begegnungen aber in einem konkreten, real-irdischen Raum stattfinden, folgt die Desillusion dieser Möglichkeit auf dem Fuße. So ähnlich analysiert auch ein Ich in dem Gedicht mit der Anfangszeile *Ich bin die Spinne* seine Situation. Das Gedicht endet mit den Versen: „Wenn mein Lied in dem Gewebe erklingt, / zerreißt der Schleier. / Auf der Erde bin ich schwach.“⁷³¹

Für das vorliegende Gedicht bedeutet dies, dass die „gespensterhafte Illusion“ nicht wirklich werden kann. Ein Individuum wird nicht im Buberschen Sinne „Du sprechend“ zum Ich. Der Wein, der ein romantisches Ich-Du-Verhältnis hätte bedeuten können, landet im Waschbecken.

Die Begegnung

Das Gedicht *Die Begegnung*⁷³² ist 1972 in dem Band *Ein Zeichen nach uns im Sand* erschienen. Wenn der Titel auch nahelegt, dass es sich in diesem Gedicht um eine einzige Begegnung handelt, sind es vielmehr drei Begegnungen, die verhandelt werden: Ein Ich begegnet erstens einem Mädchen, begegnet zweitens in dieser Begegnung sich selber, drittens findet eine Begegnung zwischen dem Mädchen und „einem“ statt.

Die Begegnung mit dem Mädchen erinnert das Ich an sich selber, es erkennt sich in ihm wieder, in „Rosen / Tau / in deinem Zopf“ und in „tausend verflochtene[n] Beine[n]“. Das Ich taucht im Ring des Mädchens wieder auf, als Kopie des Mädchens. Dieser Erinnerung folgt allerdings ein schmerzhafter Bruch. „Im Stein deines Ringes“, so spricht das Ich das Mädchen an, „spiegeln sich / meine schuppigen Lippen / ich fand mich / verwüstet in deiner Gestalt.“ Statt der Rosen und des Taus in den Haaren hat sein Körper schuppige Lippen und ist „verwüstet“. Das Ich ist nicht in der Lage, in eine wirkliche Interaktion mit dem Mädchen zu treten und muss in seiner Beobachter_innenposition verbleiben: „Im Stein deines Ringes / spiegeln sich / meine schuppigen Lippen“.

Mit der nicht-gelingenden Interaktion zwischen dem Ich und dem Mädchen ist eine weitere Begegnung verwoben: Die Begegnung zwischen dem Mädchen „und eine[m]“, der zu dem Mädchen kommt: „einer kommt zu dir / barfuß aus strumpfloosen Tagen“. Die zwei – das Mädchen und das nicht näher bestimmte männliche Gegenüber – werden vom Ich beobachtet und als Personen betrachtet, die in der Lage sind, eine zärtliche Nähebeziehung zueinander aufzubauen: er „öffnet“ ihre „Poren“, das Mädchen wiederum malt „Flammen auf seine Wangen“.

⁷³¹ Boleslav, 1965, S. 6

⁷³² Boleslav, 1972, S. 44

Was ist das für „einer“? Es ist einer, der „barfuß aus strumpflofen Tagen“ zu ihr kommt. Mit der Charakterisierung dieses jungen Mannes, der aus einer Vergangenheit zu dem Mädchen zu kommen scheint und mit der Idealisierung der auch körperlichen Begegnung, die das Mädchen und der junge Mann einzugehen in der Lage sind, scheint das Ich auch seine eigene Vergangenheit zu idealisieren oder sich eine solche Vergangenheit herbeizusehen – eine Vergangenheit, in der das Ich das Mädchen hätte gewesen sein können. Ein Ideal von Jugend und Jugendlichkeit wird hier mit einem Raum von Möglichkeiten und Versprechen verbunden – vor allem mit der Möglichkeit einer Ich-Identität, in der Körper und Ich miteinander verbunden sind und sich das Ich nicht losgelöst vom eigenen, verwüsteten Körper wiederfindet.

Betrachten wir einige Post-Shoah-Liebesgedichte verschiedener jüdischer Autor_innen, so ist dieser Topos der Trennung in ein Früher und Heute auch in ihnen zu finden – in ein Früher, in dem Begegnung möglich war, und ein Heute, in dem diese Möglichkeit erloschen ist. In einem Gedicht von Nelly Sachs unter dem Titel *Abschied*⁷³³, das 1949 in dem Gedichtband *Sternverdunkelung* erschienen ist, ist in einem Gestern romantische Begegnung genauso wie romantischer Abschied möglich – der Abschied findet dort seinen Ausdruck noch in „mitternachtgeküsste[r] Kehle / der Abschiednehmenden“ und „von Sternschnuppensterben durchstochene[m] Wort“. Für die Gegenwart aber ist eine solch romantische Abschiednahme unmöglich geworden: Heute ist der Abschied nur mehr charakterisiert durch „zwei hängende Fetzen / und Menschenhaar in einer Krallenhand, / die riss“. Das Früher und Heute kongruiert hier mit den Zeiten vor und nach dem Zivilisationsbruch. In der Zeit vor dem Zivilisationsbruch war eine liebevolle, zärtliche und zugewandte Begegnung mit einem Anderen möglich, danach ist diese unmöglich geworden. Die Zäsur, die das Gestern vom Heute trennt, produziert ganze „Heerscharen der Abschiednehmenden“, die Überlebenden „bluten nach“ und „verbluten an dem Abschied“.⁷³⁴

In Boleslavs Gedicht wird diese Zäsur zwischen Früher und Heute nicht explizit als eine gekennzeichnet, die zwischen die Zeit vor dem Zivilisationsbruch von der nach dem Bruch trennt. Es ist denkbar, den Ursprung des Bruches mit Erfahrungen der Shoah und den Emigrationserfahrungen der empirischen Autorin zusammenzuführen. Zwingend wird der Zusammenhang allerdings nicht gesetzt.

Du im scheinhaften Licht

„Es bleibt ein Zeichen nach uns / im Sand – / traurig und verlassen“ – so lauten die letzten Verse dieses Gedichts. Es sind die Verse, die dem Gedichtband seinen Namen geben.

⁷³³ Dieses Zitat und die folgenden stammen aus dem Gedicht *Abschied*, in: Sachs, 2010, S. 76.

⁷³⁴ Auch in einem Gedicht von Manfred Sturmann – *Liebeslied* – aus dem Jahr 1942 findet sich eine Trennung in ein Vorher und Nachher. Die Möglichkeit von einer reinen Liebe wurde vom „große[n] Schlund“ verschlungen: „Weine, Liebste, weine, / Alles Hehr´ und Reine / Schlang der große Schlund.“, heißt es dort. Nach dem metaphorischen „Sturm“ ist Liebe nicht mehr möglich: „Weine, Liebste, weine, / Netze Schutt und Steine, / Rausch und Jugend sind vertan.“ (Sturmann, o.J., S. 17)

Auch in diesem Gedicht *Du im scheinhaften Licht*⁷³⁵ liegt der Fokus auf einer romantischen Begegnung. Die Begegnung aber kann nicht von Dauer sein, sie basiert auf einer Illusion, auf einem Du, das lediglich als Projektion entlarvt wird und keine reale Form annehmen kann. Das Ich stellt dieser Illusion seine „Wahrheit“ entgegen, die von Illusionen befreit ist, eine „ohne Fahnen / ohne Dekorationen“. In dieser von Illusionen befreiten Version beschreibt das Ich die Begegnung zwischen Ich und Du als zufälliges Ineinanderstoßen: „wir sind zwei Züge / ineinander gestoßen / ich bin auf deinem Geleise gestürzt“. Die Begegnung ist nicht eine Begegnung zweier Individuen, die sich offen und frei begegnen, sondern eine aus einem Unfall heraus entstandene. In der illusionsfreien Version finden sich Ich und Du von einer Welt umgeben, die ihnen feindlich gegenüber steht, die Vertrauen und damit Begegnung zwischen Ich und Du erschwert – und letztendlich verunmöglicht. So folgt auf die Frage „Bist du mir gut / im Garten / dieser furchtbaren Welt / wie soll ich dir glauben?“ am Ende des Gedichts die Feststellung, dass eine wirkliche Hingebung nur „auf dem Stein“ möglich ist, nicht aber im wirklichen Leben: „Mein bist du / nur auf dem Stein“. Denn im realen Leben ziehen an dem Ich und Du „fremde Winde“ vorbei – und so bleibt am Ende nur „ein Zeichen nach uns im Sand“, das Zeugnis von der Begegnung abgeben könnte – aber es hinterbleibt „traurig und verlassen“ und damit ungesehen und unentziffert.

Wie bereits erwähnt, gibt dieser letzte Vers dem Gedichtband seinen Titel und wird so an prominente Stelle und auf eine dem einzelnen Gedicht übergeordneten Ebene gehoben. Er tritt damit in einen noch direkteren Dialog mit den Lesenden, so dass das traurige und verlassene „Zeichen im Sand“ auch als Aufforderung verstanden werden kann. Es wird zu einem Zeichen, das den Leser_innen zur Entzifferung überlassen wird – als Aufforderung, eine Begegnung mit dem Gedicht und der sprechenden Person des Gedichts einzugehen, die dem Ich innerhalb des Gedichts unmöglich erscheint. Es ist eine Aufforderung, die vergleichbar ist mit einem Bedürfnis, das Celan in seiner Meridian-Rede zum Sprechen bringt:

„Aber das Gedicht spricht ja! [...] Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu. [...] Das Gedicht wird – unter welchen Bedingungen! – zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es verzweifeltes Gespräch.“⁷³⁶

Die eingangs formulierte Frage – ist Begegnung noch möglich nach der Shoah? – wird von Celan auf Gedichte bezogen beantwortet: Mit und in einem Gedicht ist Begegnung möglich. Das Gedicht ermöglicht eine konzentriert-dichte Begegnung mit dem Anderen, in der „die Daten“ – und das bedeutet im Fall Celan zweifellos auch seinen „20. Jänner“⁷³⁷, das Datum der Wannsee-Konferenz – eingedacht sind. Im Gedicht von Boleslav wird keine explizite Bezugnahme zur Shoah hergestellt. Das

⁷³⁵ Boleslav, 1972, S. 49

⁷³⁶ Celan, 1968b, S. 142ff.

⁷³⁷ In der Büchner-Preisrede sagt Celan: „Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein ‚20. Jänner‘ eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben?“ (Celan, 1968b, S. 142)

Bedürfnis aber, die Verlassenheit des Zeichens aufzuheben, das Zeichen in einen Dialog zu bringen, hat Boleslav mit Celan gemeinsam.

An deine Geige hast du mich gelehnt

Das Gedicht *An deine Geige hast du mich gelehnt*⁷³⁸ ist in Boleslavs erstem Gedichtband *Der Weg ist tausend Schlangen weit* von 1965 erschienen. Anders als in den vorhergehenden Gedichten geht die Begegnung zwischen Ich und Du nicht unmittelbar mit einer Desillusionierung einher. Und doch steht auch hier die inkohärente Ich-Identität einer erfüllenden Begegnung zwischen Ich und Du im Weg. Das Ich erscheint als ein lebensunfähiges und der Welt entferntes Ich. Es drückt in den ersten fünf Versen seine Unfähigkeit aus, sich frei in der Welt zu bewegen und erklärt seine Unkenntnis des Zugangs zur Welt: „An deine Geige hast du mich gelehnt, / und ich kenne doch keine Note. / Auf den Spielplatz der Welt hast du mich geführt, / und ich kenne kein Spiel.“ Dem Du wird die Rolle zugesprochen, das Ich in die Welt zu führen – allerdings vergeblich. Das Ich ist nicht in der Lage, den Bewegungen des Du zu folgen. Es blockiert – hier in anaphorischer Reihung – die Motivationsversuche des Du: „und ich kenne doch keine Note“, „und ich kenne kein Spiel“. So bleibt das Ich, statt einen autonomen Weg in das Leben zu finden, auf das Du fixiert – in geistiger wie körperlicher Hinsicht: „Ich will nur tanzen bei dir, / und besingen den heißen Schatten deiner / Jahre.“ Unübersehbar nimmt Boleslav in einigen Versen Bezug auf Else Lasker-Schülers Gedicht *Mein blaues Klavier*, das erstmals in der Neuen Zürcher Zeitung 1937 erschienen ist. Lauten bei Lasker-Schüler die ersten zwei Verse: „Ich habe zu Hause ein blaues Klavier / Und kenne doch keine Note“⁷³⁹, so wiederholt sich in Boleslavs Gedicht der zweite Vers nahezu wortwörtlich: „An deine Geige hast du mich gelehnt / und ich kenne doch keine Note.“

Bei Lasker-Schüler wie bei Boleslav steht die Sehnsucht nach Leben, Artikulation und Freiheit im Zentrum des Gedichts – all dies aber wird nicht nur durch die Unfähigkeit eines Individuums verunmöglicht, das „keine Note“ kennt, sondern durch die Verrohung der Welt, die, enggeführt mit dem Entstehungsdatum des Gedichts *Mein blaues Klavier* während des Nationalsozialismus, auf die politische Situation der Zeit verweist: „Ich habe zu Hause ein blaues Klavier / Und kenne doch keine Note. / Es steht im Dunkel der Kellertür, / Seitdem die Welt verrohete.“⁷⁴⁰

Mit Deleuze/Guattari gelesen kann *Mein blaues Klavier* auch als Darstellung einer Deterritorialisierungsbewegung verstanden werden, und damit das Atonal-Sein als Prozess einer Sinnlos-Werdung von Tönen. Töne werden in diesem Gedicht nicht gespielt, sondern nur in ihrer Unmöglichkeit benannt, „die Klaviatur“ ist „zerbrochen“, das Ich beweint die „blaue Tote“. In der Analyse von Kafkas Werk beobachten Deleuze/Guattari immer wieder eine Deterritorialisierung von Lauten, die sich durch sein Werk zieht: „Das Piepsen, das Gregors Worte entstellt, das Pfeifen der Maus, [...] auch der Klavierspieler, der nicht spielt, die Sängerin, die nicht singt“⁷⁴¹. Diese Laute gehören

⁷³⁸ Boleslav, 1965, S. 30

⁷³⁹ Lasker-Schüler, 1996, S. 337

⁷⁴⁰ Lasker-Schüler, 1996, S. 337

⁷⁴¹ Deleuze & Guattari, 2012, S. 30

laut Deleuze/Guattari „weder zur sinnvollen Sprache“ gehören, „noch zu einer Musik oder Melodie“⁷⁴². Sie fahren fort:

„Überall zieht sich quer durch die organisierte Musik eine Gegenlinie, die sie aufhebt, überall schneidet eine Fluchtlinie quer durch die Sinnsprache, um eine lebendige Ausdrucksmaterie freizusetzen, die nur noch für sich selber spricht und nicht mehr der Formung bedarf.“⁷⁴³

Bei Lasker-Schüler bewegen sich die Worte nicht selber in eine Deterritorialisierung hinein. Das Gedicht bildet diese mit dem Verlust von Sinn ab, vollzieht diese Bewegung aber nicht in der Sprache selber. Es ist, anders als in Deleuze/Guattaris Interpretation von Kafka – nicht als bewusste Setzung einer Gegenlinie zu verstehen, es wird keine Befreiung von der Sinnsprache gesucht, im Gegenteil: der Verlust des Sinns wird beweint. Bei Boleslav findet der territorialisierende Rückbezug noch schneller als bei Lasker-Schüler statt. Auch hier kennt zwar ein Ich „doch keine Note“. Dann aber versucht das Ich unmittelbar der empfundenen Sinnlosigkeit mit einer Überhöhung und Transzendierung eines Dus zu begegnen: „Ich will nur tanzen bei dir, / und besingen den heißen Schatten deiner / Jahre.“

Wer ist das Du in dieser Konstellation? Die ersten Verse legen nahe, dass das Du ein Liebespartner des Ich sein könnte. Wenn aber in den folgenden Versen davon die Rede ist, dass das Ich den „heißen Schatten deiner / Jahre“ besingen und neben dem Du tanzen möchte, lassen diese Verse an die Jerusalem-Gedichte Boleslavs denken und legen nahe, dass das Du noch durch einen anderen Signifikaten besetzt werden kann. Denn in den Jerusalem-Gedichten drückt das Ich ähnliche Wünsche aus: In *Jerusalem (III)* beispielsweise ist Jerusalem „Zuflucht meiner Lieder“⁷⁴⁴, das Ich will „neben dir [...] sein / und der Musik deiner Harfe lauschen“. So wäre es also auch denkbar, das Du in dem vorliegenden Gedicht als Repräsentant_in einer transzendentalen Heimat in der Neuen Heimat Palästina/Israel zu lesen.

Ob aber menschlicher Liebespartner oder transzendental-erotisches Konzept von Heimat: Das Ich-Du-Verhältnis bleibt ein ungleiches. Das Du übernimmt die Rolle von Stärke und Sicherheit und wird zum Fixpunkt des Ich. Das Ich bleibt in Unkenntnis der Spielregeln des Lebens und wendet sich in den letzten zwei Versen schließlich an das Du, um sich in seiner Traurigkeit in die Hände des Du zu begeben: „Willst du traurige Blätter / in deinem Schoße halten?“ Die Frage stellt den Versuch dar, Ich und Du in eine Beziehung zueinander zu bringen, denn nur unter der Bedingung, dass das Du bereit ist, „traurige Blätter in deinem Schoße“ zu halten, kann eine Begegnung gelingen. Die Antwort des Du und damit das Ergebnis, ob eine solche Begegnung möglich sein wird, bleibt offen – deutlich wird aber: eine autonome Ich-Identität jenseits eines Dus ist dem Ich unmöglich.

Wirf meine Falten auseinander

⁷⁴² Ebd.

⁷⁴³ Ebd.

⁷⁴⁴ Dieses Zitat und das folgende: Boleslav, 1965, S. 50

In dem Gedicht *Wirf meine Falten auseinander*⁷⁴⁵ erscheint zum ersten Mal das Wort Liebe als solches. Diese Nennung geht einher mit einer veränderten Auffassung von Begegnung zwischen Ich und Du. Liebe wird in diesem Gedicht nicht nur als Illusion betrachtet und als Farce desavouiert. Vergleichbar mit den zuvor analysierten Gedichten ist allerdings das Abhängigkeitsverhältnis, in dem das Ich zum Du steht. Unfähig, sein eigenes Leben zu formen, bittet das Ich sein Gegenüber, das Ich zu formen: „Wirf meine Falten auseinander“, fordert es das Du auf, und fährt fort: „biege mich wie eine Mondsichel“, „hebe den Stein aus mir“, „lasse mich niederknien“ und „trage mich zurück“.

Der Körper des Ich, der zusammengefasst und durch den in ihm liegenden Stein beschwert erscheint, wird hier zum Ausdruck einer Identität, die auf der Suche nach einer offeneren, unbeschwerten Form ist. Die Sehnsucht nach Leichtigkeit und Offenheit geht einher mit dem Versuch, verschiedene Zeiten in sich zu integrieren. Das gesamte Gedicht ist zwar im Präsens formuliert, dabei wird aber auf eine Zeit in der Vergangenheit Bezug genommen, in der eine „Blüte“ abgebrochen wurde und eine „Wolke“ verloren gegangen ist. Der Bruch der Blüte und der Verlust der Wolke wirken noch in die Gegenwart fort: „trage mich zurück“, bittet das Ich: „in die verlorene Wolke / wo die abgebrochene Blüte / noch immer weint“. Eine Rückkehr zu dem vergangenen Schmerz und Verlust und eine Integration dieser Vergangenheit in das aktuelle Ich-Gefühl, so die Hoffnung, könnte dann dem Ich zu einer Identität verhelfen, die weniger beschwert erscheint – und in der die verlorene Wolke wiedergewonnen und dem Ich gleichsam zu einem Zuhause werden kann. Diese Integration von Vergangenheit und Gegenwart lässt sich mit einer Erfahrung verbinden, die Szondi in einer Interpretation von Celans Gedicht *Engführung* hervorhebt. Der Leser, so Szondi, wisse

„daß Sein Zuhause-Sein ist, daß Existenz, *Engführung* zufolge, erst erlangt ist, wenn man zurückgekehrt ist, (zu den Ursprüngen? Zur Mutter? – zu der für Celan untilgbaren Erinnerung des Todes seiner Mutter im Konzentrationslager.) Die wirkliche Existenz vereint sich mit Nicht-Existenz, genauer, ist Existenz nur, wenn sie der Nicht-Existenz treu bleibt, sich ihrer erinnert.“⁷⁴⁶

In einem weiteren Gedicht Celans, *Corona*, spielt dieses Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit eine vergleichbare Rolle. Dort heißt es: „wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehen: / die Zeit kehrt zurück in die Schale“⁷⁴⁷. Wie in *Corona* geht es auch in dem Gedicht von Boleslav um eine Integration von Vergangenheit und Gegenwart, um eine Kontaktaufnahme zu der „abgebrochene[n] Blüte“ und der „verlorene[n] Wolke“, also um ein Leben in einer Gegenwart, in der die Vergangenheit ihren Platz haben muss, eine Leben, das der Vergangenheit eingedenk sein muss, um wirklich lebbar zu sein. Zuhause sein ist, um die Worte Szondis wieder aufzugreifen, nur möglich, „wenn man zurückgekehrt ist“ und man „der Nicht-Existenz treu bleibt“. Dieses Gefühl von Zuhause sein durch eine Rückkehr zum Verlorenen – in der „verlorene[n] Wolke“ – ist in dem Gedicht Boleslavs nicht an einen Ort gebunden, ja sogar explizit utopisch. Vielmehr spielt wie in Celans *Corona* auch in Boleslavs Gedicht *Wirf meine Falten auseinander* die Beziehung zwischen Ich und Du für das

⁷⁴⁵ Boleslav, 1972, S. 50

⁷⁴⁶ Szondi, 1978, S. 355

⁷⁴⁷ Celan, 1983, S. 37

Gefühl des Zuhause-seins – von Heimat – eine zentrale Rolle. In Celans *Corona* entsteht dieses Gefühl tatsächlich im Raum zwischen Ich und Du, in einer Beziehung: „wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis“. Auch Boleslavs Ich fragt und sehnt sich danach, noch aber ist ein solcher Raum zwischen Ich und Du nicht möglich, noch ist die Begegnung auf das Ich fixiert und auf die Herstellung einer unbeschwerteren Ich-Identität. Gleichzeitig aber kann die Leidenserkenntnis des Ich in diesem Gedicht auch als Schritt zu seiner Befreiung betrachtet werden. Als solcher Schritt auf dem Weg zur Befreiung ist die Sehnsucht des Ichs zu lesen – die Sehnsucht danach, den Schmerz über den Verlust der „Wolke“ und die darin noch immer „abgebrochene Blüte“ aufzuheben, „den Stein“ und damit das Schweigen über den Schmerz und den Verlust beseitigen zu können und ihn „an das Ende“ zu werfen, auch wenn ein solches Ende nicht absehbar ist: „hebe den Stein aus mir / und wirf ihn an das Ende / ohne Ende“. Dann, so legt das Gedicht nahe, könnte das Ich mit dem Du seinen „letzten Flug“ begehen. Ob dies als Ausdruck von Lebensmüdigkeit oder Zuhause sein betrachtet werden sollte, bleibt offen. Allerdings sind diese beiden Deutungen möglicherweise weniger widersprüchlich als sie im ersten Moment scheinen. Hilde Domin begegnet diesem Paradox in dem Essay *Hineingeboren*: „Das irrationalste Kriterium für das Zuhause“ schreibt sie darin, „ist vermutlich das Gefühl: Hier könnte ich sterben.“⁷⁴⁸ Die Heimat und das Zuhause-sein in der wiedergewonnenen „verlorene[n] Wolke“ würden in dieser Deutung zum Ruhepunkt des Ichs – und stellten damit auch die Möglichkeit von wirklicher Identität her – und damit auch die Möglichkeit von Begegnung zwischen einem Du, das Du bleiben kann mit einem Ich, das Ich sein kann.

Auch an dieser Stelle ist die Frage zu stellen, ob diese Sehnsucht nach einer Integration von Vergangenheit und Gegenwart und die Suche nach einer Ich-Identität, die erst im Eingedenken an die Vergangenheit ein Zuhause finden kann, eine genuin jüdische Erfahrung ist. Diese Frage eindeutig zu bejahen, scheint zu weit zu gehen. Eine Verbindung hingegen zwischen diesen Erfahrungen wird aber sichtbar. Gershon Shaked findet in seinem Essay *Die Macht der Identität* seine Antwort auf die Frage nach dem Bezug zwischen Jüdischem und Universalem in Bezug auf Kafka in einer Formulierung, der ich mich anschließen möchte:

„Kafkas Helden werden nicht von außen verfolgt, die Anklage wird nicht vor realen Gerichten erhoben. Sie sind die absolute Verinnerlichung einer gesellschaftlichen Situation, die eine psychologische und eine existenzielle Dimension aufweist. Weil der universale Jude keine Identität hat, wird er verfolgt, er hat keinen Ort in Raum und Zeit, seine Schwierigkeiten sind typisch für die condition humaine (in dem Maße, in dem der moderne Mensch dies fühlt). Das jüdische Thema nimmt die Dimension eines universalen menschlichen Metathemas an.“⁷⁴⁹

So vage Shaked in dieser Formulierung bleibt: Er gibt darin dem spezifisch Jüdischen in der Literatur Kafkas Raum, ohne ihm gleichzeitig eine Ausschließlichkeit zuzusprechen – und ohne der Literatur eine

⁷⁴⁸ Domin, 1993, S. 156. Diese Äußerung stellt eine Antwort auf folgende, kurz vorher von Domin aufgeworfene Frage: „Wie konnte ich in den schlimmen Jahren des Exils das Vertrauen zu den Menschen bewahren und es auch mit nachhause bringen in dies Land, in dem unsagbare Furchtbarkeiten unter dem Schweigen und Wegsehen aller geschehen waren?“ (Domin, 1993, S. 155)

⁷⁴⁹ Shaked, 1992, S. 206

Universalität ihrer Topoi abzusprechen. Ähnliches soll hier für die Literatur Boleslavs geltend gemacht werden. Die Sehnsucht und Suche nach einer sich als kohärent begreifenden Ich-Identität auch durch eine Integration von Vergangenheit und Gegenwart in einem Ich, das diese Zeiten durchlebt hat und durchlebt, ist keinesfalls ein ausschließliches und genuin jüdisches Thema. Und doch kann davon ausgegangen werden, dass eingedenk des historischen Kontextes die Sehnsucht eine spezifische ist, eine, die auf die Shoah und im Fall Boleslavs auf die Erfahrung von Emigration und Verlust von Familie rekurriert und die möglicherweise – dies wäre noch zu untersuchen – bei nichtjüdischen Autor_innen deutscher Sprache, die zur gleichen Zeit schrieben, keinen derartigen Ausdruck findet.

Wie du flüsterst

Eine noch eindeutiger Gegenbewegung zu der Unmöglichkeit von Liebe und Ich-Du-Begegnung wird in dem Gedicht *Wie du flüsterst*⁷⁵⁰ sichtbar. Hier findet bereits in den ersten Versen ein vertrauliches Flüstern aus „Taubenfedern“ statt. Das Ich als aktiv handelndes Subjekt fordert das Du auf, gemeinsam „ein Nest“ zu bauen. Die Begegnung trägt hier nicht Anschein von Illusion und Vergeblichkeit, sondern ist vielmehr von Hoffnung geprägt. Die Fähigkeit der zwei Subjekte Ich und Du zu einer Begegnung spiegelt sich auch in den Versumbrüchen und in dem Aufbau des Gedichts. So steht in der Mitte des Gedichts ein Du allein im Vers und versinnbildlicht darin den autonomen Raum, der dem Du vom Ich gegeben wird. Auch die Aufforderung „komm“, die im dritten Vers allein steht, ist Zeugnis dieser Möglichkeit von Begegnung und von der Autonomie der Subjektpositionen des Ich und Du, die aufgrund dieser Autonomie in eine wirkliche Begegnung treten können.

Gleichwohl gibt es für diese Begegnung zwischen Ich und Du keinen eindeutig zuortbaren Ort. Der Ort, in dem das Zusammentreffen stattfinden kann, ist prekär, hat keinen festen Boden unter sich, ist ein Nest, das gebaut werden soll, aus „Holzspänen dieser Welt“. Und die „kleine[n] Lieder“, die sie gemeinsam singen könnten, haben „keine Noten“, auch sie sind immateriell. Der Raum, in dem die Begegnung stattfinden kann, ist vielmehr von Zeit geprägt: „singen wir kleine Lieder / die keine Noten haben – / nur Zeit“. Der Vers „die keine Noten haben“ lässt unmittelbar wieder an Lasker-Schülers *Mein blaues Klavier* wie an Boleslavs *An deine Geige hast du mich gelehnt* denken. Hier aber erscheint die Atonalität und die Unmöglichkeit der Sinnstiftung in Musik nicht als Moment der Verzweiflung an der Welt, sondern als Ausdruck von Begegnung, die ihren Raum nicht im Irdischen findet, sondern jenseits von „Noten“, nur in der „Zeit“. Die Immaterialität des Raumes verweist einerseits auf die Zerbrechlichkeit der Welt, in der Du und Ich keinen Ort der Begegnung finden. Die Flucht aus dieser sie umgebenden Welt aber birgt damit auch eine Möglichkeit und ein Versprechen von möglicher Regellosigkeit und Freiheit, in der die Lieder „keine Noten“ haben müssen. Auch hier ist also wieder festzustellen: In den Gedichten Boleslavs stellt sich ein Gefühl von Sicherheit für das Ich für gewöhnlich nicht durch und in einem festen und eindeutig definierten Ort her. Vielmehr finden die Ichs in den Gedichten Sicherheit in einem undefinierten und uneindeutigen Raum, der transzendente Züge trägt und eher von Zeitlichkeit als Räumlichkeit geprägt ist. So wie Jerusalem in *Jerusalem (I)* nicht als

⁷⁵⁰ Boleslav, 1972, S. 47

wirklicher Ort zur Geliebten des Ich wird, sondern die Liebesbeziehung vor allem in der sehnsuchtsvollen Erinnerung an ortlose Stunden besteht, so findet auch hier in *Wie du flüsterst* die Liebesbeziehung auf einer dem Irdischen enthobenen Ebene statt. Das Ich legt sich das in den letzten beiden Versen des Gedichts in die Hände Gottes – erst in seinen Händen findet die Beziehung eine materialisierte Form: „Auf dem Turm des Schicksals / sind wir eingeschrieben bei Gott.“

Alonis Gedichte über zwischenmenschliche Beziehungen

In einem aphoristischen Gedicht über das Mensch-Sein nach der Shoah schreibt Aloni: „Menschen tun / was noch kein Tier getan / ich fürchte mich / Mensch zu sein.“⁷⁵¹ Diesen Vierzeiler schreibt Aloni nicht während des Krieges oder in der Nachkriegszeit, sondern 1988, also gute vierzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, – und sie formuliert diesen Aphorismus im Präsens. Der Gebrauch des Präsens deutet daraufhin, dass das Gedicht eher einem universalistischen Topos verpflichtet ist. Die Furcht, Mensch zu sein, wird auf die Erfahrung des Menschseins im 20. Jahrhundert ausgeweitet. So stellt sich für Alonis Gedichte die Frage, ob sich die Zweifel am Menschen des 20. Jahrhunderts auch in den literarischen Darstellungen zwischenmenschlicher Beziehungen niederschlagen.

In Alonis Ich-Du-Gedichten wird eine grundlegend andere Konstruktion des Ich-Du-Verhältnisses als bei Boleslav erkennbar. Das Du bietet in erster Linie einen sicherheitsspendenden Ort für das Ich. Die Gedichte, die sich in erster Linie zwischen einem Ich und einem Du abspielen, sind nicht so zahlreich wie bei Boleslav. Das Ich-Du-Verhältnis wird in Alonis Lyrik in den Gedichten *Liebeslied*, *Auch die Wolken haben getragen*, *Jetzt ist die Zeit* und *Ich warte auf dich* sichtbar.

Liebeslied

In dem ersten der hier zu analysierenden Gedichte – *Liebeslied*⁷⁵² – wird bereits ein grundlegender Unterschied zu den Ich-Du-Gedichten Boleslavs deutlich. Bei Boleslav liefert eine in der Regel brüchige Ich-Identität die Grundlage für eine nicht gelingende Begegnung zwischen Ich und Du. Die Begegnungen sind in den meisten Fällen von Desillusionierung geprägt. In keinem der Gedichte wird ein Ich und Du zum Wir. In Alonis Gedichten verhält sich dies anders.

Bereits der Titel *Liebeslied*, entstanden im Januar 1945 in Tel Aviv noch während des Zweiten Weltkrieges, verweist auf ein Ich und Du, die in partnerschaftlicher Zuwendung zueinander stehen. Ausdruck sowohl körperlicher als auch geistiger Verbundenheit stellt die anaphorische Wendung „Deine breite Hand und meine schmale“ dar. Diese Formulierung leitet jeweils die erste und die zweite Strophe ein. Während in der ersten Strophe die körperliche Nähebeziehung zwischen Ich und Du im Zentrum steht – „Deine breite Hand und meine schmale / haben aneinander nie genug, / und sie gehen ihrer Leiber Wölbung / einmal um das andre tastend ab“ –, wird in der zweiten Strophe auch die Hinwendung dieses Wir zur Außenwelt beschrieben. Ich und Du stellen hierbei einen sicherheitsspendenden Raum dar, der einen Nukleus darstellt – „ein Planet liegt in uns wohl beschlossen“ –, um

⁷⁵¹ Aloni, 1995, S. 213

⁷⁵² Aloni, 1995, S. 146

den herum „toll das All“ wirbelt. Anders als etwa das Ich in Boleslavs Gedicht *An deine Geige hast du mich gelehnt*, in dem ein Ich nicht in der Lage ist, ins Leben zu treten, trotz der Unterstützung, die es durch ein Du erfährt, treten Ich und Du hier gemeinsam in die Welt: „Da wir langen nach den fernen Welten“ lautet der erste Vers der dritten Strophe. In ihm sind das Ich und Du zu einem Wir geworden, das gemeinsam handlungsfähig wird. So begegnen Ich und Du auch der drohenden Gefahr des Todes, denn „Nicht wie Mumien, die da ewig dauern, / weil sie niemals ihrer Zeit gelebt“, verwandeln sich Ich und Du „frei [...] in die Asche, / wenn sich das Gesetz an uns erfüllt.“

Wie auch die anderen frühen Gedichte von Aloni – etwa *Durst I* oder auch *Meiner Mutter* – ist dieses Gedicht in einem klassischen Gedichtschema geschrieben, zwar ohne Reimstruktur, aber es besteht aus vier Strophen à vier Versen, die jeweils im fünfhebigen Trochäus verfasst sind. Auch die Wortwahl und die grammatikalische Struktur wirken etwas antiquiert, etwa die Genitivkonstruktionen „ihrer Leiber Wölbung“ und „weil sie niemals ihrer Zeit gelebt“. In Form und Stil also bleibt Aloni in diesem frühen Gedicht noch an eine klassische Gedichtform gebunden, die auch ihre noch in Deutschland verfassten Gedichte kennzeichnet. Ein Bruch wird nicht erkennbar. Wüsste man nicht, dass das Gedicht im Januar 1945 von einer aus Deutschland geflohenen Jüdin geschrieben wurde, die in Palästina um ihre Freund_innen und Familienangehörigen in Deutschland bangt: das Gedicht selber verrät denkbar wenig davon. Bereits 1943 äußerte Rosenbaum-Aloni explizit ihre Vermutung, dass ihre gesamte Familie in Deutschland von den Nazis ermordet wurde.⁷⁵³ Auch in Israel sah sie sich bedroht durch die deutsche Armee, von der immer wieder ein Angriff auf Palästina drohte. Zumindest für die Zeit des Gedichts aber scheinen diese Bedrohungen, Sorgen und Ängste zu verschwinden. Selbst der Satz „um uns wirbelt toll das All“ ist eine zu allgemeine und bedeutungsoffene Beschreibung, um eine wirklich existenzbedrohende Gefahr zu bedeuten. Die Shoah taucht mit keinem Wort auf.

So wenig man erwarten kann, dass diese Themen ihre gesamte Lyrik bestimmen, verwundert die Bruchlosigkeit der Lyrik in der Form sowie die Ausblendung der politischen Situation dennoch. Die Erfahrungen der Emigration und der Schwierigkeiten des Einlebens in Palästina, die Aloni als empirische Autorin beschreibt, die aus Palästina erlebte Shoah und das Bangen um die Familie – keine Spur davon ist in dem hier skizzierten Ich-Du-Verhältnis zu finden. Als Erklärung dafür ist denkbar, dass die Vernichtung der europäischen Juden durch die Nationalsozialisten 1945 im entfernteren Palästina noch nicht als Zivilisationsbruch wahrgenommen wurde, der die existenziellsten Gewissheiten über die „menschliche Natur“ in Frage stellt –, so dass auch 1945 die Erlebnisse noch keinen Einfluss auf die Möglichkeit hatten, in Nähebeziehungen zu Menschen zu treten. Es bleibt also zu beobachten, ob sich dieses Verhältnis in den späteren Gedichten verändert. Genauso denkbar aber ist es, die Bruchlosigkeit und Ausblendung der politischen Geschehnisse, innerhalb derer das Gedicht entsteht, als Eskapismus zu verstehen.

Auch die Wolken haben getrogen

⁷⁵³ Am 15.12.1943 schreibt Aloni in ihr Tagebuch: „Ich habe viel unter den Nazis gelitten und wahrscheinlich meine ganze Familie durch sie verloren.“ (Aloni, 2005, S. 267)

Das Gedicht *Auch die Wolken haben getrogen*⁷⁵⁴ entsteht knapp vierzig Jahre nach dem Gedicht *Liebeslied*, im März 1984. Ich und Du finden sich gemeinsam einer äußeren Welt gegenüber, die spezifischer als das „toll[e] All“ im vorhergehenden Gedicht als eine bedrohte Welt gekennzeichnet ist. Wohl gemerkt aber ist die Welt hier nicht bedrohlich gezeichnet, sondern zunächst als bedroht. Wie in vielen anderen Gedichten wählt Aloni auch hier zur Darstellung gesellschaftlicher Missstände, in denen sich Menschen bewegen, Naturmetaphern: „Wiesen verwelken und Wälder / Kälber sterben im Leib der Mutterkühe“. Auch hier, wie auch beispielsweise in den Naturgedichten über die Alte Heimat, liegt es nahe, die Naturdarstellungen als Seismographen gesellschaftlicher Zustände zu verstehen und als Metaphern auf eine bedrohte Welt, die in ihrer Unwirtlichkeit schließlich auch das Ich und Du bedroht. Gerade im ersten Vers wird ein Hinweis darauf gegeben, wenn das Ich sagt: „Auch die Wolken haben getrogen“. Die Wolken, die keinen Regen brachten, sind offensichtlich nur ein Beispiel für enttäuschte Hoffnungen – eine Konstruktion, die der Leser_in nahelegt, nach anderen Beispielen für enttäuschte Hoffnungen zu suchen. Es liegt nahe, die enttäuschten Hoffnungen auch auf der Ebene der empirischen Autorin zu suchen und sie in einen Zusammenhang mit der ausgeweglosen politischen Situation in Israel zu sehen, die Aloni immer wieder, sowohl in ihrer Literatur als auch in Briefen und Tagebüchern, thematisiert.

Gleichzeitig bleiben die Missstände im Gedicht im Vagen. Die Ursache für die „Dürre“ – bzw. die gesellschaftlichen Missstände – wird nicht benannt. So finden sich Ich und Du in einer ausgedorrten Natur und einer wasserlosen Umgebung wieder, ohne zu wissen, wen oder was sie dafür verantwortlich machen müssten. In einer für sie unübersichtlichen Welt, in der „Schafherden [...] durstig / durch wasserlose Bäche“ wandern und in der „Kälber [...] im Leib der Mutterkühe“ sterben, wählen sie einen Weg, der von einer bewussten Ignoranz geprägt ist: „Doch du und ich, wir reden und tun / als gäbe es keine Zeichen / als sei ganz sicher / daß auch morgen / wieder Regen fallen wird.“ Ich und Du bewegen sich, als würden sie dies in einer sicheren Umgebung tun – mit einer Schizophrenie, die einerseits das Wissen um die Missstände beinhaltet und in der andererseits das Ignorieren dieses Wissens funktioniert und das Ich und Du handlungsfähig hält. Sie „reden und tun / als gäbe es keine Zeichen“. In einer Formulierung, die diesem Paradox gerecht zu werden versucht, könnte man sagen, Ich und Du schließen sehend vor ihrer Umgebung die Augen.

Die Partner haben gemeinsam eine Handlungsstrategie gefunden, die ihnen in einer unwirtlichen Welt Sicherheit gibt. Gleichzeitig aber wählen sie einen *modus vivendi*, der ihnen erlaubt, ihr bisheriges Handeln und Tun aufrecht zu erhalten. Sie bewegen sich in einer Art Überlebensmodus, der die Wirklichkeit mehr oder weniger bewusst ausblendet und an den Lebensstil in der bereits zu einem Topos gewordenen *Bubble Tel Aviv* erinnert – die *Bubble* fungiert hierbei als in den israelischen Medien häufig verwendetes Symbol für einen Lebensstil, in dem Politik zwar subkutan anwesend ist, das alltägliche Leben aber ungeachtet des Israel-Palästina-Konfliktes zwischen Cappuccino und Feierabendbier fortgesetzt wird. So trägt beispielsweise ein 2006 erschienener Film den Titel *The*

⁷⁵⁴ Aloni, 1995, S. 195

Bubble. Er erzählt eine Liebesgeschichte zwischen einem Palästinenser und einem jüdischen Israeli, die im Setting dieser *Bubble Tel Aviv* spielt .

„The film’s title refers to the way Tel Aviv is often discussed in the Israeli media. Criticized as a hedonistic haven for indifferent people, Tel Aviv is seen as separated from the rest of Israel. [...] Whereas the rest of the country is seen as mobilized and at the frontline, Tel Aviv is in the rearguard, enjoying a carefree, feckless existence.“⁷⁵⁵

Das „Reden und Tun“ von Ich und Du in dem vorliegenden Gedicht erinnert an diese Lebensführung, wobei sich Ich und Du allerdings ihres verschobenen Blickes bewusst sind.

Jetzt ist die Zeit

Ähnliche Rollen nehmen Ich und Du in dem Gedicht *Jetzt ist die Zeit*⁷⁵⁶ ein, das im April 1988 und damit vier Jahre nach dem Gedicht *Auch die Wolken haben getrogen* entstanden ist. Die hier aufgebaute Konstellation Ich-Du-Welt ist dem vorhergehenden Gedicht sehr ähnlich. Ich und Du bilden einen Nukleus innerhalb einer trostlosen, ängstigen und verunsichernden Welt. Das Gedicht besteht vom ersten bis zum 16. Vers aus der Beschreibung dieser Welt in Naturmetaphern: „Jetzt ist die Zeit / da wilder Wein / weder Beeren noch Blüten trägt / Nester der schwarzen Amseln / verlassen in Zypressen hängen [...] Schafe den Weg / zu heimatlichem Stall nicht finden / Hasen und Ratten verängstigt / in fremde Höhlen kriechen“. Auch hier haben das Ich und das Du eine gemeinsame Handlungsstrategie gefunden, mit der sie sich gemeinsam in dieser Welt bewegen: „Doch du und ich / wir gehen ohne uns zu fürchten / gemeinsam über spurenreiche Erde / uns unbekanntem Ende zu.“

Im Unterschied aber zum vorhergehenden Gedicht gehen Ich und Du diesen Weg sehenden Auges. Sie sehen die Anzeichen auf die metaphorische Dürre, gehen „über spurenreiche Erde“. Eingedenk ihrer Erfahrungen und Erinnerungen gehen sie ihren Weg dem „unbekannten Ende zu“. Das Verhältnis zwischen Ich und Du ist von großem partnerschaftlichen Vertrauen geprägt – anders als mit dem eingangs zitierten Aphorismus Alonis zu erwarten wäre. In den während der 1980er Jahre entstandenen Gedichten ist also kein wesentlich anderes Verhältnis zwischen Ich und Du erkennbar als in dem noch während des Krieges entstandenen Gedicht *Liebeslied*. Von einem zerbrochenen Vertrauen zum Menschen ist in dem Ich-Du-Verhältnis keine Spur zu finden.

Bemerkenswert aber ist die Konsequenz, die das Ich aus der Bedrohung zieht. Es zieht sich ins Private zurück, gemeinsam mit dem Du, und wird dabei handlungsunfähig. Dies drückt sich auch in der grammatikalischen Form aus: Es ist „die Zeit“, die hier agiert, nicht das Ich oder Du. Die Zeit stellt den Grund für die Heimatlosigkeit der „Schafe“ dar, für die Verlassenheit „der schwarzen Amseln“, die Blütenlosigkeit des wilden Weins, die Leblosigkeit in den „entmenschte[n] Gassen“ und die Verängstigung der „Hasen und Ratten“. So wenig diese Naturmetaphern einen konkreten Bezug zu politischen Situationen und Verhältnissen herstellen, so ist es doch denkbar, diese Erfahrungen

⁷⁵⁵ Cohen, 2012, S. 19

⁷⁵⁶ Aloni, 1995, S. 212

spezifisch zu verstehen. Die Heimatlosigkeit, Verängstigung, die vom „Sturm“ zerbrochenen „Hoffnungen“ können sicherlich als universalistische Erfahrungen des modernen Menschen verstanden werden. Gleichzeitig aber drücken sie spezifische Gefühle aus, die das Leben unterschiedlicher Menschen in Israel/Palästina entscheidend prägen – und einflussreicher als dies beispielsweise 1988 in Deutschland oder anderen mitteleuropäischen Ländern der Fall ist. So werden trotz universalistischen Ansatzes doch Hinweise auf die Position des Ichs und des Dus deutlich.

Kehren wir zur Grundfrage zurück und fragen nach dem in dem Aphorismus deutlich gemachten Vertrauensverlust in den Menschen an sich und danach, ob dieser in den Ich-Du-Gedichten sichtbar wird, so ist festzuhalten, dass der Vertrauensverlust des Ich nicht für das persönliche Verhältnis zum Du gilt. Das Ich hat in allen Gedichten die Zuversicht in die Welt verloren. Es findet aber mit dem Du gemeinsam jeweils Strategien, mit diesem Verlust umzugehen. Das Du stellt für das Ich die letzte Bastion an Sicherheit in einer unsicheren und verunsichernden Welt dar.

Ich warte auf dich

Im Februar 1991 entsteht das Gedicht *Ich warte auf dich*⁷⁵⁷. Anders als in den vorhergehenden Gedichten ist die Umgebung des Ichs hier nicht eine unübersichtliche und beängstigende Welt, sondern ein Hort der Sicherheit. Hier wird kein öffentlicher und unendlich anmutender Raum beschrieben. Das Ich stellt sich hier vielmehr in seinem privaten, vertrauten Naturraum dar: „Zwischen dem Gezwitscher / der Wandervögel / und dem Bellen des Nachbarhundes / warte ich auf dich“. Nähe, Sicherheit und Zärtlichkeit prägen das Ich-Du-Verhältnis. Wiederholt wird die Wartesituation des Ichs geschildert, gleich einleitend im ersten Vers: „Ich warte auf dich“, diese Formulierung wird dann leicht modifiziert erneut in Vers neun und zehn aufgegriffen: „warte ich auf dich / warte auf den Takt deiner Schritte“.

Das Ich findet sich in dieser Wartesituation ohne das Du vor, setzt sich aber bereits in eine Beziehung zum Du. Die Wartesituation ist also ein Moment, in dem ein Du imaginär präsent, physisch aber abwesend ist. Vergleicht man die hier dargestellte Wartesituation mit der in dem bereits zuvor analysierten Gedicht *Ich kann schon ermessen* von Boleslav, so werden darin unterschiedliche Artikulationen sichtbar. In Boleslavs Gedicht wartet ein Ich auf ein Du: „kilometerlang“⁷⁵⁸ dehnt sich das Warten in der Empfindung des Ichs. Mit seinem kilometerlangen Warten dehnt sich das Ich hin zu dem Du, das diese vom Ich als leer empfundene Zeit ausfüllen soll. Abhängig vom Du bewegt sich das Ich in einem Nicht-Raum des Wartens. Das Ich in *Ich warte auf dich* von Aloni aber befindet sich in einem durchaus konkreten Raum der Geborgenheit, „zwischen den reifen Früchten / der Zitronenbäume / und den frischen Knospen / des Pitangostrauches“. Während in Boleslavs Gedicht das Ich auf eine Identität durch das Du hofft, kann das Ich in Alonis Gedicht auch ohne die Anwesenheit des Du seinen eigenen Raum kreieren.

⁷⁵⁷ Ebd., S. 220

⁷⁵⁸ Boleslav, 1972, S. 7

In einem anderen Gedicht von Aloni, das sie noch vor dem Ende des Krieges im Dezember 1944 verfasste, erschienen in ihrem 1956 publizierten Gedichtband *Gedichte* unter dem Titel *Warten*⁷⁵⁹, wird allerdings noch eine ganz andere Ich-Konstruktion im Warten sichtbar. Der lange Moment des Wartens wird hier zu einem zermürenden Prozess, in dem das Ich von zahlreichen Menschen umgeben ist, denen aber eine entscheidende Eigenschaft fehlt: das ersehnte Du zu sein: „Von tausend Schritten hallen die Pflaster / nur von dem deinen nicht. / Von vielen Stimmen beben die Lüfte, / nur von der deinen nicht. / Mit manchen Schatten spielen die Lampen / nur mit dem deinen nicht.“ Die Möglichkeiten der Interpretation sind zahlreich: Betrachtet man die Entstehungszeit des Gedichts, 1944, kann es als Ausdruck eines Wartens auf jemanden verstanden werden, der nach Palästina geflohen kommen könnte, es aber bisher nicht getan hat. Es kann als vergebliches Warten auf in der Shoah Ermordete verstanden werden – oder schlichtweg als Warten auf einen nicht erscheinenden Liebespartner.

Als Konstante in Alonis Gedichten ist zu beobachten, dass das Verhältnis zwischen Ich und Du ein sicherheitsspendendes ist, allerdings ist in den früheren Gedichten eine Offenheit zur Welt zu erkennen, die in späteren von einer Schließung abgelöst wird. Die verunsichernde Welt wird immer mehr ausgeblendet und macht einer kleineren, privateren Welt Platz. „Meine Welt schrumpfte ein“⁷⁶⁰ schreibt Aloni in einem Gedicht vom Juni 1991: „blieb nur unser kleines Haus / in seinem verwilderten Garten“. Und doch bleibt das Du weiter der Kontakt des Ich zur Außenwelt: „doch ziehen unsichtbare Fäden / sich von mir zu dir / von dir zu allem, was ist“. In diesen Schlussversen wird das dialogische Prinzip Bubers nun auch von Aloni explizit aufgegriffen – aber anders als bei Boleslav scheitern Ich und Du hier nicht daran, es umzusetzen. Mit „unsichtbare[n] Fäden“ manifestiert sich hier die Verbindung zwischen Ich, Du und Außenwelt.

5.7.2 Alonis und Boleslavs Lyrik über das Verhältnis zwischen Ich und Gott

Ging es bisher in der Analyse der Ich-Du-Gedichte in erster Linie um Beziehungen zu einem Du als potentiell Partner romantischer Liebe, so erweitert die Analyse des vorliegenden Gedichts *Lied für den unbekanntem Geliebten* – trotz des im Titel auftauchenden Begriffs „Geliebter“ – das Spektrum auf das Verhältnis zwischen einem Ich und einem Du anderen Formats: Gott. Die Frage, die sich hier stellt, ist gleichwohl der Frage nach den zwischenmenschlichen Beziehungen ähnlich: Ist die Zuwendung zu einem Gott, ist der Glaube an ein metaphysisches Wesen auch nach der Shoah noch möglich – und wie wird das Verhältnis zwischen Ich und Gott in der Lyrik dargestellt?

Wie eng die Fragen nach zwischenmenschlichen Beziehungen und nach dem Verhältnis zu Gott für einige der jüdischen Schriftsteller_innen nach der Shoah verwandt sind, wird an dem bereits oben zitierten Gedicht *Gilgul, Metamorphosen* sichtbar. Das Verhältnis zwischen Mensch und Mensch wird

⁷⁵⁹ Aloni, 1995, S. 18

⁷⁶⁰ *Meine Welt schrumpfte ein*, in: Ebd., S. 220

darin enggeführt mit dem Verhältnis zwischen einem Ich und einem Gott. Beide Verhältnisse erscheinen als prekär und gebrochen.

Die Vernähung eines Ichs mit Gott taucht bereits in der Analyse der Shoahgedichte, vor allem derjenigen Boleslavs, auf. Hier allerdings erhält das Verhältnis eine andere Bedeutung, es erscheint nicht an konkrete Orte wie Auschwitz und Warschau gebunden. Das Ringen mit Gott selber innerhalb des Raums zwischen Ich und Gott tritt in den Fokus.

Boleslavs Gedichte über das Verhältnis zu Gott

In Boleslavs Gedichten findet sich eines, in dem ein Ich in einen unmittelbaren Dialog mit Gott tritt. Das Verhältnis zwischen Ich und Gott wird damit expliziter verhandelt als in den Gedichten über die Shoah. In ihnen schwingt zwar die Theodizee-Frage nach Auschwitz permanent mit, sie wird dort aber nur vermittelt ausgetragen. Im vorliegenden Gedicht wird diese Frage in unmittelbarer Gegenüberstellung von Ich und Gott verhandelt.

Lied für den unbekanntem Geliebten

Das Gedicht *Lied für den unbekanntem Geliebten*⁷⁶¹ erhält eine besondere Prominenz innerhalb des Gedichtbandes *Der Weg ist tausend Schlangen weit*, denn die ersten Verse kongruieren in leicht modifizierter Form mit dem Titel des gesamten Bandes *Der Weg ist tausend Schlangen weit*. Die ersten Verse, die den langen Weg eines Ichs zum Du skizzieren, lauten: „Der Weg von mir zu Dir / ist tausend Schlangen lang / und so gewunden weit. / Nun bin ich bei Dir angelangt.“ Das Du wird für das Ich zu einer körperlosen „Kirche“: Du hast keinen Körper, keine Glieder“. Es handelt sich also offenkundig um eine transzendente, körperlose Instanz, und zwar eine, die dem Ich Sicherheit bietet und an „deren Säulen“ das Ich „bete[n]“ kann. Diese Sicherheit wird allerdings in den folgenden Versen wieder in Frage gestellt. Denn das „Schweigen“ des Du „schreit laut“ in das Ich hinein. Auch in dem Moment also, in dem das Ich beim Du angekommen ist, zeigt das – bisher nur als unbekannter Geliebter ins Feld geführte Du – eine ambivalente Präsenz – eine laute, schreiende Präsenz des Schweigens. Dieses Schweigen lässt das Ich erschrecken und weinen, woraufhin das Ich in den letzten zwei Versen des Gedichts eine Frage an das Du richtet: „Und ich weine / und glaube, daß auch Du weinst. / Gott, sind es meine Tränen, / die wie Blut von Deiner Säule rinnen?“

Erst in den letzten Versen wird der unbekanntem Geliebte als Gott angesprochen. Die entscheidende Frage, auf die die Annäherung an das Du hinausläuft, wird also direkt an ihn, an das Du gerichtet – die Frage danach, ob Gott präsent ist, ob das Du Gott mitleidet und teilnahmsvoll am Leid des Ichs ist. Anders als in den Gedichten *Mein Traum von Auschwitz* und *Erinnerung an den Warschauer Ghettokampf*, in denen das Ich die Theodizee-Frage mit sich selber und dem Vater aushandelt, wird in diesem Gedicht Gott mit der Theodizee-Frage selber konfrontiert. Die Theodizee-Frage ist bereits in dem Kapitel über die Shoahgedichte (Kap. 5.6) als häufig behandeltes Motiv in der Lyrik jüdischer

⁷⁶¹ Boleslav, 1965, S. 32

Schriftsteller_innen der ersten Generation in die Analyse miteinbezogen worden. Die Besonderheit an dieser Stelle aber ist die explizite Auseinandersetzung, in die das Ich hier mit dem Du tritt, in ein „Ringen mit Gott“⁷⁶².

Dieses „Ringen mit Gott“ ist kein grundlegend neues Phänomen in der jüdischen Literatur. In der jüdischen (Literatur-)Geschichte sind zahlreiche Beispiele vorzufinden, in denen sich die Verzweiflung über die Abwesenheit Gottes in einem dialogischen Ringen mit Gott ausdrückt. In verschiedenen Anrufungen an Gott erscheinen diese auch in literarischer Form – auch in der Lyrik. Bereits die Psalmen legen Zeugnis davon ab, so etwa Psalm 13,2: „Bis wann, Herr? Willst du für immer mich vergessen? Bis wann willst du dein Angesicht vor mir verbergen?“⁷⁶³ oder der Psalm 22:

„Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? Fern von meiner Rettung sind die Worte meines Gestöhns.“⁷⁶⁴

Die Shoah aber stellt einen erneuten und signifikanten Bruch dar, mit dem die Ambivalenz und das Ringen mit Gott wieder verstärkt thematisiert werden. Nach der Shoah, so äußert sich Elie Wiesel, müssten „andere Gebete, andere Riten“⁷⁶⁵ gefunden werden. Und tatsächlich entstehen nach der Shoah Gebet-Gedichte als gebrochene: Der Zweifel und die Theodizee-Frage erscheinen in zahlreichen Gedichten gleich mit. In Wiesels Literatur sind die Protagonist_innen nicht in Gänze vom Glauben abzubringen, so gebrochen dieser Glaube auch sein mag. Die Erfahrung der Shoah prägt Wiesels Lyrik entscheidend. In dem Gesang *Ani Maamin* (dt: Ich glaube) wird der Glauben vordergründig bestärkt, jedoch ist der Gesang alles andere als ein ungebrochenes Glaubensbekenntnis. Es drückt einen Glauben aus, der explizit trotz Treblinka, Belsen und Majdanek proklamiert wird, ein Glauben trotz allem, ein Gott Bitten trotz Gott, Gott zuliebe:

„Ani maamin, Abraham, / Trotz Treblinka. / Ani maamin, Isaak, / Wegen Belsen. / Ani maamin, Jakob, / Wegen und trotz Maidanek. / Vergebens Gestorbene, / Sinnlos Gestorbene, / Ani maamin. / Betet, Menschen, Betet zu Gott / Gegen Gott / Für Gott: / Ani Maamin.“⁷⁶⁶

Wiesel selber schränkt seine oben zitierte Forderung nach neuen Gebeten und Riten im gleichen Atemzug wieder ein und sagt:

„Doch ich fürchte, ich bin unfähig und unwürdig. Alles in allem glaube ich, daß ich morgen trotzdem in die Synagoge gehen werde. Ich werde die Kerzen anzünden und den Kaddisch beten: ein neuer Beweis meiner Ohnmacht.“⁷⁶⁷

⁷⁶² Wiesel, 1998, S. 41

⁷⁶³ Christliche Verlagsgesellschaft Dillenburg, 2010, S. 707

⁷⁶⁴ Ebd., S. 712

⁷⁶⁵ Wiesel, 1967, S. 13

⁷⁶⁶ Wiesel, 1987, S. 265

⁷⁶⁷ Wiesel, 1967, S. 13

Einen reinen Glauben, frei von Zweifeln und ohne ein „Trotzdem“ kann es weder für Wiesel selber noch in seiner Literatur geben.⁷⁶⁸ Auch bei Celan, ganz besonders in dem Zyklus *Die Niemandsrose*, setzt sich ein Ich mit seinem Gott bzw. mit einem nunmehr zu einem Niemand gewordenen Du auseinander. In eine direkte Zwiesprache mit Gott setzt sich das Ich beispielsweise in dem Gedicht *Psalm*, in dem es sagt: „Gelobt seist du, Niemand. / Dir zulieb wollen / wir blühen.“⁷⁶⁹ Auch hier handelt es sich um die Form eines Gebets, das aber in seiner klassischen Form nicht bestehen bleiben kann. James K. Lyon charakterisiert die Suche nach Gott in Celans Lyrik in seinem Aufsatz *Paul Celan and Martin Buber: Poetry as Dialogue* folgendermaßen: „the lyric I in Celan is a disparate God-seeker who becomes increasingly aware that a truly transcendent or immanent Thou is either absent or unresponsive“⁷⁷⁰. Das angesprochene Du ist in *Psalm* zugleich Gott und eine nicht-existente Instanz, ein „Niemand“. So wird das Gebet zu einer Negation des Gebets, und doch bleibt Gott in seiner Negation präsent. Celan setzt damit lyrisch ein Paradoxon um, das Wiesel seinen Protagonisten Malkiel in dem Roman *Der Vergessene* aussprechen lässt: „Deshalb ist immer er der Gewinner; denn der Gegensatz von Gott ist immer noch Gott. Vor Gott fliehen bedeutet immer dennoch, Ihm näherzukommen. Man entrinnt Ihm nicht.“⁷⁷¹

Gemeinsam haben die verschiedenen Gedichte mit gebetsartigen Zügen von Wiesel, Celan und Boleslav, dass das lyrische Gebet seine Rolle als anbetendes Gebet aufgegeben hat und zu einem ablehnenden oder doch zumindest fragenden Gebet geworden ist – zu einem, das die Frage nach der Anwesenheit Gottes mit in sich aufnimmt und sie direkt an die angesprochene Instanz richtet. Boleslav geht hierbei nicht so weit wie Celan. Zwar bricht auch sie mit der klassischen Form des Gebets als Anrufung Gottes aus einem sicheren Glauben heraus. Aber sie besingt hier nicht die Nicht-Existenz Gottes, sondern zieht lediglich in Zweifel. So wird im vorliegenden Gedicht Gott in den letzten Versen doch noch als solcher angesprochen: „Gott, sind es meine Tränen / die wie Blut von Deiner Säule rinnen?“ – in dem Moment hofft das Ich, Gott wahrzunehmen als einen, der das Leid des Ich annimmt und die Tränen des Ichs in sein Blut verwandelt.

Das Schweigen des „unbekannten Geliebten“, das das Ich erschreckt hat, wird also abgelöst davon, dass Gott sich doch als solcher zu zeigen scheint. Gott, so vermutet das Ich, leidet mit dem Ich, ist nicht in Gänze abwesend, auch wenn er schweigt. Das Gottesbild, das diesem Verhältnis zwischen Ich und Gott zugrundezuliegen scheint, ist das eines mitleidenden, aber sprachlosen und in seiner Handlungsfähigkeit eingeschränkten Gottes. Gott kann die Tränen des Ich nicht lindern, wohl aber seine Anwesenheit im Mitleiden zeigen.

Ein solches Gottesbild erscheint, wie Scholem in *Die jüdische Mystik* darlegt, beispielsweise bereits in Lurias kabbalistischer Lehre. Der Gott der Emanation, also des Nach-Außen-Tretens, wird in der Lehre Lurias abgelöst von einem Gott des Rückzugs. Dort wird Gott als eine Instanz begriffen, die sich – nicht

⁷⁶⁸ Vgl. dazu auch Wiesel, 1996

⁷⁶⁹ Celan, 1983, S. 225

⁷⁷⁰ Lyon, 1971, S. 118

⁷⁷¹ Wiesel, 1990, S. 10f.

zuletzt zu Gunsten der Existenz des Menschen – zurückgenommen und in einem Akt des *Zimzum* kontrahiert hat, um Raum zu schaffen für den Menschen. Diese Vorstellung, so kommentiert Scholem, „wurde selbst von Leuten, die ihr eine theoretische Formulierung gaben, als nahe ans Blasphemische grenzend empfunden.“⁷⁷²

Scholem sieht einen Zusammenhang zwischen der Erfahrung von Vertreibung der spanischen Juden 1492 und der Herausbildung dieser Lehre. „Das völlig heimatlose Dasein“ wird zum „Symbol des Widergöttlichen“⁷⁷³, die Erfahrung von Vertreibung und Exil findet ihren Niederschlag auch in der Mystik. Scholem schreibt über den Zusammenhang von der Erfahrung des Exils und Lurias Auffassung vom *Zimzum*:

„Man ist versucht, dieses Zurückgehen Gottes auf sein eigenes Sein mit Ausdrücken wie ‚Exil‘ oder ‚Verbannung‘ seiner selbst aus seiner Allmacht in noch tiefere Abgeschiedenheit zu interpretieren. So aufgefaßt wäre die Idee des *Zimzum* das tiefste Symbol des Exils, das gedacht werden könnte [...].“⁷⁷⁴

Auf diese Vorstellung vom *Zimzum* greift Hans Jonas zurück und entwickelt auf dieser Basis einen Gottesbegriff, den er in einem Festvortrag anlässlich der Verleihung des Dr. Leopold-Lucas-Preises der Evangelisch-theologischen Fakultät der Universität Tübingen unter dem Titel *Der Gottesbegriff nach Auschwitz* darlegte.⁷⁷⁵ Sein Gottesbild zeigt deutliche Parallelen zu dem in dem vorliegenden Gedicht konstruierten. In *Philosophische Untersuchungen und metaphysische Vermutungen* schreibt Jonas:

„Die Schöpfung war der Akt der absoluten Souveränität, mit dem sie [die Gottheit, Anm. J. P.] um des Daseins selbstbestimmter Endlichkeit willen einwilligte, nicht länger absolut zu sein – ein Akt also der göttlichen Selbstentäußerung. (...) Nachdem er sich ganz in die werdende Welt hineingab, hat Gott nichts mehr zu geben: Jetzt ist es am Menschen, ihm zu geben.“⁷⁷⁶

In Jonas' Verständnis steht Gott zwar in Kommunikation zu seiner Schöpfung und bleibt ein gütiger Gott, doch kann er selber keinen Einfluss nehmen auf den Lauf der Welt.

In Boleslavs Gedicht bleibt der Erfolg des In-Beziehung-Tretens zu Gott offen, auch dies ist wohl als ein Merkmal der Auseinandersetzung mit Gott in der Literatur jüdischer Autor_innen nach der Shoah zu betrachten. Auch bleibt die angesprochene Instanz häufig im Vagen, die Eindeutigkeit Gottes bzw. die Eindeutigkeit seiner Existenz ist gebrochen. Im vorliegenden Gedicht taucht Gott zwar am Ende unter der Bezeichnung Gott auf. Der Titel des Gedichts aber bleibt gleichwohl *Lied für den unbekanntem Geliebten*. Der Geliebte bleibt bis zum Schluss ein unbekannter. Die Anrufungen an Gott bleiben nach Auschwitz Versuche. Wiesel hat die Vergeblichkeit und die in seinen Augen gleichzeitig existierende Notwendigkeit der Anrufung Gottes in einem Gespräch so formuliert:

⁷⁷² Scholem, 1980, S. 286

⁷⁷³ Scholem, 1980, S. 274

⁷⁷⁴ Ebd., S. 286f.

⁷⁷⁵ Vgl. Jonas, 1987

⁷⁷⁶ Jonas, 1992, S. 206

„Es kann keine Theologie nach Auschwitz und schon gar nicht über Auschwitz geben. Denn wir sind verloren, was immer wir tun; was immer wir sagen, ist unangemessen. Man kann das Ereignis niemals mit Gott begreifen; man kann das Ereignis nicht ohne Gott begreifen. Theologie, der Logos von Gott? Wer bin ich, um Gott zu erklären? Einige Leute versuchen es. Ich glaube, dass sie scheitern. Und dennoch...Es ist ihr Recht, es zu versuchen. Nach Auschwitz ist alles ein Versuch.“⁷⁷⁷

Auch das vorliegende Gedicht und der darin dargestellte Kampf zwischen Ich und Gott ist als Versuch zu begreifen – als Versuch, in einen Dialog mit einem Gott zu treten, dessen Existenz auf unsicherem Grund – dem „Grund von Auschwitz“⁷⁷⁸ – steht.

Alonis Gedichte über das Verhältnis zu Gott

Auch in Alonis Werk findet sich ein Gedicht, das eine Begegnung zwischen einem Ich und einem Du Gott kreiert. Es entsteht im Februar 1947 in Jerusalem, knapp zwei Jahre nach Kriegsende. Der Titel des Gedichts lautet *Gebet*⁷⁷⁹.

Gebet

Titel und Inhalt des Gedichts stehen in einem widersprüchlichen Verhältnis zueinander. Statt eines Gebets wird in dem Gedicht eine Prometheus'sche Auflehnung gegen das althergebrachte Bild eines mächtigen oder übermächtigen Gottes dargestellt, die mit dem Titel in Widerspruch zu stehen scheint. Gleichzeitig aber besteht der Gestus anders als in Goethes Prometheus-Gedicht nicht in einer Revolte hin zu Selbstbestimmung und Bejahung des Diesseits, sondern drückt ganz im Gegenteil Lebensmüdigkeit und den Wunsch nach Rückzug und Tod aus.

Anders als bei Boleslav gehen die Artikulationen des Gedichts nicht von einem gläubigen Ich aus, dessen Glaube erst mit den Geschehnissen um Auschwitz ins Wanken gebracht wurde. Vielmehr steht das Ich dem Gott von Anfang an zweifelnd gegenüber, stellt seine Existenz von Anfang an in Frage: „Wer du auch immer seist, ob Gott ob Götze, / ob einer Sonne Kreisen, ob ein Wahn“ äußert sich das Ich in den ersten zwei Versen des Gedichts. Ausgehend von diesem grundlegenden Zweifel fordert es seinen „Anteil an der Welt“. In Goethes Prometheus propagiert das Ich das Leben selbst und unabhängig von einem Gott zu leben: „Zu leiden, zu weinen, / Zu genießen und zu freuen sich, / Und dein nicht zu achten, / Wie ich!“⁷⁸⁰ Bei Aloni verleiht das Ich seiner Wut über die unerbetene Bürde des Lebens Ausdruck: „Nicht ich hieß einen Schoß, mich zu gebären, / nicht ich erbat, dein grelles Licht zu schaun / und durch die Stunden von verlornen Tagen / ein Staub-Gezeichneter dahinzugehn.“ So ist der von dem Ich geforderte Anteil an der Welt nicht wie bei Prometheus Selbstbestimmtheit, Teilhabe an der Welt und existenzielle Unabhängigkeit von höheren Wesen. Ganz im Gegenteil versteht das Ich unter seinem geforderten Anteil an der Welt das Recht aufs Sterben und Nicht-Existieren. Dieser Wunsch wird in der letzten Strophe explizit gemacht, wenn das Ich seine Bitte an einen Gott richtet: „Du, dessen ehernes Gesetz mich zeugte, / der mich erschaffen gegen mein

⁷⁷⁷ Boschert, 28./29. Oktober 1989

⁷⁷⁸ Szondi, 1978, S. 384

⁷⁷⁹ Aloni, 1995, S. 10

⁷⁸⁰ Goethe, 1999, S. 19

Begehren, / laß mich, so übersatt der Lust und Tränen, / laß mich vergessen, daß ich bin – und ruhn.“ So spricht das Ich hier aus einer resignierten Position heraus – ein Ich, das nicht weiß, wohin mit seinem „Tun und Denken“, auch wenn es noch so sehr gottesähnlich agieren könnte, und dem sich ein Sinn von aller „Dienst und Herrlichkeit“ nicht einstellt. In einer Umkehrung des Prometheus-Bildes weist das Ich nicht mit positiver Energie in Auflehnung gegen Autoritäten ins Leben hinein, sondern wendet sich lediglich noch an Gott, um aus dem Leben heraustreten zu können.

Während Boleslav die Frage nach Gott in erster Linie in einem expliziten Zusammenhang mit der Shoah aufwirft – mit Ausnahme des in diesem Kapitel analysierten Gedichts *Lied für den unbekanntem Geliebten* – und sie zu einer Theodizee-Frage nach Auschwitz macht, spielt die Shoah in dem vorliegenden Gedicht von Aloni keine explizite Rolle bei der Thematisierung Gottes.

Zwar werden in dem Gedicht leise Hinweise auf die Erfahrungen vermittelt, die das Ich zu dieser Lebensmüdigkeit gebracht haben könnten, die „Stunden von verlorenen Tagen“, in denen das Ich als „Staub-Gezeichneter“ dahingeht, die Übersättigung von „Lust und Tränen“, die „Grelle“ des Lichts der Welt. Dies alles könnte allerdings auch schlichtweg als Ausdruck einer jugendlichen Krise gedeutet werden, die sich mehr oder weniger ausgeprägt durch die Literaturepochen zieht. Nichtsdestotrotz aber wird mit der Umkehrung des Prometheus-Bildes – weg von dem lebensbejahenden, nach Selbstbestimmtheit strebenden Protagonisten des Goethe-Gedichts hin zu einem resignierten, lebensmüden Ich – auch ein Aushängeschild deutscher Hochkultur gebrochen. So finden wir hier zwar eine an die Tradition von Sturm und Drang angelehnte Version eines bilderstürmerischen Ichs. Dessen Sturm aber gleicht eher einem Sich-Dahinschleppen, und das Ich bittet am Ende doch die Autorität um Gnade. So handelt es sich um eine Bezugnahme auf das Prometheus-Gedicht, der Alonis spezifische Bedingungen eingeschrieben sind.

Gleichzeitig scheint in diesem Gedicht noch eine leise Hoffnung auf einen Gott durch, die Anrede an ein Du wird aufrecht erhalten. Diese Hoffnung findet auch noch knapp vierzig Jahre später, im Oktober 1983, in einem Gedicht unter dem Titel *In Städten und in Dörfern* ihren Ausdruck. Ein Ich wandert „in Städten und in Dörfern“⁷⁸¹ umher, „frag[t] undforsch[t]“ nach einem Du, aber an allen Orten, an denen das Ich sucht – bezeichnenderweise Orte der Natur – erhält das Ich von den „Wellen des Meeres“, von den „bleichen Korallenskelette[n]“ und den „Halme[n] im Schilf“ die Antwort, dass es „ihn“ nicht gibt „und es hat ihn auch nie gegeben / behauptet der Krebs am Strand“. Und auch wenn die „Möwen [...] mit den Menschen“ lachen und sagen: „Hör auf, du suchst einen Schatten / ein Wesen das es nicht gibt“, bleibt das Ich standhaft und äußert sich in den letzten zwei Versen folgendermaßen: „doch ich in meinem Herz weiß / daß du bist“. Das Ich steht mit seiner Gewissheit auf verlorenem Posten, die Welt gibt dem Ich keinen Anlass dazu, zu glauben, dass es dieses Wesen, die transzendente Größe, nach dem es sucht, gibt. Doch es trotzt dem „drohende[n] Blasen des Windes“, dem „böse[n] Summen der Mücken“. Und sucht weiter.

⁷⁸¹ Dieses Zitat und die folgenden stammen aus dem Gedicht *In Städten und in Dörfern*, in: Aloni, 1995, S. 193

5.7.3 Zwischenfazit Ich-Du-Gedichte

Das Kapitel zu den Beziehungen zwischen Ich und Du beschäftigt sich mit zwei Kategorien von Ich-Du-Verhältnissen – zum einen mit zwischenmenschlichen Beziehungen zwischen Ich und Du, zum anderen mit dem Verhältnis zwischen einem Ich und Gott.

Die Gedichte Boleslavs schwanken zwischen einer Darstellung von Desillusionierung in Bezug auf die Möglichkeit von Dialog und Begegnung, und einer Darstellung, in der die Hoffnung noch aufrechterhalten werden kann. In den Gedichten *Ich kann schon ermessen*, *Die Begegnung* sowie *Du im scheinhaften Licht* überwiegt die Desillusioniertheit. In *Ich kann schon ermessen* erscheinen sämtliche Symbole, die Romantik suggerieren desavouiert. Es wird dabei deutlich, dass das Ich-Du-Verhältnis nicht erst in der Begegnung, sondern schon im vorherigen Schritt an der Fragmentiertheit und Gebrochenheit der Identität des Ich scheitert. Darin wird eine Identitätskonstruktion sichtbar, die sich durch die Lyrik Boleslavs zieht: Identitätskonstruktionen, die von einem fragmentierten Körper und gebrochenem Subjektivitätsempfinden geprägt sind. Das Gedicht *Die Begegnung* bildet hingegen nicht nur eine, sondern verschiedene Begegnungen gleichzeitig ab. Auch hier steht die Unfähigkeit eines Ich zu Begegnung bei gleichzeitiger Sehnsucht danach im Zentrum. Idealvorstellungen von Identität treten in Form eines jungen Mannes und eines Mädchens auf, die ein ungebrochenes Verhältnis zu Körper und Identität aufweisen. Der Blick des Ich auf diese beiden Figuren verweist auf den scheiternden Versuch der Identifikation mit ihnen. Ein Bruch – hier gekennzeichnet durch die grammatikalischen Zeitformen – verunmöglicht eine solche Identifikation.

Du im scheinhaften Licht rückt die Frage nach der Möglichkeit von Begegnung in die Nähe von Celans Vorstellung eines poetischen Dialogs. Das verlassene Zeichen im Sand, von dem in den letzten Versen in Boleslavs Gedicht die Rede ist, wird zu einer metapoetischen Aussage. Denn die pure Existenz des Gedichts verweist – entgegen der inhaltlichen Aussage – auch auf die Präsenz des Zeichens, das in einen Dialog (mit den Lesenden) zu treten in der Lage ist.

Die Gedichte *An deine Geige hast du mich gelehnt* und *Wirf meine Falten auseinander* bilden Gegenbewegungen zu den vorhergenannten Gedichten ab. In ihnen werden Begegnungen zwischen Ich und Du möglich, allerdings sind auch diese Begegnungen gebrochene, basieren nicht auf autonomen Ich-Identitäten. Das Gedicht *An deine Geige hast du mich gelehnt* weist einen deutlichen intertextuellen Verweis auf Else Lasker-Schülers *Mein blaues Klavier* auf, das zum Inbegriff von Lasker-Schülers lyrisches Schaffen im palästinischen Exil geworden ist. Das Ich, das den Regeln des Spiels der Welt hilflos gegenübersteht, wird durch diesen intertextuellen Verweis auch in seine historische Situation eingebettet. Das Du, das das Ich als Fixpunkt betrachtet und an dem es seine Identität ausbildet, kann in diesem Sinne auch als Stellvertreter für die Neue Heimat begriffen werden. Das Verhältnis zwischen Ich und Du wird zu einem Aushandlungsort von Orientierung in einer unübersichtlichen Welt.

Im Gedicht *Wirf meine Falten auseinander* steht ein Ich mit einem beschwerten Körper im Zentrum, das sich auf der Suche nach einem Ruhepunkt und einem Zuhause befindet. Dieses Zuhause sucht das Ich in einer Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit herzustellen. In einer solchen Integration

der Zeiten – wenn das Ich zurückgetragen würde in die „verlorene Wolke“ – könnte der Bruch, der diese Zeiten schmerzhaft voneinander getrennt hat, wieder gekittet werden. Mit der Sehnsucht nach einer Integration der Zeiten erinnert dieses Gedicht an die Lyrik verschiedener jüdischer Schriftsteller_innen wie Hilde Domin, an die Celan-Studien des Literaturwissenschaftlers Peter Szondi bzw. Celans Lyrik selber, beispielsweise, wenn es in dem Gedicht *Corona* heißt: „wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehen: / die Zeit kehrt zurück in die Schale“.⁷⁸² Die Frage, ob diese Sehnsucht nach einer Integration von Vergangenheit und Gegenwart einen spezifischen Topos der Literatur jüdischer Autor_innen nach der Shoah abbildet, stellt hierbei ein Forschungsdesiderat dar.

In dem Gedicht *Wie du flüstert* scheint eine Begegnung zwischen Ich und Du tatsächlich möglich geworden zu sein. Ich und Du bauen „ein Nest“, singen „kleine Lieder, die keine Noten haben“. Diese gelingende Begegnung ist vor allem auf Transzendentalität des Raums der Begegnung zurückzuführen. Begegnung zwischen Ich und Du erscheint in der Lyrik Boleslavs vor allem dann als gelingende, wenn der Raum, in dem sie stattfindet, einer jenseits irdischer Verhältnisse ist und möglichst wenig menschlich-irdisch geprägt ist.

In den Gedichten Alonis ist ein grundsätzlich anderes Verhältnis zwischen Ich und Du zu beobachten, das in erster Linie von einer Vertrauensbasis geprägt ist. Das bereits 1945, noch vor dem Ende des Krieges entstandene Gedicht *Liebeslied* schildert die körperliche und geistige Nähe zwischen einem Ich und Du, die gerade mit ihrer Bezogenheit aufeinander einer Welt trotzen, die – angesichts der historischen Ereignisse zum Zeitpunkt der Entstehung des Gedichts – euphemistisch als „tollendes All“ beschrieben wird. Auch in dem Gedicht *Auch die Wolken haben getrogen*, vierzig Jahre nach *Liebeslied* entstanden, finden sich Ich und Du einer unwirtlichen Umgebung ausgesetzt. Diese wird vor allem in Naturmetaphern ausgedrückt, die Verweise auf die politische Situation Israels aber sind unübersehbar, obwohl sie nicht explizit ausgedrückt werden. Der Umgang der Partner_innen mit ihrer Lebenssituation und Umgebung bildet sich in einem Gestus des *Eyes wide shut* ab. Sie sehen die Missstände, aber ignorieren sie bewusst, um weiterleben zu können. *Jetzt ist die Zeit* bildet eine ähnliche Konstellation zwischen Ich, Du und Umgebung ab. Allerdings wird hier ein bewussterer Umgang mit der Situation gewählt: In einer Zeit, in der aktives Handeln keine Veränderung der politischen Situation mit sich bringt und bringen kann und die Zeit über die Subjekte regiert, scheint die einzige Möglichkeit ein Rückzug ins Private, durchaus aber in eine gemeinsame Privatheit von Ich und Du. In *Ich warte auf dich* wiederum verändert sich das Setting. Die Handlung ist nicht mehr in einer unübersichtlichen und bedrohenden Welt angesiedelt, sondern in einem ein Hort der Sicherheit: im Garten – als Symbol für Privatheit und gezähmte Natur.

Vergleicht man Alonis und Boleslavs Gedichte über zwischenmenschliche Beziehungen, so ist festzuhalten, dass diese Beziehungen sehr unterschiedliche Formen annehmen. Auch die Grundlagen, auf denen die Ich-Du-Verhältnisse konstruiert werden, sind jeweils andere. Bei Aloni stehen die Verhältnisse eher im Rahmen aktueller politischer, israelbezogener Themen, die

⁷⁸² Celan, 1983, S. 37

zwischenmenschlichen Verhältnisse zwischen einem Ich und einem Du aber bleiben davon nahezu unbeeinflusst – bis auf den privaten Rückzug, der auch als Antwort auf die Aussichtslosigkeit der politischen Situation verstanden werden kann. Bei Boleslav scheint das Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Du grundsätzlicher gebrochen, zurückzuführen ist dies in den meisten Fällen bereits auf die Konstruktion von Ich-Identität als fragmentiert und gebrochen. Die Prekarität von Ich-Identität wiederum kann in verschiedenen historischen Kontexten gelesen werden – Shoah, Emigration, Jüdische Renaissance und ihr Scheitern – und im Zusammenhang mit verschiedenen literarischen Traditionen, von Celan bis Domin.

Was einige der Gedichte Alonis und Boleslavs eint, sind die Verweise auf Martin Bubers dialogisches Prinzip und Paul Celans Dialogizität – also zum einen auf die Vorstellung Bubers, dass Leben Begegnung ist, dass Ich-Identität erst in der Begegnung mit einem Du entsteht, und zum anderen auf die wichtige Rolle, die für Celans Lyrik die Beziehung zwischen einem Gedicht und dem Gegenüber spielt, zu dem das Gedicht hinstrebt. Die Ausdeutungen dieser Bezugnahme fallen allerdings jeweils unterschiedlich aus.

Das dialogische Prinzip und das Festhalten an einem Glauben an Dialog stellen Zufluchtsorte in Boleslavs Ich-Du-Gedichten dar. Der Dialog wird immer wieder gesucht, das Ich klammert sich an die Hoffnung auf Begegnung. Diese Suche nach Begegnung aber wird immer wieder enttäuscht, Solange sich die Ichs im irdisch-realen Raum bewegen, kann ein Ich nicht „Ich werdend [...] Du“ sprechen. Gebrochenes Ich-Bewusstsein und die Unmöglichkeit der Begegnung bedingen sich gegenseitig.

Im Gegensatz dazu findet bei Aloni eine Bestätigung der Möglichkeit von Begegnung statt. Das Verhältnis zwischen Ich und Du stellt einen Hort der Sicherheit für das Ich dar, der wiederum auch das In-die-Welt-Treten erleichtert.

Von einer einheitlichen, spezifischen Darstellung der Ich-Du-Verhältnisse kann also keine Rede sein. Es ist festzuhalten, dass den Ich-Du-Verhältnissen die historischen Ereignisse und Situationen eingeschrieben sind. Die Formen und Konstruktionen, in denen diese ihren Niederschlag finden, sind allerdings äußerst divers.

Betrachtet man die Gedichte, die sich zwischen Ich und Gott abspielen, finden sich ebenfalls grundlegende Unterschiede zwischen den Gedichten. Boleslavs Gedicht *Lied für den unbekanntem Geliebten* lässt die Rolle des Geliebten mit der Rolle Gottes verschwimmen. Mit der Gebrochenheit des Glaubens im Ringen mit Gott ist Boleslavs Gedicht beispielsweise vergleichbar mit dem Zyklus *Niemand* von Celan oder Gedichten und Erzählungen von Elie Wiesel. Das Gottes-Du bei Celan wird in aller Ambivalenz als „niemand“⁷⁸³ angesprochen, bei Boleslav als „unbekannter Geliebter“. Wichtig festzuhalten ist hierbei, dass Gott in seiner prekären und unsicheren Existenz als Mitleidender bezeichnet wird. Der Weg, den das Ich zu Gott sucht, erinnert so an Hans Jonas' Philosophie, in der Gott als gültiger, aber machtloser Gott begriffen wird.

⁷⁸³ Celan, 1983, S. 225

In Alonis Gedicht *Gebet* wird die Frage nach Gott auf einer anderen Basis gestellt. Auch hier werden Zweifel an der Existenz Gottes laut. Allerdings wird die Frage nicht so sehr im Kontext der Shoah aufgeworfen. Das Gebet – das in seiner Widersprüchlichkeit zwischen Titel und inhaltlicher Aussage vielleicht besser als Nicht-Gebet oder Anti-Gebet bezeichnet werden könnte – wird hier vielmehr zu einer Beschwerde über die Bürde des Lebens, nach der das Ich nicht gefragt habe. Die Frage nach Gott orientiert sich hierbei weniger an Wiesels, Celans und Jonas' Theodizeeüberlegungen nach Auschwitz, sondern wird auf der Basis von Goethes Prometheus aufgeworfen. Damit bricht Aloni nicht zuletzt auch mit einem Aushängeschild deutscher Hochkultur und bildet ein resignatives Gegenbild zum aufklärerischen Gestus eines nach Autonomie suchenden Ich ab.

So sind den Gedichten Boleslavs und Alonis die Zweifel, die der Existenz eines Gottes entgegengebracht werden, gemeinsam. Die inhaltlichen Aussagen und die literarischen Traditionen, in die sich die Gedichte stellen, sind allerdings unterschiedlich. Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass in Boleslavs *Lied für den unbekanntem Geliebten* nun auch der transzendente Raum keinen absoluten Raum der Sicherheit mehr darstellt. Die Shoah hat ihre Auswirkungen auch auf diesen Raum. Die Ich-Du-Beziehungen in den Gedichten Alonis wie Boleslavs haben gemeinsam, dass sie auch – aber nicht nur – auf den „Grund von Auschwitz“ zurückzuführen sind, genauso wie auf Migrations- und Entwurzelungserfahrungen. Dies schlägt sich allerdings sehr unterschiedlich in der Darstellung der Verhältnisse nieder. Von der Post-Shoah-Liebeskonzeption schlechthin kann damit genauso wenig die Rede sein wie von der Gottesdarstellung in der Lyrik deutschsprachiger Schriftsteller_innen nach Auschwitz.

6 Fazit und Ausblick

Am 11. August 1992, ein Jahr vor ihrem Tod, schreibt Jenny Aloni: „Buchstaben in Zeit einritzen / in die graue Felsenwand / verschwindender Zeit. / Was nützen Zeichen / die überdauern / wenn niemand bleibt / der sie zu deuten weiß?“⁷⁸⁴

In diesem Gedicht greift Aloni ein Grundmotiv von Literatur auf: etwas hinterlassen zu wollen, das gelesen wird. Dieser Wunsch wurde den deutschsprachigen Schriftsteller_innen nicht erfüllt. Die Einsamkeit der jeckischen und deutschsprachigen Literatur ist im Laufe der Zeit und mit dem langsamen Sterben eines deutschsprachigen Publikums in Israel immer größer geworden. Große Teile der Literatur, die Aloni und Boleslav hinterlassen, sind ungelesen geblieben. Gegen diese Situation sollte diese Arbeit angehen. Es ging darum, die ungedeuteten Zeichen, von denen Aloni spricht, lebendig zu machen.

In den Analysen habe ich mit dem Fokus auf die Ich-Konstruktionen ein Bindeglied zwischen Text und Kontext ins Blickfeld gerückt. Die Kapitel sind strukturiert nach Topoi, mit denen sich die Ichs vernähen und sich darin als Subjekte artikulieren. Durch die Fokussierung auf die Konstruktionen des jeweiligen Ich ist es möglich, die Vernähungen zurückzuverfolgen. Zum Einen werden die Fäden, die in den Gedichten zu geografischen Orten gespannt werden, erkennbar: sie führen nach Deutschland, nach Prag, Böhmen, Paderborn, nach Jerusalem, Tel Aviv, Auschwitz und Warschau. Die in den Gedichten gesponnenen Verknüpfungen werden auch in ihren zeitlichen Dimensionen nachvollziehbar. Sie führen in die Vergangenheit der Shoah, in die biblische Zeit von Moses, in die deutsche Zeit der Adenauer-Ära und in die israelische Zeit des Eichmann-Prozesses und des Sechstagekrieges. Die Form der Gedichte knüpft an unterschiedliche literarische und ästhetische Traditionen und Formen an – an die Jüdische Renaissance Prags, die deutsche Pöpliteratur der 60er Jahre, an israelische Popsongs um den Sechstagekrieg oder die *Dor HaPalmach* und die *Dor HaMedina*.

Die Analysen der Gedichte Alonis und Boleslavs dienen nicht nur dem Sichtbarmachen der Literatur. Mit ihnen sollte außerdem die Frage beantwortet werden, ob die Lyrik Gemeinsamkeiten aufweist und ob sie sich in textzentrierter Hinsicht, jenseits von den biografischen Gemeinsamkeiten der Schriftsteller_innen, unter einer gemeinsamen Bezeichnung fassen lässt.

6.1 Deutschsprachige Literatur Israels – Eine „kleine Zwischenliteratur“

In der Einleitung habe ich zwei mögliche Bezeichnungen für die Literatur Alonis und Boleslavs vorgeschlagen: Den Begriff der „Zwischenliteratur“ sowie den der „Kleinen Literatur“. Die Ergebnisse aus den Einzelanalysen der Gedichte zeigen, dass beide Konzepte wertvolle Aspekte für eine Definition der deutschsprachigen Literatur Israels liefern, dass aber die deutschsprachige Literatur jeweils nicht in den einzelnen Konzepten aufgeht. Stattdessen zeigen die Ergebnisse, dass eine Kombination aus

⁷⁸⁴ Aloni, 1995, S. 224

den beiden Begriffen sinnvoll erscheint. So schlage ich vor, die deutschsprachige Literatur Israels als „Kleine Zwischenliteratur“ zu bezeichnen.

Im Folgenden wird im ersten Schritt zusammenfassend und anhand von Beispielen aus den Analysen aufgezeigt, welche Merkmale die deutschsprachige Literatur Israels als Zwischenliteratur kennzeichnen. In einem zweiten Schritt wird deutlich, was die Literatur als Kleine Literatur erscheinen lässt und an welchen Stellen die Bezeichnung nicht greift.

Deutschsprachige Literatur Israels als Zwischenliteratur

In dem Handbuchartikel *Deutschsprachige jüdische Literatur in Palästina/Israel* prägt Jan Kühne den Begriff der „Zwischenliteratur“⁷⁸⁵. Laut Kühnes Definition legt die Literatur Zeugnis einer spezifischen Situation ab, nämlich des „diffizilen Überlebens in verzögerter Anpassung“⁷⁸⁶. Darüber hinaus sei diese Literatur „Symptom [...] eines gewollten, wie ungewollten Assimilationswiderstandes gegen den nationalzionistischen Hebraismus“⁷⁸⁷. Hierbei drängt sich nun die Frage auf, ob diese Literatur als Zeugnis ihrer spezifischen Situation und als Symptom ihres spezifischen Verhältnisses zum nationalzionistischen Hebraismus auch spezifische textuelle Gemeinsamkeiten trägt. Im Folgenden möchte ich Kühnes Begriff erweitern und ausdifferenzieren und mit den Ergebnissen aus den Analysen der Gedichte Alonis und Boleslavs argumentieren, dass die Literatur in dreierlei Hinsicht Spezifika aufweist, die sie als Zwischenliteratur kennzeichnen: im politisch-ideologischen, im topologischen sowie im chronologischen Sinne.

Zwischenliteratur in politisch-ideologischer Hinsicht

Zwei grundlegende Merkmale markieren die deutschsprachige Literatur als Zwischenliteratur in politisch-ideologischer Hinsicht: Erstens bewegen sich die Texte zwischen einer Markierung der Ich-Positionen als different zum nationalzionistischen Hebraismus einerseits und einem Assimilierungsprozess andererseits. Zweitens bewegt sich die Literatur zwischen dem, was als Diasporaliteratur bezeichnet werden kann, und israelischer Literatur.

Die Lyrik von Aloni und Boleslav bildet Orientierungsprozesse ab, wie sie auch Aloni und Boleslav selber erlebten. Die Autorinnen standen zwischen zwei Polen: zwischen einer (Selbst-)Verortung in einem zionistisch-israelischen Kollektiv einerseits und der Verortung außerhalb oder an den Rändern davon andererseits. Besonders deutlich treten diese in den Gedichten hervor, die in den Kapiteln zur Neuen Heimat im Zentrum stehen.

Eine gemeinsame Position der Marginalisierung nehmen die Ichs in den Gedichten Alonis und Boleslav über die Ankunft in der Neuen Heimat – *Nach der Ankunft in Israel* sowie *Nahalal, Dorf in Israel* – ein. Sie artikulieren sich dort als Neuangekommene, äußern Gefühle der Fremdheit und Einsamkeit. Die Bilder der Neuen Heimat, die sie aus der Alten Heimat mitgenommen haben, werden schnell

⁷⁸⁵ Kühne, 2015

⁷⁸⁶ Ebd.

⁷⁸⁷ Ebd.

enttäuscht. Die Ichs als Neuangekommene stehen einem zionistischen Ideal entgegen, das in Boleslavs Gedicht beispielsweise durch die Figur des *Sabre*, die lachende Kaktusfeige, versinnbildlicht wird. Der Drang des Ichs, sich eine Neue Heimat zu schaffen, wird so der Unmöglichkeit, in dieser Positionierung dem zionistischen Ideal zu entsprechen, gegenübergestellt.

In den Gedichten über die israelische Stadt wird dieser Gegensatz zwischen *Sabres* und Neueingewanderten durch die Figuren, die die Stadt bevölkern, aufgebaut. Prekäre Figuren, die – entwurzelt und zerrissen – ihren Blick immer wieder ins Gestern richten, werden dem Ideal des Neuen Juden gegenübergestellt, der eisleckend mit einem gesunden, starken Körper ganz in der Gegenwart lebt. Statt nationalzionistischer Homogenität bilden die Gedichte Diversität und Pluralität ab.

Während hier die Ichs eine vergleichbare marginalisierte Position einnehmen, stellt sich ihre Situation in den Gedichten über die Kriege anders dar. Dort sehen sie sich weniger vor dem Hintergrund geteilter Erfahrungen als Gerade-Noch-Entkommene oder Neueingewanderte. Vielmehr verorten sie sich innerhalb eines jüdisch-israelischen Kollektivs und handeln dort ihre jeweilige Position aus. Die verbindende Wirkung, die das Moment der Marginalisierung in den Gedichten über die Ankunft und die Stadt hat, greift hier nicht. So differenzieren sich hier auch die ideologisch-politischen Positionen aus, die in Alonis und Boleslavs Gedichten erscheinen. In den Gedichten Boleslavs werden die Gefallenen zu transzendenten Stellvertretern des israelischen Staates. Der Staat Israel wird als Reaktion auf eine als bedrohlich empfundene Situation zu einer geschlossenen Gemeinschaft. Ein Ich übernimmt hierbei die Rolle eines Bindegliedes – hier versinnbildlicht durch eine Halskette mit Mosesbild – anhand derer der Bogen der jüdischen Geschichte vom Auszug aus Ägypten bis hin zum Abnutzungskrieg im Sinai gespannt wird. Bei Aloni hingegen werden die Gedichte über die Kriege zu einem Verhandlungsprozess, in dem die Ichs sehr unterschiedliche Positionen einnehmen. Während die Gedichte um den Krieg von 1948 vor allem die Verzahnung von Alltag und Politik in den Fokus stellen, treten um den Krieg im Jahr 1967 moralische Erwägungen in den Vordergrund, in denen die sozialistische Prägung Alonis deutlich wird. Auch hier sind Referenzen auf biblische Motive und auf die Erzählung von der Geschichte des jüdischen Volkes zu beobachten. Allerdings werden diese in kritischer, mitunter desavouierender Weise eingebracht. Alonis Gedichte um den Yom-Kippur-Krieg weisen ein wieder verändertes Bild auf, in dem die Resignation überwiegt und das Ich zwischen dem Rückzug auf ein israelisch-jüdisches Kollektiv und dem Rückzug ins Private schwankt. Das Gedicht *Der Jordan* bildet schließlich den Versuch ab, einen persönlichen Frieden jenseits der „großen Politik“ herzustellen.

Die Ichs in den Gedichten verweisen hierbei nicht nur auf sich selber, sondern auch auf eine Debatte, die vor und nach der Staatsgründung Israels um den Charakter und das Verständnis von „israelischer Literatur“ geführt wurde. Aus heutiger literaturwissenschaftlicher Perspektive ist das Konzept einer Nationalliteratur ein zu großen Teilen überkommenes Konzept. Die Bestimmung stößt, zumal in Zeiten der Globalisierung und Hybridisierung, schnell an ihre Grenzen. Im Fall Israel mit seinen zahlreichen Migrationsgeschichten werden die Schwierigkeiten offensichtlich. Nichtsdestotrotz aber wurde die Frage nach einer Nationalliteratur in der Zeit der Staatsgründung virulent und heftig diskutiert. Im Zentrum der Debatte standen in erster Linie normative Implikationen, also Fragen danach, wie

„israelische Literatur“ auszusehen habe, ob diejenige Literatur, die sich von den Traditionen der Diaspora abschneidet, israelische Literatur sei oder gerade im Gegenteil diejenige Literatur als israelische zu bezeichnen sei, die diasporische Stoffe und Perspektiven in sich aufnimmt und sich damit verbindet.⁷⁸⁸

Die Lyrik Alonis und Boleslavs hat ihren Platz innerhalb dieser Diskussion, bildet diese Diskussion sogar mitunter ab. So werden in der Jerusalemtrilogie Boleslavs unterschiedliche Wege eines Ich hin zu Jerusalem in den Blick genommen. In Suchbewegungen umkreist ein Ich von unterschiedlichen Perspektiven aus und mit unterschiedlichen Mitteln Jerusalem. *Jerusalem (I)* kann hierbei als Ausdruck einer kulturzionistischen Sehnsuchtsbewegung gelesen werden, wie sie Anfang des Jahrhunderts in Zentren wie Prag hätte geäußert werden können. *Jerusalem (II)* macht den zionistischen Stärketopos prominenter und *Jerusalem (III)* bildet eine – mit Mühen und Schwierigkeiten verbundene – Bewegung der Alija, von der Diaspora hin zum Staat Israel, ab. Was die Gedichte eint, ist der transzendente Charakter, der der Stadt Jerusalem in jedem einzelnen dieser Gedichte zugesprochen wird. In Alonis Gedichten hingegen wird die in der jüdischen Tradition verankerte Vorstellung von Jerusalem als transzendente Figur desavouiert. Die Ichs versuchen hier, der Stadt auf den Grund zu gehen, sie in ihrer Realität zu verstehen. Die Stadt allerdings entzieht sich, die Entmythifizierung Jerusalems gelingt auch in den Gedichten Alonis nie ganz. Ihre Lyrik über Jerusalem schwankt zwischen De- und Remythifizierung. Die über Jahrtausende tradierten Bilder von Jerusalem als Ort, der das Volk der Juden in der Diaspora in einem Zentrum zusammenhält, werden auch nach der Gründung des Staates nicht schlagartig von einem Jerusalem als politisch-geografischem Zentrum abgelöst. Eine doppelte Bildhaftigkeit entsteht, Jerusalem existiert sowohl in den Gedichten Alonis als auch in denen Boleslavs – allerdings mit unterschiedlichen Schwerpunkten – als transzendente Bezugspunkt und reales politisches Zentrum zugleich.

Zusammengefasst bedeutet Zwischenliteratur in politisch-ideologischer Hinsicht hier also die deutschsprachige Literatur, die im Übergang von marginalisierten soziopolitischen Positionen in ihrer Assimilierungsphase in Israel entsteht. In ihnen – etwa in den Kriegs- und Jerusalemgedichten – wird eine Ausrichtung auf eine Assimilierung, auf eine Hebraisierung und Einbettung in eine von Hever als „unified body“⁷⁸⁹ bezeichnete nationale Einheit, deutlich. Allerdings laufen diese Prozesse ungleichzeitig ab und widersprechen sich mitunter – und zwar sowohl innerhalb des Werks einer Autor_in, wie etwa in den Entwicklungen der Identitäten in den Kriegsgedichten Alonis zu sehen ist, als auch zwischen den Autor_innen, wenn man die Positionen zum Sechstagekrieg in den Gedichten von Aloni und Boleslav und ihren lyrischen Ausdruck vergleicht.

Zwischenliteratur in topologischer Hinsicht

Die Literatur kann nicht nur als Ausdruck für Bewegungen widersprüchlicher Assimilierungsbewegungen verstanden werden, sondern auch als Ausdruck für ein Pendeln zwischen

⁷⁸⁸ Vgl. dazu beispielsweise: Schweid, 2001 sowie Hever, 2000, S. 202

⁷⁸⁹ Hever, 2000, S. 203

verschiedenen geografischen Einheiten: zwischen Europa bzw. der Alten Heimat und der Neuen Heimat Palästina/Israel. Diese Pendelbewegung wird in dreierlei Hinsicht in den Texten sichtbar. Erstens changieren die literarischen Subjekte in ihren identitären Verortungen zwischen Alter und Neuer Heimat. Zweitens knüpfen die Texte in ästhetisch-formaler Hinsicht an unterschiedliche literarische Traditionen an. Die Literatur greift hierbei sowohl auf das kulturelle und literarische Archiv Israels, das jüdische Archiv der Diaspora und das kulturelle Archiv des deutschsprachigen Raumes zurück. Drittens wird eine für diese Literatur spezifische Schreibperspektive zwischen emotionaler Nähe und geografischer Ferne in den Gedichten als Distanzerfahrung über die Shoah deutlich.

Die identitäre Pendelbewegung wird sowohl in den Gedichten über die Neue Heimat deutlich – ihnen ist immer wieder der Topos der verloren gegangenen Alten Heimat eingeschrieben –, als auch in den Gedichten, die Aloni und Boleslav auf ihren Reisen in die Alte Heimat geschrieben haben. Betrachtet man letztgenannte, so wird deutlich, dass in ihnen die jüdische Perspektive stark in den Vordergrund rückt. Während Aloni ihr Judesein in Israels als „selbstverständliches, fragloses Judesein“⁷⁹⁰ bezeichnet, spricht, kann dies für Deutschland nicht gelten. In Deutschland bzw. für Boleslav auch in Böhmen ist diese Selbstverständlichkeit des Judeseins unmöglich. Auch in den Gedichten wird die Besonderheit des Jüdischen in der dortigen Umgebung des Nicht-Jüdischen sichtbar, also in einer Umgebung, in der das Jüdische zu größten Teilen zerstört und ausgelöscht wurde. Die Lyrik Alonis wie Boleslavs über die Alte Heimat deckt die entstandenen Leerstellen wieder auf. Das kennzeichnet den Kontext Alte Heimat als nicht-jüdischen (und offenkundig nicht-israelischen). Dabei entstehen neue Formen von Bindestrich-Identitäten, die Aloni und Boleslav in der Alten Heimat annehmen müssen. Damit stehen die Gedichte über die Alte Heimat den Literaturen des Exils nahe, in denen auch der Topos der Remigration und der Rückkehr in die zerstörte Heimat zentral ist. Gleichzeitig aber bildet die Neue Heimat Palästina/Israel immer wieder den Bezugspunkt. Dieser, als sicherheitsspendender Ort, unterscheidet die Lyrik Alonis und Boleslavs von der Lyrik der Exilierten, die keine Neue Heimat suchten oder fanden.

Auch die Gedichte über die Shoah lassen eine Zerrissenheit sichtbar werden. Die Ichs werfen aus einer spezifischen Perspektive ihren Blick auf Europa und auf die Geschehnisse von Vertreibung und Ermordung. Für diese habe ich den Begriff der „Distanzerfahrung“ vorgeschlagen. Das Ich spricht hierbei jeweils aus geografischer Ferne, aber mit einer hohen emotionalen Involviertheit über die Geschehnisse in Europa. Die Lyrik bewegt sich damit auch zwischen jüdischer Exilliteratur und israelischer Literatur. Die lyrische Bearbeitung ist von israelischen Positionen geprägt und vor dem Hintergrund israelischer Politik geschrieben. So prägt etwa der in Israel medial allgegenwärtige Eichmann-Prozess einige Gedichte Boleslavs und Alonis grundlegend. Auch das Gedicht *Erinnerung an den Warschauer Ghettokampf* ist in israelische Diskurse um Widerstand einzubetten. Gleichzeitig aber scheint die emotionale Nähe zu den Geschehnissen nahezu zu einer geografischen zu werden, etwa dann, wenn ein Ich in Dialog mit Vater oder Mutter tritt oder wenn die dichotomen Benennungen von Zeiten und Orten – „Hier und Dort“ und „Heute und Damals“ – verschwimmen und zu einem hybriden

⁷⁹⁰ Aloni, 2005, S. 235f.

„Hier und Damals“ werden. Allerdings ist dabei auch zu beachten, dass israelisch-jüdische Literatur und jüdische Exilliteratur gerade in Bezug auf die Shoah kaum trennscharf voneinander zu unterscheiden sind. Dies wird beispielsweise an der Verhandlung der Theodizee-Frage nach Auschwitz deutlich, die Boleslav und Aloni genauso wie auf Hebräisch dichtende israelische Lyriker wie Dan Pagis⁷⁹¹ oder auch Lyriker_innen des Exils wie Celan beschäftigt. Der Zivilisationsbruch zieht sich quer durch die Literatur.

Auch in ästhetisch-formaler Hinsicht bewegt sich die Literatur zwischen verschiedenen literarischen Traditionen. Verfolgt man die intertextuellen Bezüge und die Bezugnahmen auf literarische Traditionen, so wird ein Netz aus weit gespannten Fäden sichtbar. Formale Ähnlichkeiten mit Rilke wie in dem Gedicht *Alte Heimat* und Ähnlichkeiten mit deutscher Naturlyrik sind ebenso zu finden wie sprachliche Tendenzen der deutschen Pöpliteratur der 1960er Jahre; Referenzen auf den israelischen Popsong *Jeruschalajim shel sahav* von 1967 tauchen auf wie Zitate aus der hebräischen Bibel oder Bezugnahmen auf das religionsphilosophische Werk Bubers *Ich und Du*. Auch hier bewegt sich die Literatur zwischen Bezügen, die ihre Fäden an unterschiedliche Orte und in unterschiedliche Zeiten spannen. Diese jeweiligen Bezugspunkte können aber kaum geografisch eindeutigen Orten und Zeiten zugeordnet werden. Ist Bubers *Ich und Du* als deutsche Literatur zu verstehen, weil das Werk 1923 in Deutschland veröffentlicht wurde, oder als israelische, weil Buber 1938 nach Palästina eingewandert ist? An welchem geografischen Ort müsste die hebräische Bibel auftauchen? Struktureller gesprochen: Diese Literatur, aber auch Literatur im Allgemeinen, in ihren Verästelungen und mit ihren Bezugnahmen auf literarische Traditionen geografisch eindeutig zu verorten, muss fehlschlagen. Hebräischsprachige Literatur ist nicht deckungsgleich mit israelischer Literatur und deutschsprachige Literatur nicht deckungsgleich mit deutscher, österreichischer oder schweizerischer Literatur. Das bedeutet nicht nur, erneut die Unbrauchbarkeit des Begriffs der Nationalliteratur zu bestätigen. Deutlich wird mit dieser Feststellung vielmehr auch die hybride Form jeder Literatur. Für jüdische Literatur – wenn wir unter jüdischer Literatur hier die Literatur von Jüdinnen und Juden verstehen, die sich selber als solche verstanden haben – mit ihren zahlreichen Migrationsgeschichten gilt dies vielleicht in besonderem Maße, und für die deutschsprachige Literatur Israels in spezifischer Form. Geht man einen Schritt weiter, scheinen sich jüdische Literatur und Literatur im Allgemeinen zueinander zu verhalten wie der von Kafka gezeichnete „universale Jude“⁷⁹² zur „conditione humaine“⁷⁹³: „Das jüdische Thema“, so Shaked: „nimmt die Dimension eines universalen menschlichen Metathemas an.“⁷⁹⁴

So werden in diesen Überlegungen die universelle Hybridität von Literatur im Allgemeinen und die spezifische topologisch-geografische Pendelbewegung der deutschsprachigen Literatur Israels gleichzeitig sichtbar.

⁷⁹¹ Dan Pagis ist 1930 geboren, ist allerdings nicht in Israel, sondern in Rumänien groß geworden. Er floh 1944 aus einem Konzentrationslager in der Ukraine und immigrierte 1946 nach Palästina.

⁷⁹² Shaked, 1992, S. 206

⁷⁹³ Shaked, 1992, S. 206

⁷⁹⁴ Shaked, 1992, S. 206

Zwischenliteratur in chronologischer Hinsicht

Ein weiterer Aspekt, der das Dazwischen deutschsprachiger Literatur Israels beschreibt, wird mit Blick auf die zeitliche Dimension deutlich. Erstens drückt die Literatur immer wieder ein Schreiben am Zivilisationsbruch der Shoah entlang aus, was in einer Verschränkung der Zeiten sichtbar wird. Zweitens bewegt sich die Literatur zwischen einer Erinnerungsfunktion und dem in ihr ausgedrückten Drang zu vergessen, darüber hinaus zwischen dem Narrativ einer kontinuierlichen Geschichte einerseits und dem Postulat des Neuanfangs. Die Verschränkung der Zeiten und die dominante Rolle der Vergangenheit in der Gegenwart wird besonders deutlich in den Shoahgedichten. Dieter Lamping stellt als Charakteristikum von Holocaust-Lyrik heraus: „Tod und Sterben sind nicht bloß Gegenstand der Holocaust-Lyrik; die Toten des Holocaust bestimmen auch die Haltung zu den Lebenden und Überlebenden, ja ihr Tod bestimmt die Haltung zum Leben.“⁷⁹⁵ Die mit Tod und Vernichtung assoziierte Vergangenheit läuft auch in zahlreichen Gedichten Alonis und Boleslavs der Gegenwart ihre Präsenz ab. Eines von vielen Beispielen stellt das Gedicht *Marienbader Bahnhof 1966* dar. Die Gegenwart ist für die Ichs nicht ohne die Vergangenheit denkbar und fühlbar, die Zeiten verschränken sich aufs Engste. Auch in einigen Ich-Du-Gedichten scheint die Vergangenheit immer wieder durch und mit ihr die Sehnsucht nach einem Kitten des Bruchs, der – trotz der Allgegenwart der Vergangenheit – die Gegenwart von der Vergangenheit trennt.

Die besondere Interdependenz von Gegenwart und Vergangenheit ist kein Charakteristikum deutschsprachiger Literatur Israels allein, sondern eher als Merkmal von Literatur über die Shoah im Allgemeinen zu betrachten. In dieser Hinsicht könnte jede Literatur über die Shoah, die diese Merkmale trägt, als Zwischenliteratur bezeichnet werden. Überhaupt könnte man sagen, jedwede Literatur ist ohne Erinnerung schlichtweg unmöglich. In der Literatur über die Shoah aber tritt Erinnerung nicht nur als Bedingung für Literatur auf, sondern auch als Zweck im Sinne von Gedenken. Die Gedichte über die Alte Heimat werden auf eine metapoetische Ebene gehoben und zu Gräbern, an und mit denen Trauerarbeit – vielleicht – möglich wird. Sie erinnern an ermordete Familienangehörige und machen deren Fehlen in der Alten Heimat mit ihren Gedichten sichtbar. Oder sie beinhalten, wie das Gedicht *Du im scheinhaften Licht*, einen Appell gegen das Vergessen.

Andererseits aber steht diesen Erinnerungsbewegungen der Versuch und Drang zu vergessen entgegen. Diese Paradoxie drückt Aloni in einem Gedicht mit der Anfangszeile *Sie sagen gedenken, gedenken*⁷⁹⁶ aus: „Sie sagen gedenken gedenken / weil sie immer vergessen / ich sage vergessen vergessen / weil ich immer gedenke.“ Spezifisch für die deutschsprachige Literatur Israels – wenn auch nicht eindeutig zu trennen von der Exilliteratur – ist hierbei, dass die chronologische Dimension bei diesem paradoxen Verhältnis zwischen Erinnern und Vergessen kaum von der topologischen Dimension zu trennen ist. Der Bruch, der das Gestern vom Heute trennt, erfordert immer wieder neu ein Überschreiten der Grenzen. Im Fall der deutschsprachigen Schriftsteller_innen trennen diese Grenzen aber eben nicht nur das Heute vom Damals, sondern auch ein Hier vom Dort. Das

⁷⁹⁵ Lamping, 1991, S. 243

⁷⁹⁶ Aloni, 1995, S. 191

Überschreiten der zeitlichen Grenzen geht also mit einem Überschreiten der topologischen Grenzen einher.

In den Gedichten, die die Kriege thematisieren, wird ein weiteres Spezifikum der chronologischen Komponente des Dazwischen deutlich. Wenn sich auch die politischen Aussagen sowie die Ich-Konstruktionen in Boleslavs wie Alonis Gedichten grundlegend unterscheiden, so eint sie doch die – mal bestätigende, mal dekonstruierende – Bezugnahme auf das Narrativ vom jüdischen Volk als eines kontinuierlicher Geschichte. Die Geschichte des jüdischen Volkes, die Ereignisse der Shoah und die Geschichte Israels werden eng miteinander verwoben. Dies wird beispielsweise in Alonis Prosagedicht *Juni 1967* deutlich, das die Reaktivierung der Ängste, die von der Erfahrung der Shoah rühren, in der israelischen Gesellschaft kurz vor und während des Sechstagekrieges thematisiert. Das Narrativ einer kontinuierlichen Geschichte von Verfolgung und Bedrohung wird hier auch mit Verweisen auf die Bibel und die Versklavung in Ägypten hergestellt, gleichzeitig wird die Konstruktion des Narrativs hinterfragt, hier am Beispiel der Ermordung einer Schlange. Die reaktivierten Ängste lassen das Ich eine Schlange ermorden, die das Ich bereits als harmlose erkannt hat. Auch in Boleslavs Gedichten über 1967 erscheinen verschiedene historische und gegenwärtige Ereignisse in einem Erzählbogen zu einer Erzählung der Kontinuität verbunden. Eine Kette mit einem Mosesbildchen übernimmt Symbolfunktion für eine Variante einer Erzählung jüdischer Geschichte, die vom Exodus über die Gründung des israelischen Staates bis in den Abnutzungskrieg im Sinai 1969 reicht.

Einerseits wirken also die Geschehnisse der Vergangenheit und das beschriebene Narrativ der Kontinuität maßgeblich auf die israelische Gegenwart und die Schriftsteller_innen ein. Andererseits spielt der Topos des Neuanfangs eine große Rolle und damit auch der Versuch, die Vergangenheit hinter sich zu lassen, mitunter auch das Diasporische. Dies wird beispielhaft sichtbar in dem zu Beginn von Alonis Zeit in Palästina gefassten Vorhaben, die deutsche Sprache für ihr Schreiben ad acta zu legen und nur noch in hebräischer Sprache zu schreiben.⁷⁹⁷ Allerdings zog Aloni Mitte der 1950er Jahre das Resümee, dass es besser sei, „mich zu bemühen wirklich etwas in Deutsch zu leisten als zweitrangige (vielleicht noch nicht einmal zweitrangige) Poesie in Hebräisch zu schreiben.“⁷⁹⁸ Ein wirkliches Abschneiden der Vergangenheit, der Erinnerungen an Kindheit und Jugend in der Alten Heimat, gelingt Aloni und Boleslav niemals. Die Ambivalenz zwischen Erinnerung und Neuanfang wird auch in Boleslavs Erzählungen *Erinnerungen an meinen Vater* und *Die Emigrantin* deutlich. Das bruchhafte Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit kongruiert in diesen autobiografischen Erzählungen mit den gespaltenen Ich-Identitäten der Protagonistin. Der „Gott meines Vaters“, so heißt es in den *Erinnerungen an meinen Vater*, existierte für die Ich-Erzählerin „nicht mehr, er war mir verloren gegangen“⁷⁹⁹. Das Ich lernte seinen neuen „Gott, meine neue Heimat, das Land Israel“ kennen. Die autobiografische Erzählung *Die Emigrantin* aber verortet das Ich in zeitlich-räumlicher Hinsicht an ganz anderer Stelle, in der böhmischen Heimatstadt der Protagonistin: „Hier, an dieser

⁷⁹⁷ Aloni, 2005, S. 168

⁷⁹⁸ Aloni, 2005, S. 378

⁷⁹⁹ Boleslav, 13. September 1968, S. 111

Stelle, blieb ich für immer an der Hand meines Vaters stehen.“⁸⁰⁰ Von einem Neuanfang und einem Abschneiden von allem Diasporischen kann hier keine Rede sein. Auch in den Gedichten über die Ankunft wird dies deutlich. Sowohl in Boleslavs als auch in Alonis Gedicht über die Ankunft findet sich ein Ich keineswegs in einer als Heimat empfundenen neuen Umgebung wieder, sondern fühlt sich fremd, einsam. Das Versprechen des Neuanfangs, der „große[r] Himmel voll Zuversicht“⁸⁰¹, geht in einem „ruhelosen wunden Sinn“⁸⁰² unter, der eine paradoxe Zerrissenheit mit sich bringt: „Und nah ist fern und fern, was nah sein sollte.“

Deutschsprachige Literatur Israels als „Eine kleine Literatur“

Die Definition Zwischenliteratur trägt uns weit. Wenn man aber die Bewegungen, die unter dieser Form von Zwischenliteratur liegen – beispielsweise die Bezugnahmen auf Heimatkonstruktionen sowie damit im Zusammenhang stehende Identitätskonzepte –, begreifen will, bietet sich ein weiteres Gerüst an, das Deleuze/Guattari uns mit *Kafka – Eine kleine Literatur* zur Verfügung stellen. In diesem Werk analysieren sie die Literatur und Position der deutschsprachigen Prager Juden und definieren sie im Anschluss als *littérature mineure*, als „kleine Literatur“⁸⁰³. Drei Aspekte machen in Deleuze/Guattaris Augen diese Literatur aus: sie habe einen hohen Deterritorialisierungskoeffizienten, alles in ihr sei politisch und schließlich habe in der kleinen Literatur jede Aussage kollektiven Wert.⁸⁰⁴

Unternimmt man den Versuch, die Situation der deutschsprachigen Prager Juden, wie sie Deleuze/Guattari beschreiben, auf die deutschsprachigen Autor_innen Israels zu übertragen, so stellt man zahlreiche Übereinstimmungen fest. Die deutschsprachigen Schriftsteller_innen schreiben auch deshalb, weil ihr unsicheres Gruppenbewusstsein auf Literatur angewiesen ist; anders als deutsch zu schreiben ist ihnen unmöglich – ihre Sprache ist die deutsche, die hebräische reicht in den meisten Fällen für virtuosen lyrischen Einsatz nicht aus; ebenso unmöglich ist aber das Schreiben der deterritorialisierten Jeckes in Israel auf Deutsch. Verbindet man diese Aspekte mit der Rolle von Heimat und der Bezugnahme darauf und Darstellung von Heimat in der Literatur von Aloni und Boleslav, sind vor allem die von Deleuze/Guattari geschilderten unterschiedlichen Reaktionen von Seiten der deutschsprachigen jüdischen Schriftsteller_innen Prags auf die deterritorialisierte Position aufschlussreich.

⁸⁰⁰ Boleslav, 13. April 1973, S. 43

⁸⁰¹ *Nahalal, Dorf in Israel*, in: Boleslav, 1972, S. 10

⁸⁰² Dieses Zitat stammt wie das folgende aus *Nach der Ankunft in Israel*, in: Aloni, 1995, S. 9

⁸⁰³ Deleuze & Guattari, 2012, S. 24ff.

⁸⁰⁴ Deleuze & Guattari, 2012, S. 24ff.

De- und Reterritorialisierung

Deleuze/Guattari behandeln die Deterritorialisierung der Sprache anhand von Kafka. Er bediente sich als Angehöriger einer Minderheit in Prag der deutschen Sprache – ein Umstand, der ganz offensichtlich mit Aloni und Boleslavs vergleichbar ist, die in Israel in der deutschen Sprache schrieben.

Kafkas Umgang mit der Deterritorialisierung war laut Deleuze/Guattari, in seiner Literatur die Deterritorialisierung weiter voranzutreiben, „in aller Nüchternheit; den ausgetrockneten Wortschatz in der Intensität vibrieren“ zu lassen, und „dem symbolischen oder bedeutungsschwangeren oder bloß signifikanten Gebrauch der Sprache einen rein intensiven Sprachgebrauch“ entgegen zu stellen, so dass die Sprache „zu einem perfekten und nicht geformten, intensiv-materialen Ausdruck“⁸⁰⁵ gelangte. Die Literatur der Prager Schule eines Meyrink oder auch Brod interpretieren Deleuze/Guattari anders. Diese Schriftsteller schlagen laut Deleuze/Guattari im Gegensatz zu Kafka eine Richtung der Reterritorialisierung ein, sie „bereichern dieses papierene Deutsch artifiziell, blähen es auf“, indem sie

„sämtliche Ressourcen eines Symbolismus, einer Hellseherei, einer esoterischen Sinnggebung, eines verborgenen Signifikaten ausbeuten [...]. Allerdings impliziert dieser Versuch ein verzweifeltes Bemühen um symbolische Territorialisierung anhand von Archetypen, von Kabbala und Alchemie, wodurch die Trennung vom Volk nur noch verschärft wird und der politische Ausweg nur im Zionismus als dem ‚Traum von Zion‘ erscheint.“⁸⁰⁶

In der Literatur Alonis und Boleslav werden beide unterschiedlichen Wege – sowohl der Kafka zugeschriebene, als auch der Meyrink oder Brod zugeschriebene – sichtbar. Bei Boleslav sind beide Reaktionen in der Vernähung mit jeweils unterschiedlichen Topoi zu finden. In einigen Gedichten entsteht eine Mystifizierung, ein Aufblähen mit esoterischer Sinnggebung, starke Symbolisierung, und zwar in erster Linie in Vernähung mit Topoi der Neuen Heimat. Diese Bewegung ist nicht exakt deckungsgleich mit der Territorialisierungsbewegung, die Deleuze/Guattari in der Literatur der Prager Schule aufspüren. In Boleslavs Lyrik wird eine Territorialisierung vorgenommen, die eben nicht – wie etwa in der frühen Literatur Brods – von Prag aus nach Zion führt, sondern die weg von den Boleslav umgebenden politischen Realitäten und Territorialitäten zum „Zustand: Jerusalem“⁸⁰⁷ führt. In Boleslavs Gedichten allerdings verbindet sich das, was bei den Prager Juden im Widerspruch stand: hier tschechische Territorialität, da Mystifizierung von Zion. In der Jerusalem-Trilogie Boleslavs kommen sich der politische Zionismus und der Kulturzionismus entgegen und verbinden sich mitunter. Das Moment der Prekarität und Marginalisierung jedoch sorgt sowohl in der Literatur der Prager Juden wie auch der Boleslavs für einen vergleichbaren Effekt: Jerusalem wird von Widersprüchen befreit und zu einem transzendentalen Signifikaten gemacht – damit kein realer Krieg der Welt diese Stadt zerstören kann. Die Gefallenen des Sechstagekrieges werden zu Symbolen und empfindsamen Helden der israelischen Nation gemacht – um in ihnen einen Bezugspunkt jenseits moralischer Zweifel zu gewinnen. Ein Du wird in den Ich-Du-Gedichten zum Retter jenseits von Zeit und Ort – damit kein

⁸⁰⁵ Alle Zitate: Deleuze & Guattari, 2012, S. 28

⁸⁰⁶ Deleuze & Guattari, 2012, S. 28

⁸⁰⁷ Lasker-Schüler, 2002, S. 229

reales Du das Ideal sprengen und ein Ich in seiner Abhängigkeit davon in Bruchstücke zerfallen kann. Es sind also in erster Linie die an Israel gebundenen Orte, die in den Gedichten Boleslavs transzendiert werden. Sie bilden ein Israel als Neue Heimat, als Bezugspunkt, der unbedingt unzerstörbar sein muss. Denn eine weitere zerstörte Heimat, so legt diese Analyse nahe, würde auch das Ich vollends zerstören.

Interessanterweise aber ist in Boleslavs Œuvre auch die gegenläufige Bewegung zu beobachten. Bewegt sich ein Ich in der Alten Heimat Böhmen oder in Deutschland, sorgt die auch dort marginalisierte Position nicht für eine esoterische Sinngebung und Transzendierung von Topoi. Stattdessen wird hier, wie etwa in dem Gedicht *Aus dem Fenster eines deutschen Gasthofes*, die Deterritorialisierung des Sinns vorangetrieben. So stolpert das Ich beispielsweise auch grammatikalisch über das „Schild ‚Dachau‘“. Der Sinn des Ortes ist auch in der Sprache nicht zu rekonstruieren.

Im Gegensatz dazu sind die Figuren und Szenerien in Alonis Lyrik für gewöhnlich in einem irdischen, gegenwärtigen Hier angesiedelt. In der Mehrzahl der Gedichte Alonis wird weder eine transzendierende Reterritorialisierungsbewegung vollzogen noch eine den Sinn entstellende Deterritorialisierungsbewegung. In einigen wenigen ihrer Gedichte aber ist zu beobachten, dass beispielsweise die Topoi Jerusalem und Jordan aus ihrer irdischen Gegenwart in die Transzendenz gehoben werden, in einen privaten Mythos hinein. Es ist denkbar, dass – verbindet man empirische Autorin und Ich der Lyrik – diese Bewegung gerade einsetzt, wenn die Erschöpfung der empirischen Autorin zu groß wird und die Transzendierung eine Flucht aus einer untragbar werdenden Realität darzustellen vermag. So kann das Jordangedicht als vorläufiger Abschluss zu den Aushandlungsprozessen verschiedener Ichs um die Positionierungen zu den Kriegen gelesen werden. Das Ich unternimmt den Versuch, den Jordan aus jeglichen kollektiven Vereinnahmungen und politischen Realitäten zu befreien und einen privaten – in der Realität niemals umsetzbaren – Frieden in einer symbiotischen Verbindung mit dem Fluss zu gewinnen. Das Gedicht bildet so einerseits eine Deterritorialisierungsbewegung ab, im gleichen Moment aber eine symbolisierend-überhöhende Reterritorialisierungsbewegung in der Symbiose zwischen Ich und Jordan.

Kollektive Artikulationen

Um zu überprüfen, ob das Konzept der kleinen Literatur auch für die deutschsprachige Literatur Israels greift, soll auf zwei weitere miteinander in Verbindung stehende Merkmale kleiner Literatur eingegangen werden. Laut Deleuze/Guattari gewinnt in dieser Literatur jede Aussage kollektiven Wert, und in ihr sei alles politisch. Sie entwickelt gewissermaßen revolutionäres Potential, ihre Aussagen haben jeweils kollektiven Wert.⁸⁰⁸ Eine Übertragung dieser Deutung auf die deutschsprachige Literatur ist möglich, allerdings nur bedingt. In der Tat gibt es zahlreiche Gedichte, in denen der kollektive Charakter von Äußerungen sichtbar wird, nämlich dann, wenn die Gedichte aus einer marginalisierten Position heraus geschrieben werden. Dies ist beispielsweise in den

⁸⁰⁸ Deleuze & Guattari, 2012, S. 26

Gedichten über die Ankunft der Fall, in denen die Position der Figuren vor allem die von Neueingewanderten ist. Es greift für viele Gedichte über die Shoah, in denen sie eine gemeinsame Perspektive der Distanzerfahrung einnehmen und als Gerade-Noch-Entkommene sprechen. Ebenso gilt es für die Gedichte über die Stadt Tel Aviv, in denen sie als Vertreter_innen prekärer Existenz sprechen. Auf der anderen Seite gibt es aber auch zahlreiche Gedichte, in denen das sprechende Ich dieses kleine Kollektiv der Marginalisierten verlässt und sich außerhalb davon artikuliert – etwa, wie bereits ausgeführt, in den Jerusalem- und Kriegsgedichten. Das bedeutet für die Gedichte auch, dass in ihnen unterschiedliche, mitunter konträre Positionen eingenommen und abgebildet werden.

Zusammenfassend wird erkennbar, dass die Lyrik Alonis und Boleslav in ihrem Charakter als Zwischenliteratur – mit all ihren Widersprüchlichkeiten, Umwegen und Abzweigungen – eine zwar verzögerte, aber doch bestimmte Richtung hin zu Assimilierung, Zionisierung, Hebraisierung einschlägt. Dies bedeutet auch, dass eine Eins-zu-Eins-Übertragung des Begriffes der Kleinen Literatur auf die deutschsprachige Literatur nicht möglich ist; dafür ist die Literatur zu sehr im Übergang mit Assimilierungstendenzen angesiedelt. Wichtige Kriterien der Kleinen Literatur aber greifen. In Anbetracht dieser Einschränkungen scheint also eine Kombination aus den zwei Begriffen – „Eine kleine Zwischenliteratur“ – die deutschsprachige Literatur Israel am besten zu beschreiben.

Ein Ort für die „Kleine Zwischenliteratur“

Wie in den einleitenden Kapiteln erläutert, ging es mir in der Arbeit auch um eine Verortung der Lyrik Alonis und Boleslavs in den Literaturgeschichten. Die Gründe für das Fehlen dieser deutschsprachigen Literatur Israels in den Literaturgeschichten habe ich ebenfalls zu Beginn angeführt. Zu diesen Gründen tritt allerdings noch ein weiterer hinzu: Die Schwierigkeit, angesichts der Strukturen, nach denen bisher Literaturgeschichten konstruiert wurden, einen Ort für sie zu finden – oder: sie an ihrem Ort zu entdecken. Denn die Blicke sind in jeweils unterschiedlicher Weise – je nach Struktur, nach der ein- und ausgegrenzt wird – verengt.

In der deutschen Literaturwissenschaft finden verstärkt seit den 1980er Jahren Verschiebungen statt, die von Konzepten wie Nationalliteratur wegführen und hinleiten zu trans- und interkulturellen Konzepten. Für die Rahmung von Literatur bedeutet dies, dass weniger von „deutscher Literatur“ die Rede ist, sondern vielmehr von „deutschsprachiger Literatur“.

Diese linguistische Rahmung (statt einer nationalen) schafft ein offeneres Konzept, das beispielsweise auch Literatur von Migrant_innen umfasst. Konzeptionell wird damit die Beschäftigung mit deutschsprachiger Literatur Israels erleichtert. Tatsächlich gewinnt diese, auch wenn eine intensive wissenschaftliche Beschäftigung mit ebendieser Literatur nach wie vor eine Ausnahme darstellt, langsam an Fahrt: So beschäftigen sich auch einige weitere deutsche Wissenschaftler_innen meiner Generation, wie in Kap. 1.4 geschildert, zurzeit mit dieser Thematik.

In Israel sind die Bedingungen andere. Die Hebraisierungspolitik hat Auswirkungen bis heute, so wird etwa an den Universitäten nicht „israelische Literatur“ gelehrt, sondern „hebräische Literatur“. Die

linguistische Rahmung, die sich in den letzten Jahren im deutschen Kontext durchgesetzt hat und dort für eine größere Offenheit sorgt, hat in Israel zwei gegenläufige Effekte: Sie erlaubt im israelischen Kontext einerseits, auch Texte miteinzubeziehen, die nicht zwangsläufig von israelischen Autor_innen oder in Israel geschrieben worden sind, also beispielsweise Texte, die vor der Staatsgründung in der Diaspora in hebräischer Sprache verfasst wurden. Andererseits aber verengt die linguistische Rahmung auch die Grenzen: als relevante, nämlich nationale Literatur Israels wird alleinig diejenige in hebräischer Sprache betrachtet. Das erschwert die Einbeziehung von Literaturen in deutscher Sprache ebenso wie Literaturen arabischer, russischer und anderer Sprachen – Sprachen, die im Alltagsleben in Israel einen hohen Stellenwert haben.

Die deutschsprachige Literatur Israels bewegt sich innerhalb israelischer und innerhalb deutscher Grenzen, genauso wie zwischen ihnen, und bleibt doch zu großen Teilen von beiden unbeachtet und ausgegrenzt. Sie ist an vielen Orten zu Hause, ohne ein Haus zu haben. In der Formulierung „Kleine Zwischenliteratur“ und in der Betonung des Dazwischen liegt also auch eine Forderung: die von mir untersuchte Literatur muss nicht nur in *einer*, sondern gleich in *zwei* Literaturgeschichten sichtbar gemacht werden. Um dieser Literatur ihr Zuhause zu geben, sind transdisziplinär und transnational Überlegungen anzustellen, wie die Literaturwissenschaft den Schnittmengen zwischen diesen zwei Literaturgeschichten institutionell und konzeptionell gerecht werden kann.

Eine Untersuchung der Literatur von Benno Fruchtmann, Mirjam Michaelis und vielen anderen jekischen Schriftsteller_innen ist ohnehin längst überfällig. Hierbei könnten sich Ansätze, die die Analysen noch stärker im hebräischsprachigen literarischen Raum verankern und komparatistisch vorgehen, als fruchtbar erweisen. Die deutschsprachige Literatur Israels ist ein noch weitgehend unerforschtes Feld. Es wäre zu wünschen, dass sie sich, um noch einmal auf Boleslavs Worte zurückzukommen, nicht mehr auf einsamer Erde bewegt.

7 Literaturverzeichnis

1992. *Bücher der Kündigung. Verdeutsch von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig*. 9. Aufl. der Neubearb. Ausgabe von 1958. Die Schrift. Gerlingen: Verlag Lambert Schneider.

2010. *Der Koran* [Aus dem Arabischen neu übertragen von Hartmut Bobzin]. München: C. H. Beck.

ADORNO, T. W. 1973. *Gesammelte Schriften: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Hrsg. von TIEDEMANN, R., Bd. 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

ADORNO, T. W. 1977a. *Jene zwanziger Jahre*. In: ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften: Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang*. Tiedemann, R., Hrsg. Frankfurt am Main. (Bd. 10/2), S. 499–506.

ADORNO, T. W. 1977b. *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen, Ohne Leitbild*. Frankfurt am Main. (Bd. 10/1), S. 11–30.

AGAMBEN, G. 2003. *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

ALKAN, M. 2004. *Das belagerte Jerusalem im Unabhängigkeitskrieg*. In: EREL, Shlomo, Hrsg. *Jeckes erzählen. Aus dem Leben deutschsprachiger Einwanderer in Israel*. Wien: LIT Verlag, S. 146–165.

ALLKEMPER, A. 2006. *Nelly Sachs. Lyrische Zeichen 'unsichtbarer Heimat'*. In: EKE, Norbert Otto & STEINECKE, Hartmut, Hrsg. *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 191–200.

ALONI, J., o. J. *Auch als schon die Kanonen uns zischende Geschosse sandten*. JAA. Jenny Aloni Archiv Paderborn (W 110).

ALONI, J. 1947. *Brief an Margarete Zander*. Jerusalem. Januar 1947. JAA. Jenny Aloni Archiv Paderborn (B125).

ALONI, J. 1956. *Gedichte*. Ratingen bei Düsseldorf: Aloys Henn Verlag.

ALONI, J. 1980. *In den schmalen Stunden der Nacht*. Ganei Jehuda: Eigenverlag.

ALONI, J. 1987. *Ausgewählte Werke 1939-1986*. Hrsg. von STEINECKE, H. & KIENECKER, F., Bd. 9. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.

ALONI, J. 1990-1997. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hrsg. von KIENECKER, F. & STEINECKE, H. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.

- ALONI, J. 1990. Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Das Brachland. Aufzeichnungen aus einer Einsamkeit. Hrsg. von KIENECKER, F. & STEINECKE, H., 1. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.
- ALONI, J. 1991. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Erzählungen und Skizzen 1.* Hrsg. von KIENECKER, F. & STEINECKE, H., 3. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.
- ALONI, J. 1992. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Der Wartesaal.* Hrsg. von KIENECKER, F. & STEINECKE, H., 5. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.
- ALONI, J. 1994a. Besuch 1947. In: ALONI, J. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Erzählungen und Skizzen.* Kienecker, F. & Steinecke, H., Hrsg. Paderborn. (6), S. 264–265.
- ALONI, J. 1994b. Der Fackelzug. In: ALONI, J. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Erzählungen und Skizzen.* Kienecker, F. & Steinecke, H., Hrsg. Paderborn. (6), S. 15–18.
- ALONI, J. 1994c. Fahrt in die Erinnerung. In: ALONI, J. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Erzählungen und Skizzen.* Kienecker, F. & Steinecke, H., Hrsg. Paderborn. (6), S. 28–39.
- ALONI, J. 1994d. Ich beneidete sie. In: ALONI, J. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Erzählungen und Skizzen.* Kienecker, F. & Steinecke, H., Hrsg. Paderborn. (6), S. 346.
- ALONI, J. 1994e. Vergessen. In: ALONI, J. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Erzählungen und Skizzen.* Kienecker, F. & Steinecke, H., Hrsg. Paderborn. (6), S. 255–256.
- ALONI, J. 1995. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Gedichte.* Hrsg. von KIENECKER, F. & STEINECKE, H., 7. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.
- ALONI, J. 1996. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Kurze Prosa.* Hrsg. von KIENECKER, F. & STEINECKE, H., 9. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.
- ALONI, J. 1997a. „...man müßte einer späteren Generation Bericht geben“. Ein literarisches Lesebuch zur deutsch-jüdischen Geschichte und eine Einführung in Leben und Werk Jenny Alonis. 2., durchgesehene u. ergänzte Aufl. Hrsg. von ALONI, J. & STEINECKE, H. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.
- ALONI, J. 1997b. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Berichte, Gedichte in Prosa, Hörspiele, Gespräche.* Hrsg. von KIENECKER, F. & STEINECKE, H., 10. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.
- ALONI, J. 2000a. Begegnung. In: ALONI, J. „Ich möchte auf Dauer in keinem anderen Land leben“. Ein israelisches Lesebuch 1939-1993. Steinecke, H., Hrsg. Paderborn, S. 45–50.
- ALONI, J. 2000b. „Ich möchte auf Dauer in keinem anderen Land leben“. Ein israelisches Lesebuch 1939-1993. Hrsg. von STEINECKE, H. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.
- ALONI, J. 2005. *Tagebücher 1935-1993. Deutschland - Palästina - Israel.* Hrsg. von STEINECKE, H. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.
- ALONI, J. 2013. Jenny Aloni - Heinrich Böll. Briefwechsel. Ein deutsch-israelischer Dialog. Hrsg. von STEINECKE, H. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

ALTHUSSER, L. 2010. Gesammelte Schriften. Ideologie und ideologische Staatsapparate. Hrsg. von WOLF, F. Otto, Bd. 5/1. Hamburg: VSA-Verlag.

AMÉRY, J. 1966. Wieviel Heimat braucht der Mensch? In: AMÉRY, J. *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. München, S. 71–100.

AMÉRY, J. 2002. Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein. In: AMÉRY, J. *Werke. Jenseits von Schuld und Sühne - Unmeisterliche Wanderjahre - Örtlichkeiten*. Heidelberg-Leonard, I., Hrsg. Stuttgart. (Bd. 2), S. 149–177.

AMICHAÏ, Y. 1996. *The Selected Poetry of Yehuda Amichai*. Hrsg. von BLOCH, C. & MITCHELL, S. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.

AMIR, D. 1980. Leben und Werk der deutschsprachigen Schriftsteller in Israel. Eine Bio-Bibliographie. München: K.G. Saur Verlag.

ARENDT, H. 1960. Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten. Rede über Lessing. München: Piper Verlag.

ARENDT, H. 2003. *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. 12. erweiterte Taschenbuchausgabe Aufl. München: Piper Verlag.

AUSLÄNDER, R. 1982. *Mutterland Einverständnis. Gedichte*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

BACHMANN, I. & CELAN, P. 2008. *Herzzeit* [Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange]. Hrsg. von BADIOU, B., HÖLLER, H. & STOLL, A. Wiedemann Barbara. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BARNEA, N. 1981. *Yorim we Bochim*. Hrsg. von BARNEA, N.: Kinneret.

BARTHES, R. 1994. La mort de l'auteur. In: BARTHES, R. *Oeuvres complètes*. Marty, É., Hrsg. Paris. (Bd. 2: 1966-1973), S. 491–495.

BAßLER, M. 2001a. Einleitung. New Historicism - Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. In: BAßLER, Moritz, Hrsg. *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Tübingen: Francke, S. 7–28.

BAßLER, M., Hrsg. 2001b. *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. 2. aktualisierte Aufl. Tübingen: Francke.

BAUSCHINGER, S. 1986. Das sterbende Gedicht. Deutsche Lyrik in Israel. In: SCHÖNE, Albrecht, Hrsg. *Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Kontroversen, alte und neue. Auseinandersetzungen um jiddische Sprache und Literatur / Jüdische Komponenten in der deutschen Literatur - die Assimilationskontroverse*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. (5), S. 237–243.

BECKER, S. 1995. Zwischen Akkulturation und Enkulturation. Anmerkungen zu einem vernachlässigten Autorinnentypus: Jenny Aloni und Ilse Losa. In: KROHN, Claus-Dieter et al., Hrsg. *Kulturtransfer im Exil*. München: edition text + kritik. (Exilforschung - Ein internationales Jahrbuch; 13), S. 114–136.

BEN-CHORIN, S. 1988. Deutsche Dichtung in Israel. In: TISCHLER, Paul, Hrsg. *40 Jahre Israel. Die deutsche Sprache, deutschsprachige Literatur und Presse in Israel*. München: Tischler. (Bücherei des deutschsprachigen Auslands; 3), S. 6–16.

BENVENISTI, M. 1986. *Conflicts and Contradictions*. New York: Villard.

BERG, N. 2008. *Luftmenschen. Zur Geschichte einer Metapher*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (Toldot. Essays zur jüdischen Geschichte und Kultur; 3).

BETTEN, A. 2013. „Aber die Schwierigkeit hier war nun eben das Schreiben“. Die Sprache als Barriere zwischen erwählter und ersehnter Identität. In: HORCH, Hans Otto, MITTELMANN, Hanni & NEUBURGER, Karin, Hrsg. *Exilerfahrung und Konstruktionen von Identität*. Berlin; Boston: De Gruyter, S. 31–64.

BOBROWSKI, J. 1998. *Gesammelte Werke in sechs Bänden. Die Gedichte*. Hrsg. von HAUFE, E., Bd. 1. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

BOESCHE-ZACHAROW, T. 2005. Nicht das letzte Wort. Eine Dokumentation; 30 Jahre - 1975 bis 2005; Verband Deutschsprachiger Schriftsteller in Israel Agudat ha Ssoferim be Ssafah ha Germanit be Israel. Berlin: Boesche.

BOESLAV, N. o.J.a. *Als ich im Jahre 1977*. Unveröffentlichtes Manuskript. Nachlass Netti Boeslav in der *National Library of Israel*. Arc 4* 1959 03 5.

BOESLAV, N. o.J.b. *Entwurf Rede Kogge-Preis*. Unveröffentlichtes Manuskript. Nachlass Netti Boeslav in der *National Library of Israel*. Arc 4* 1959 03 5.

BOESLAV, N. o.J.c. *Entwurf zu Ankunft im damaligen Palästina*. Unveröffentlichtes Manuskript. Nachlass Netti Boeslav in der *National Library of Israel*. Arc 4* 1959 03 1.

BOESLAV, N. o.J.d. *Gesang der Gefallenen vom Sechstagekrieg*. Unveröffentlichtes Gedicht. Nachlass Netti Boeslav in der *National Library of Israel*. Arc 4*1959 03 177.

BOESLAV, N. o.J.e. *Ich spreche ungern über mich*. Unveröffentlichtes Manuskript. Nachlass Netti Boeslav in der *National Library of Israel*. Arc 4* 1959 03 5.

BOESLAV, N. o.J.f. *München 1977*. Unveröffentlichtes Manuskript. Nachlass Netti Boeslav in der *National Library of Israel*. Arc 4* 1959 03 5.

BOESLAV, N. o.J.g. *sie stellen sich*. Unveröffentlichtes Gedicht. Nachlass Netti Boeslav in der *National Library of Israel*. Arc 4* 1959 03 177.

BOESLAV, N. o.J.h. *Stolz weil ich zu dir gehöre*. Unveröffentlichtes Gedicht. Nachlass Netti Boeslav in der *National Library of Israel*. Arc 4* 1959 03 177.

BOESLAV, N. o.J.i. *Tagebuch*. Unveröffentlichtes Manuskript. Nachlass Netti Boeslav in der *National Library of Israel*. Arc 4* 1959 01 2.

BOESLAV, N. o.J.j. *Über „Geraubte Sprache“*. Unveröffentlichtes Manuskript. Nachlass Netti Boeslav in der *National Library of Israel*. Arc 4* 1959 03 5.

BOLESLAV, N. 1939. *Tagebuchnotizen Nahalal*. Unveröffentlichtes Manuskript. Nachlass Netti Boleslav in der *National Library of Israel*. Arc 4* 1959 03 5.

BOLESLAV, N. 1960. Lied für den unbekanntem Geliebten. *Die Zeit*. 7. Oktober.

BOLESLAV, N. 1964. Vier Gedichte. Mit einer Einführung von Max Brod. *Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums* (3), S. 1082–1083.

BOLESLAV, N. 1965. *Der Weg ist tausend Schlangen weit: Gedichte*. Rothenburg ob der Tauber: Verlag J. P. Peter.

BOLESLAV, N. 1965. *Brief an einen Freund*. Unveröffentlichtes Manuskript. Nachlass Netti Boleslav in der *National Library of Israel*. Arc 4* 1959 03 2.

BOLESLAV, N. 1968. Erinnerungen an meinen Vater. *Israelitisches Wochenblatt für die Schweiz*. 30. August, S. 46–50.

BOLESLAV, N. 1968a. Erinnerungen an meinen Vater. Erzählung von Netti Boleslav. *Israelitisches Wochenblatt für die Schweiz*. 6. September, S. 79–81.

BOLESLAV, N. 1968b. Erinnerungen an meinen Vater. Erzählung von Netti Boleslav. *Israelitisches Wochenblatt für die Schweiz*. 6. September, S. 74–75.

BOLESLAV, N. 1968. Erinnerungen an meinen Vater. Erzählung von Netti Boleslav. *Israelitisches Wochenblatt für die Schweiz*. 13. September, S. 107–111.

BOLESLAV, N. 1969a. Gebet für die Gefallenen. *Aeropag. Politisch-literarisches Forum*, 4, S. 232.

BOLESLAV, N. 1969b. Nachruf für die Opfer des sechstägigen Krieges. *Aeropag. Politisch-literarisches Forum*, 4, S. 231.

BOLESLAV, N. 1972. *Ein Zeichen nach uns im Sand*. München: Delpsche Verlagsbuchhandlung.

BOLESLAV, N. 1973. Die Emigrantin. *Israelitisches Wochenblatt für die Schweiz*. 13. April, S. 41–43.

BOLESLAV, N. 1974. Ein Blick aus dem Fenster eines deutschen Gasthofs. Gedicht. *Almanach für Literatur und Theologie* (8), S. 158.

BOLESLAV, N. 1976. *Gedichte - tschechisch. Šedivá ulice*. Regensburg: Edition ad Astra Press.

BOLESLAV, N. 1976. *Brief an Klaus Kowatsch*. Teil eines Briefwechsels. 3. Januar 1976. Privatbesitz Klaus Kowatsch.

BOLESLAV, N. 1976. *Brief an Klaus Kowatsch*. Teil eines Briefwechsels. 18. Dezember 1976. Privatbesitz Klaus Kowatsch.

BOLESLAV, N. 1978. Die Emigrantin. *Emuna Israel Forum. Vereinigte Zeitschriften über Israel und Judentum* (5/6), S. 55–58.

BOLESLAV, N. 1978. *Brief an Klaus Kowatsch*. Teil eines Briefwechsels. 2. Juli 1978. Privatbesitz Klaus Kowatsch.

- BOLESLAV, N. 1978. *Brief an Klaus Kowatsch*. Teil eines Briefwechsels. 15. Juli 1978. Privatbesitz Klaus Kowatsch.
- BOLESLAV, N. 1978. *Brief an Klaus Kowatsch*. Teil eines Briefwechsels. 25. September 1978. Privatbesitz Klaus Kowatsch.
- BOLESLAV, N. 1979. Ankunft im damaligen Palästina. *Neue Jüdische Nachrichten*. 26. Januar, S. 4.
- BOLESLAV, N. 1982. Letzte Gedichte. *Neue deutsche Hefte: Beiträge zur europäischen Gegenwart* (29), S. 736–738.
- BOLESLAV, N. 1989. *Brief an Klaus Kowatsch*. Teil eines Briefwechsels. 7. August 1989. Privatbesitz Klaus Kowatsch.
- BÖLL, H. 1985. Frankfurter Vorlesungen. In: BÖLL, H. *Heimat und keine. Schriften und Reden 1964-1968*. München, S. 30–88.
- BOOTH, W. C. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- BOSCHERT, R. 1989. „Eine Quelle für die Hoffnung finden“. Interview mit Elie Wiesel. *Süddeutsche Zeitung*. 28. Oktober.
- BOURDIEU, P. 2001. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- BRAESE, S. 2001. *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*. Berlin; Wien: Philo Verlagsgesellschaft.
- BRAESE, S. 2006. *Versetzte Gleichzeitigkeit. Darstellungen bis 1949*. In: EKE, Norbert Otto & STEINECKE, Hartmut, Hrsg. *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 21–42.
- BRENNER, M. 2008. *Kleine jüdische Geschichte*. Bonn. (Lizenzausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung).
- BRINKMANN, R. Dieter. 1980. *Standphotos. Gedichte 1962-1970*. Hamburg: Rowohlt.
- BRINKMANN, R. Dieter. 1999. *Briefe an Hartmut 1974-1975* [Mit einer fiktiven Antwort von Hartmut Schnell]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- BROD, M. 1922. *Heidentum, Christentum, Judentum. Ein Bekenntnisbuch*. München: Kurt Wolff Verlag. (2).
- BUBER, M. 1958. *Ich und du*. Sonderausgabe zu Martin Bubers 80. Geburtstag am 8. Februar 1958. Um ein Nachwort erweiterte Neuausgabe. Heidelberg: Lampert Schneider Verlag.
- BUBER, M. 1968. *Martin Buber in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hrsg. von WEHR, G. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- BUKOFZER, W. 1949. *Der Wanderer Namenlos. Eine Auswahl der Gedichte 1940-1945*. Berlin: Wedding-Verlag.

- BURDORF, D. 1997. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 2., überarbeitete und aktualisierte Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- CELAN, P. 1968a. Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen. In: CELAN, P. *Ausgewählte Gedichte*. Nachwort von Beda Allemann. Frankfurt am Main, S. 127–129.
- CELAN, P. 1968b. Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. In: CELAN, P. *Ausgewählte Gedichte*. Nachwort von Beda Allemann. Frankfurt am Main, S. 133–148.
- CELAN, P. 1983. *Gesammelte Werke: Gedichte I*. Hrsg. von ALLEMANN, B. & REICHERT, S., Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- CHRISTLICHE VERLAGSGESELLSCHAFT DILLENBURG, HRSG. 2010. *Elberfelder Bibel*. 3. Aufl. der Standardausgabe. Witten: SCM R. Brockhaus, Christliche Verlagsgesellschaft, Dillenburg.
- COHEN, N. 2012. *Soldiers, Rebels and Drifters. Gay Representation in Israeli Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
- DAK, M. 2005. Israelis aus Not. Über die unsanfte Landung im Lande der Verheißung. In: ZIMMERMANN, Moshe & HOTAM, Yotam, Hrsg. *Zweimal Heimat. Die Jeckes zwischen Mitteleuropa und Nahost*. Frankfurt am Main: beerenverlag, S. 125–131.
- DAMERAU, B. 2000. „Ich stand in dir“. Bemerkungen zur Erotik bei Paul Celan. In: DAMERAU, B. *Gegen den Strich. Aufsätze zur Literatur*. Würzburg, S. 54–66.
- DAN, J. 2007. *Die Kabbala. Eine kleine Einführung*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. 2002. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. 5. Aufl. Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. 2012. *Kafka. Für eine kleine Literatur*. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- DINER, D. 1988a. Aporie der Vernunft. Horkheimers Überlegungen zu Antisemitismus und Massenvernichtung. In: DINER, Dan, Hrsg. *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S. 30–53.
- DINER, D., Hrsg. 1988b. *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- DINER, D. 2003. Schulddiskurse und andere Narrative. Epistemisches zum Holocaust. In: DINER, D. *Gedächtniszeiten. Über jüdische und andere Geschichten*. München, S. 180–200.
- DINER, D. 2007. Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- DOERDELMANN, B. 1964. *Brief an Netti Boleslav*. 26. Oktober 1964. Nachlass Netti Boleslav in der *National Library of Israel*. Arc 4* 1959 02 20.

- DOERDELMANN, B. 1965. *Brief an Netti Boleslav*. 14. Juli 1965. Nachlass Netti Boleslav in der *National Library of Israel*. Arc 4* 1959 02 20.
- DOMIN, H. 1992a. „...und doch sein wie ein Baum“. Die Paradoxien des Exils. In: DOMIN, H. *Gesammelte Essays. Heimat in der Sprache*. München, S. 202–218.
- DOMIN, H. 1992b. Heimat. In: DOMIN, H. *Gesammelte Essays. Heimat in der Sprache*. München, S. 13–16.
- DOMIN, H. 1992c. In der Heimatstadt Köln. Umformulierung eines romantischen Themas ins Paradox. In: DOMIN, H. *Gesammelte Essays. Heimat in der Sprache*. München, S. 34–43.
- DOMIN, H. 1993. Hineingeboren. In: DOMIN, H. *Gesammelte Autobiographische Schriften. Fast ein Lebenslauf*. Frankfurt am Main, S. 150–166.
- DOMIN, H. 2003. *Nur eine Rose als Stütze. Gedichte*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- DONAT, A. 2007. Voice from the Ashes. Wanderings in Search of God. In: KATZ, Steven T., BIDERMAN, Shlomo & GREENBERG, Gershon, Hrsg. *Wrestling with God. Jewish Theological Responses during and after the Holocaust*. New York: Oxford University Press, S. 274–286.
- DÖRR, V. C. 2008. Deutschsprachige Migrantenliteratur. Von Gastarbeitern zu Kanakstas, von der Interkulturalität zur Hybridität. In: HOFF, Karin, Hrsg. *Literatur der Migration - Migration der Literatur*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, S. 17–34.
- DREWS, J., Hrsg. 1980. Vom „Kahlschlag“ zum „movens“. Über das langsame Auftauchen experimenteller Schreibweisen in der westdeutschen Literatur der fünfziger Jahre. München: edition text + kritik.
- EBNER, J. & HENZ, R., Hrsg. 1976. *Literatur aus Israel in deutscher Sprache*. Literatur und Kritik. Österreichische Monatsschrift, **105**. Salzburg: Otto Müller Verlag.
- EICH, G. 1991. *Gesammelte Werke: Die Gedichte. Die Maulwürfe*. Revidierte Ausgabe. Hrsg. von VIEREGG, A., Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- EKE, N. Otto. 2006. Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Zur Einführung. In: EKE, Norbert Otto & STEINECKE, Hartmut, Hrsg. *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 7–20.
- EMMERICH, W. 1999. *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- ENGELHORN, J. 2010. Die neue 'Heimat' als überwundene Fremde? Literarische Akkulturation in Jenny Alonis Roman Zypressen zerbrechen nicht. In: BECKER, Sabina & KRAUSE, Robert, Hrsg. *Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933*. München: edition text + kritik, S. 201–221.
- ESHEL, A. 2012. Zukünftigkeit. Die zeitgenössische Literatur und die Vergangenheit. Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag.

- EZRAHI, S. DeKoven. 2000. *Booking passage. Exile and Homecoming in the modern Jewish imagination*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- FAERBER, M. Marcel, Hrsg. 1979. *Stimmen aus Israel. Eine Anthologie deutschsprachiger Literatur in Israel*. Gerlingen bei Stuttgart: Bleicher Verlag.
- FAERBER, M. Marcel, Hrsg. 1989. *Auf dem Weg. Eine Anthologie deutschsprachiger Literatur in Israel*. Gerlingen bei Stuttgart: Bleicher Verlag.
- FEINBERG, A. 2005a. Abbild oder Zerrbild? Die Darstellung der Jeckes in der hebräischen Literatur. In: FEINBERG, Anat, Hrsg. *Moderne hebräische Literatur. Ein Handbuch*. München: edition text + kritik, S. 140–163.
- FEINBERG, A. 2005b. Die moderne hebräische Literatur. Ein Überblick. In: FEINBERG, Anat, Hrsg. *Moderne hebräische Literatur. Ein Handbuch*. München: edition text + kritik, S. 11–25.
- FELSTINER, J. 1997. *Paul Celan. Eine Biographie*. München: C. H. Beck.
- FLAUBERT, G. 1985. *Reise in den Orient*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- FLUSSER, V. 1992. *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie*. Düsseldorf: Bollmann Verlag.
- FLUSSER, V. 1994. Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit. In: FLUSSER, V. *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Bollmann, S., Hrsg. Düsseldorf, S. 15–30.
- FRANKL, L. August. 1935. *Nach Jerusalem! Ein Reisebericht aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Berlin: Schocken Verlag.
- FRIEDLÄNDER, S. 2007. *Wenn die Erinnerung kommt*. 6. Aufl. München: C. H. Beck.
- GARDI, T. 2013a. Broken German. *miromente. Zeitschrift für Gut und Böses* (33), S. 15–17.
- GARDI, T. 2013b. *Stein, Papier. Eine Spurensuche in Galiläa*. Zürich: Rotpunkt Verlag.
- GELLHAUS, A. 2006. Paul Celan. 'Die Überwindung des Ästhetischen'. Poetologische Reflexion und ihr ethischer Hintergrund im Frühwerk. In: EKE, Norbert Otto & STEINECKE, Hartmut, Hrsg. *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 201–215.
- GERTZ, N. 2001. „I Am Other“. The Holocaust Survivor's Point of View in Yehudit Hendel's Short Story „They Are Others“. In: DASH MOORE, Deborah & TROEN, S. Ilan, Hrsg. *Divergent Jewish Cultures. Israel and America*. New Haven: Yale University Press. (Studies in Jewish Culture and Society), S. 217–237.
- GLUZMAN, M. 2012. Sovereignty and Melancholia: Israeli Poetry after 1948. In: ESHEL, Amir, HEVER, Hannan & SHEMTOV, Vered Karti, Hrsg. *History and Responsibility. Hebrew Literature Facing 1948*. Bloomington: Indiana University Press. (Jewish Social Studies; 18/3), S. 164–179.
- GOETHE, J. Wolfgang von. 1999. *Fünfzig Gedichte* [Ausgewählt von Dietrich Bode]. Stuttgart: Reclam Verlag.
- GREENBLATT, S. 1988. *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press.

- GRÖZINGER, E. 2009. Tel Aviv in der neueren israelischen Literatur. Von der „Weißen Stadt am Meer“ zum Moloch. In: DENZ, Rebekka, DUBRAU, Alexander & RIEMER, Nathanael, Hrsg. *100jähriges Jubiläum Tel Avivs*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam. (PaRDes - Zeitschrift der Vereinigung für Jüdische Studien e.V.; 15), S. 71–93.
- HALL, S. 2004a. Bedeutung, Repräsentation, Ideologie. Althusser und die poststrukturalistischen Debatten. In: HALL, S. *Ausgewählte Schriften: Ideologie, Identität, Repräsentation*. Koivisto, J. & Merckens, A., Hrsg. Hamburg. (Bd. 4), S. 34–65.
- HALL, S. 2004b. Wer braucht Identität? In: HALL, S. *Ausgewählte Schriften: Ideologie, Identität, Repräsentation*. Koivisto, J. & Merckens, A., Hrsg. Hamburg. (Bd. 4), S. 167–187.
- HASAK-LOWY, T. 2008. *Here and Now. History, Nationalism, and Realism in Modern Hebrew Fiction*. Syracuse, New York: Syracuse University Press.
- HEBEL, F. & BOLESZLAV, N., o. J. *Briefwechsel*. National Library Jerusalem. ARC. 4* 1545/36.
- HEIKAUS, U. 2009. Deutschsprachige Filme als Kulturinsel. Zur kulturellen Integration der deutschsprachigen Juden in Palästina 1933-1945. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam. (Pri ha-Pardes; 6).
- HEINE, H. o.J.; ca. 1925. Heines Sämtliche Werke: Hebräische Melodien. Poetische Nachlese. Tragödien, Bd. 2. Leipzig: Tempel-Verlag.
- HERMLIN, S. 1995. Stephan Hermlin. In: SARKOWICZ, Hans, Hrsg. *„Als der Krieg zu Ende war“*. *Erinnerungen an den 8. Mai 1945*. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag, S. 55–65.
- HERZL, T. 1920. *Der Judenstaat. Staatsschrift*. 8. Aufl. Berlin: Jüdischer Verlag.
- HEVER, H. 2000. Mapping Literary Spaces. Territory and Violence in Israeli Literature. In: SILBERSTEIN, Laurence J., Hrsg. *Mapping Jewish Identities*. New York: New York University Press, S. 201–219.
- HILBERG, R. 1990. *Die Vernichtung der europäischen Juden. Band 2*. durchgesehene und erweiterte Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- HILZINGER, S. 1998. „Das Wort der Stummen“. Deutsch-jüdische Lyrik in Nazi-Deutschland. *Menora* (9), S. 70–99.
- HIRSCH, M. 2012. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia Press.
- HOFMANN, M. 2006. Die Shoah in der Literatur der Bundesrepublik. In: EKE, Norbert Otto & STEINECKE, Hartmut, Hrsg. *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 63–84.
- HÖLLERER, W. 1965. Thesen zum langen Gedicht. *akzente. Zeitschrift für Dichtung*, **12**, S. 128–130.
- HUGGLE, D. 2010. „Langsam, langsam fängt das Land an mein zu sein“. Tagebuch der Akkulturation. Das Beispiel Jenny Aloni. In: BECKER, Sabina & KRAUSE, Robert, Hrsg. *Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933*. München: edition text + kritik, S. 91–111.

- HÜHN, P. & SCHÖNERT, J. 2007. Einleitung. Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse. In: SCHÖNERT, Jörg, HÜHN, Peter & STEIN, Malte, Hrsg. *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter. (Narratologia; 11), S. 1–18.
- JANNIDIS, F. et al. 1999. Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. In: JANNIDIS, Fotis et al., Hrsg. *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 71), S. 3–35.
- JASPER, W. 2004. Deutsch-jüdischer Parnaß. Literaturgeschichte eines Mythos. Berlin: Propyläen Verlag.
- JONAS, H. 1987. Der Gottesbegriff nach Auschwitz. Eine jüdische Stimme. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- JONAS, H. 1992. Philosophische Untersuchungen und metaphysische Vermutungen. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- JOST, D. 1980. *Literarischer Jugendstil*. 2. ergänzte Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- KAES, A. 2001. New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne? In: BAßLER, Moritz, Hrsg. *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Tübingen: Francke, S. 251–267.
- KANIUK, Y. 2013. *1948*. 2. Aufl. Berlin: Aufbau Verlag.
- KAPLAN, D. 2006. *The Men We Loved. Male Friendship and Nationalism in Israeli Culture*. New York; Oxford: Berghahn Books.
- KATZENELSON, J. 1996. *Dos lied vunem ojsgehargetn jidischn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk*. Vor- und Nachwort von Wolf Biermann. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- KATZ, S. T. 2006. Martin Buber in Retrospect. In: ZANK, Michael, Hrsg. *New Perspectives on Martin Buber*. Tübingen: Mohr Siebeck. (Religion in Philosophy and Theology; 22), S. 255–266.
- KELLER, A. 1987. *Terrible Days. Social Divisions and Political Paradoxes in Israel*. Amstelveen: Cypres.
- KIEDAISCH, P., Hrsg. 1995. *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- KILCHER, A. B. 2005. „Sie kamen heim und schrieben deutsch“. Der deutschsprachige Schriftstellerverband in Israel. *Neue Zürcher Zeitung*. 29. September, S. 45.
- KIMMERLING, B. 1985. *The Interrupted System. Israeli Civilians in War and Routine Times*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers.
- KITTSTEIN, U. 2009. *Deutsche Naturlyrik. Ihre Geschichte in Einzelanalysen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- KLEIN, U. 2001. *Militär und Geschlecht in Israel*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- KLÜGER, R. 1994. *weiter leben. Eine Jugend*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

- KLÜGER, R. 2008. *unterwegs verloren. Erinnerungen*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
- KORTE, H. 1999. „Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit“. Der Holocaust in der Lyrik nach 1945. In: ARNOLD, Heinz Ludwig, Hrsg. *Literatur und Holocaust*. München: edition text + kritik. (Text + Kritik; 144), S. 25–47.
- KORTE, H. 2004. *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. 2. Aufl. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler Verlag.
- KOSCHMAL, W. 2010. *Der Dichternomade*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag.
- KREMER, A. 2007. Deutsche Juden, deutsche Sprache. Jüdische und judenfeindliche Sprachkonzepte und -konflikte 1893-1933. Berlin: De Gruyter. (Studia Linguistica Germanica).
- KÜHNE, J. 2013. Das Ende einer jüdischen Welttournee. Sammy Gronemann und die zionistische „Rückkehr in die Geschichte“. In: BRUNNER, José, Hrsg. *Deutsche(s) in Palästina und Israel. Alltag, Kultur, Politik*. Göttingen: Wallstein Verlag. (Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte; 41), S. 143–160.
- KÜHNE, J. 2015. Deutschsprachige jüdische Literatur in Palästina/Israel. In: HORCH, Hans Otto, Hrsg. *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*. Berlin: De Gruyter, S. 201-220.
- KULKA, O. Dov. 2013. Landschaften der Metropole des Todes. Auschwitz und die Grenzen der Erinnerung und der Vorstellungskraft. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- KURTHS, A. 2008. Shoahgedenken im israelischen Alltag. Der Umgang mit der Shoah in Israel seit 1948 am Beispiel der Gedenkstätten Beit Lohamei Ha Getaot, Yad Vashem und Beit Terezin. Berlin: Frank & Thimme.
- LAMPING, D. 1991. Gedichte nach Auschwitz, über Auschwitz. In: KAISER, Gerhard R., Hrsg. *Poesie der Apokalypse*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, S. 237–256.
- LAMPING, D., Hrsg. 1992. *Dein Aschenes Haar Sulamith. Dichtung über den Holocaust*. München: Piper Verlag.
- LAMPING, D. 1996a. *Literatur und Theorie. Poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- LAMPING, D. 1996b. Sind Gedichte über Auschwitz barbarisch? Über die Humanität der Holocaust Lyrik. In: LAMPING, D. *Literatur und Theorie. Poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen, S. 100–118.
- LAMPING, D. 2001. *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. 3. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- LAMPING, D. 2008. *Wir leben in einer politischen Welt. Lyrik und Politik seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- LANGER, G. 1923. *Die Erotik der Kabbala*. Prag: Josef Flesch.

- LASKER-SCHÜLER, E. 1996. *Gesammelte Werke. Die Gedichte*, Bd. 1. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag.
- LASKER-SCHÜLER, E. 2002. *Werke und Briefe. Prosa* [Das Hebräerland]. Hrsg. von OELLERS, N., RÖLLEKE, H. & SHEDLETZKY, I., Bd. 5. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag.
- LAUER, G. 1999. Einführung. Autorkonzepte in der Literaturwissenschaft. In: JANNIDIS, Fotis et al., Hrsg. *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 71), S. 159–166.
- LEUENBERGER, S. 2007. *Schrift-Raum Jerusalem. Identitätsdiskurse im Werk deutsch-jüdischer Autoren*. Köln: Böhlau Verlag. (Jüdische Moderne; 7).
- LEVI, P. 1961. *Ist das ein Mensch?* Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- LEVI, P. 1998. *Zu ungewisser Stunde. Gedichte*. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn. München; Wien: Carl Hanser Verlag.
- LIBESKIND, D. 2004. *Breaking Ground. Entwürfe meines Lebens*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- LUSTIGER, A. 1995. Arno Lustiger. In: SARKOWICZ, Hans, Hrsg. „Als der Krieg zu Ende war“. *Erinnerungen an den 8. Mai 1945*. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag, S. 24–30.
- LYON, J. K. 1971. Paul Celan and Martin Buber. Poetry as Dialogue. *PMLA*, **86** (1), S. 110–120.
- MARTINEZ, M. & SCHEFFEL, M. 2009. *Einführung in die Erzähltheorie*. 8. Aufl. München: C. H. Beck.
- MAYRING, P. 2010. *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. 11. aktualisierte und überarbeitete Aufl. Weinheim; Basel: Beltz Verlag.
- MICHAELIS, M. & OTTEN, K. 1960. *Brief von Mirjam Michaelis an Karl Otten*. 10. Oktober 1960. Deutsches Literaturarchiv Marbach. HS.2000.0004.00711.
- MÖBUS, F. 1994. *Sünden-Fälle. Die Geschlechtlichkeit in Erzählungen Franz Kafkas*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- MÖBUS, F. 2007. Wie, was - und wer? Zur An- und Abwesenheit des Autors bei der literarischen Wertung. In: SAUL, Nicholas & SCHMIDT, Ricarda, Hrsg. *Literarische Wertung und Kanonbildung*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, S. 89–102.
- MONTROSE, L. A. 2001. Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur. In: BAßLER, Moritz, Hrsg. *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Tübingen: Francke, S. 60–93.
- MÜLLER-SALGET, K. 1986. Deutschsprachige Schriftsteller in Palästina und Israel. Ein Forschungsprojekt. In: SCHÖNE, Albrecht, Hrsg. *Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Kontroversen, alte und neue*. Auseinandersetzungen um jiddische Sprache und Literatur / Jüdische Komponenten in der deutschen Literatur - die Assimilationskontroverse. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. (5), S. 244–250.

- MÜLLER-SALGET, K. 1993. „Und doch!“ Die deutschsprachige Literatur Israels seit 1945. In: STÜBEN, JENS & WINFRIED WOESLER, HRSG. „Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde“. Acta-Band zum Symposium „Beiträge Jüdischer Autoren zur Deutschen Literatur seit 1945“ (Universität Osnabrück, 2. - 5.6.1991). Darmstadt: Häusser, S. 75–84.
- NEUMANN, P. Horst. 1979. Schönheit des Grauens oder Greuel der Schönheit. In: HINCK, Walter, Hrsg. *Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen (Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 230–237.
- NIERAAD, J. 2006. Deutschsprachige Literatur in Israel. In: ZABEL, Hermann, DISSELNKÖTTER, Andreas & WELLINGHOFF, Sandra, Hrsg. *Stimmen aus Jerusalem. Zur deutschen Sprache und Literatur in Palästina/Israel*. Berlin: LIT Verlag. (Deutsch-israelische Bibliothek; 2), S. 260–281.
- NORDAU, M. Simon. 1923. *Zionistische Schriften*. Hrsg. von ZIONISTISCHES AKTIONSKOMITEE. Köln; Leipzig: Jüdischer Verlag.
- PAGIS, D. 1993. *Erdichteter Mensch*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag.
- PAZI, M. 1981a. Die deutschsprachigen israelischen Schriftsteller. In: PAZI, Margarita, Hrsg. *Nachrichten aus Israel. Deutschsprachige Literatur in Israel*. Hildesheim: Olms Verlag, S. XV–XX.
- PAZI, M. 1981b. Einführung. In: PAZI, Margarita, Hrsg. *Nachrichten aus Israel. Deutschsprachige Literatur in Israel*. Hildesheim: Olms Verlag, S. VII–XIII.
- PAZI, M., Hrsg. 1981c. *Nachrichten aus Israel. Deutschsprachige Literatur in Israel*. Hildesheim: Olms Verlag.
- PAZI, M. 1986. Deutschsprachige Literatur und Autoren in Israel. In: SCHÖNE, Albrecht, Hrsg. *Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Kontroversen, alte und neue. Auseinandersetzungen um jiddische Sprache und Literatur / Jüdische Komponenten in der deutschen Literatur - die Assimilationskontroverse*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. (5), S. 251–260.
- PAZI, M. 1988. Deutsche Kultur, Sprache und Literatur in Israel. In: TISCHLER, Paul, Hrsg. *40 Jahre Israel. Die deutsche Sprache, deutschsprachige Literatur und Presse in Israel*. München: Tischler. (Bücherei des deutschsprachigen Auslands; 3), S. 1–4.
- PAZI, M. 1989. Einleitung. In: FAERBER, Meir Marcel, Hrsg. *Auf dem Weg. Eine Anthologie deutschsprachiger Literatur in Israel*. Gerlingen bei Stuttgart: Bleicher Verlag, S. 15–25.
- PAZI, M. 1996a. Deutschsprachige Literatur aus Israel. In: PAZI, Margarita, Hrsg. *Spurenlese. Deutschsprachige Autoren in Israel - eine Anthologie*. Gerlingen: Bleicher Verlag, S. 7–18.
- PAZI, M., Hrsg. 1996b. *Spurenlese. Deutschsprachige Autoren in Israel - eine Anthologie*. Gerlingen: Bleicher Verlag.
- PAZI, M. 2001. Staub und Sterne. Deutschschreibende Autorinnen in Erez Israel und Israel. In: PAZI, M. *Staub und Sterne. Aufsätze zur deutsch-jüdischen Literatur*. Bauschinger, S. & Lützeler, P. Michael, Hrsg. Göttingen, S. 280–298.

- PEITSCH, H. 2009. *Nachkriegsliteratur 1945-1989*. Göttingen: V&R unipress. (Schriften des Erich Maria Remarque-Archivs; 24).
- POPPE, J. 2013a. „Mein literarisches Feld ist auf einsamer Erde“. Netti Boleslav, eine deutschsprachige Lyrikerin Israels. *Medaon - Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung*, 7 (12), S. 1–6.
- POPPE, J. 2013b. Zwischen „unauffindbarem Gestern“ und dem „Himmel voll Zuversicht“?. Konzeptionen der Alten und der Neuen Heimat bei deutschsprachigen Schriftsteller/innen Israels. In: BRUNNER, José, Hrsg. *Deutsche(s) in Palästina und Israel. Alltag, Kultur, Politik*. Göttingen: Wallstein Verlag. (Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte; 41), S. 161–178.
- RADA ŽIDOVSKÝCH NÁBOŽENSKÝCH OBCÍ V KRAJÍCH ČESKÝCH. 1958. *Bestätigung*. Prag. 1. April 1958. Nachlass Netti Boleslav in der *National Library of Israel*. Arc 4* 1959 01 1.
- RAHE, T. 1999. „Höre Israel“. Jüdische Religiosität in nationalsozialistischen Konzentrationslagern. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- RENNEKE, P. 2003. *Das verlorene, verlassene Haus. Sprache und Metapher in der Prosa Jenny Alonis*. Bielefeld: Aisthesis Verlag. (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen; 8).
- RIEDER, B. 2008. *Unter Beweis: das Leben. Sechs Autobiographien deutschsprachiger SchriftstellerInnen aus Israel*. Göttingen: V&R unipress.
- RÜHMKORF, P. 2000. *Gedichte. Werke 1*. Hrsg. von RAUSCHENBACH, B. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- RÜHMKORF, P. 1962. Abendliche Gedanken über das Schreiben von Mondgedichten. Eine Anleitung zum Widerspruch. In: RÜHMKORF, P. *Kunststücke. Fünfzig Gedichte nebst einer Anleitung zum Widerspruch*. Reinbek bei Hamburg, S. 91–134.
- SACHS, N. 1984. *Briefe der Nelly Sachs*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- SACHS, N. 2010. *Werke. Gedichte 1940-1950*. Hrsg. von WEICHELT, M. Kommentierte Ausgabe. Herausgegeben von Aris Fioretos, Bd. 1. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- SÁENZ-BADILLOS, A. 1993. *A History of the Hebrew Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SAID, E. W. 1995. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin Books.
- SCHLÖR, J. 2005a. Auf dem Schiff. In: ZIMMERMANN, Moshe & HOTAM, Yotam, Hrsg. *Zweimal Heimat. Die Jeckes zwischen Mitteleuropa und Nahost*. Frankfurt am Main: beerenverlag, S. 121–124.
- SCHLÖR, J. 2005b. Das Ich der Stadt. Debatten über Judentum und Urbanität, 1822-1938. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- SCHMID, W. 2005. *Elemente der Narratologie*. Berlin: De Gruyter. (Beiträge zur Erzähltheorie).
- SCHOEPS, J. H., Hrsg. 2000. *Neues Lexikon des Judentums*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- SCHOLEM, G. 1980. *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- SCHÖNERT, J. 1999. Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich. In: JANNIDIS, Fotis et al., Hrsg. *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 71), S. 289–294.
- SCHÖNERT, J., HÜHN, P. & STEIN, M., Hrsg. 2007. Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. *Narratologia*, **11**. Berlin: De Gruyter.
- SCHOOR, K. 2012. Exil und deutsch-jüdische Literatur in Deutschland zwischen 1933 und 1945. In: GELHARD, Dorothee & VON DER LÜHE, Irmela, Hrsg. *Wer zeugt für den Zeugen? Positionen jüdischen Erinnerns im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag. (Berliner Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte; 12), S. 105–122.
- SCHWARZ, A. 1973. Betrachtungen über Sprachbedürfnisse. *Literatur und Kritik. Österreichische Monatsschrift* (79), S. 552–556.
- SCHWARZ, A. 1976. Die Einsamkeit der deutschsprachigen Schriftsteller in Israel. In: EBNER, Jeannie & HENZ, Rudolf, Hrsg. *Literatur aus Israel in deutscher Sprache*. Salzburg: Otto Müller Verlag. (Literatur und Kritik. Österreichische Monatsschrift; 105), S. 302–305.
- SCHWARZ-GARDOS, A. 1983a. Die Einsamkeit der deutschsprachigen Schriftsteller in Israel. In: SCHWARZ-GARDOS, Alice, Hrsg. *Heimat ist anderswo. Deutsche Schriftsteller in Israel. Erzählungen und Gedichte*. Freiburg im Breisgau: Herder. (1064), S. 11–17.
- SCHWARZ-GARDOS, A., Hrsg. 1983b. Heimat ist anderswo. Deutsche Schriftsteller in Israel. Erzählungen und Gedichte. Orig.-Ausg., **1064**. Freiburg im Breisgau: Herder.
- SCHWARZ-GARDOS, A., Hrsg. 1984a. Hügel des Frühlings. Deutschsprachige Autoren Israels erzählen. Freiburg im Breisgau: Herder.
- SCHWARZ-GARDOS, A. 1984b. Vorwort. Frühlingshügel und Froschkönig. In: SCHWARZ-GARDOS, Alice, Hrsg. *Hügel des Frühlings. Deutschsprachige Autoren Israels erzählen*. Freiburg im Breisgau: Herder, S. 9–14.
- SCHWARZ-GARDOS, A. 1991. Von Wien nach Tel Aviv. Lebensweg einer Journalistin. Gerlingen: Bleicher Verlag.
- SCHWEID, E. 2001. The Construction and Deconstruction of Jewish Zionist Identity. In: MILLER BUDICK, Emily, Hrsg. *Ideology and Jewish Identity in Israeli and American Literature*. Albany: State University of New York Press, S. 23–44.
- SEGEV, T. 1995. Die siebte Million. Der Holocaust und Israels Politik der Erinnerung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- SEGEV, T. 2007. *1967. Israels zweite Geburt*. Bonn. (Lizenzausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung).

SHAKED, G. 1992. Die Macht der Identität. Über deutsche und amerikanische Literatur von Juden. In: SHAKED, Gershon, Hrsg. *Die Macht der Identität. Essays über jüdische Schriftsteller*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, S. 192–229.

SHAKED, G. 1996. *Geschichte der modernen hebräischen Literatur. Prosa von 1880 bis 1980*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag.

SHAKED, G. 2000. *Modern Hebrew Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

SHAPIRA, A. et al., Hrsg. 1970. *The Seventh Day. Soldiers' talk about the Six-Day-War*. New York: Charles Scribner's Sons.

SHAPIRA, A. 2012. *Israel. A History*. Waltham, Massachusetts: Brandeis University Press. (The Schusterman Series in Israel Studies).

SHEFFI, N. 2002. *Der Ring der Mythen. Die Wagner-Kontroverse in Israel*. Göttingen: Wallstein Verlag. (Schriftenreihe des Minerva Instituts für deutsche Geschichte; 22).

SHEFFI, N. 2011. Vom Deutschen ins Hebräische. Übersetzungen aus dem Deutschen im jüdischen Palästina 1882-1948. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

SOFSKY, W. 2008. *Die Ordnung des Terrors. Das Konzentrationslager*. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

STEINECKE, H. 1999a. Jenny Aloni: „Ich muß mir diese Zeit von der Seele schreiben“. In: STEINECKE, Hartmut, Hrsg. *Gewandelte Wirklichkeit - verändertes Schreiben? Zur neuesten deutschen Literatur: Gespräche, Werke, Porträts*. Oldenburg: Igel Verlag, S. 155–171.

STEINECKE, H. 1999b. „Kein Heim in dieser Welt“. Zum Werk Jenny Alonis (1917-1993). In: OELLERS, Norbert, Hrsg. *„Manche Worte strahlen“*. Deutsch-jüdische Dichterinnen des 20. Jahrhunderts. Erkelenz: Altius Verlag, S. 111–124.

STEINECKE, H. 2000. „Ein selbstverständliches fragloses Judesein“. Jenny Rosenbaum in Palästina / Israel (1939-1948). In: BRAUN, Michael, BRENNER, Peter J. & MESSELKEN, Hans, Hrsg. *„Hinauf und zurück; In die herzhelle Zukunft“*. Deutsch-jüdische Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für B. Lermen. Bonn: Bouvier Verlag, S. 389–401.

STEINECKE, H. 2003. Fremd in der Heimat Israel. Jenny Rosenbaums Anfangsjahre in Palästina (1939-1948). In: HUML, Ariane & RAPPENECKER, Monika, Hrsg. *Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, S. 167–182.

STEINECKE, H. 2005. Einleitung. „Mein Schicksal als Jude, als Frau, als Mensch“. Die Tagebücher Jenny Alonis 1935-1993. In: ALONI, J. *Tagebücher 1935-1993. Deutschland - Palästina - Israel*. Steinecke, H., Hrsg. Paderborn, S. 11–30.

STURMANN, M. o. J. *Die Sanduhr. Gedichte*. St. Gallen: Tschudy-Verlag.

SUDERLAND, M. 2009. Ein Extremfall des Sozialen. Die Häftlingsgesellschaft in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern. Frankfurt am Main: Campus Verlag.

- SUSMAN, M. 1910. *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*. Stuttgart: Strecker/Schröder.
- SZONDI, P. 1978. Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts. In: SZONDI, P. *Schriften II. Essays: Satz und Gegensatz. Lektüren und Lektionen. Celan Studien*. Bollack, J. et al., Hrsg. Frankfurt am Main, S. 345–398.
- TOMASZEWSKI, J. 2002. Auftakt zur Vernichtung. Die Vertreibung polnischer Juden aus Deutschland im Jahre 1938. Osnabrück: fibre Verlag. (Klio in Polen; 9).
- VALLASTER, E. 1994. Ein Zimmer in der Luft. Liebe, Exil, Rückkehr und Wort-Vertrauen: Hilde Domins lyrischer Entwicklungsweg und Interpretationszugänge. New York: Peter Lang Verlag. (Eine interdisziplinäre Buchreihe; 2).
- WALLAS, A. A. 1993. Die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in Dramen deutschsprachiger Schriftsteller in Israel. In: STÜBEN, JENS & WINFRIED WOESLER, HRSG. „*Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde*“. Acta-Band zum Symposium „*Beiträge Jüdischer Autoren zur Deutschen Literatur seit 1945*“ (Universität Osnabrück, 2. - 5.6.1991). Darmstadt: Häusser, S. 85–104.
- WALLAS, A. A. 2002. Deutsch-jüdische Schriftsteller und die Literatur Israels. In: HOFFMANN, Daniel, Hrsg. *Handbuch zur deutsch-jüdischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, S. 441–479.
- WATERHOUSE, P. 2005. *Die Nicht-Anschauung. Versuche über die Dichtung von Michael Hamburger*. Mit Gedichten von Michael Hamburger. Wien und Bozen: Folio Verlag.
- WEISS, Y. 2000. Deutsche und polnische Juden vor dem Holocaust. Jüdische Identität zwischen Staatsbürgerschaft und Ethnizität 1933-1940. München: Oldenbourg Verlag. (Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte; 81).
- WIESEL, E. 1967. *Gesang der Toten*. München; Esslingen: Bechtle Verlag.
- WIESEL, E. 1987. Ani maamin. Ein verlorener und wiedergefundener Gesang. In: WIESEL, E. *Jude Heute. Erzählungen, Essays, Dialoge*. Aus dem Französischen von Hilde Linnert. Wien, S. 217–265.
- WIESEL, E. 1990. *Der Vergessene*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- WIESEL, E. 1996. *Die Nacht. Erinnerung und Zeugnis*. Neuauflage 2008. Freiburg im Breisgau: Herder.
- WIESEL, E. 1998. Zum Geleit. Kultur allein ist nicht genug. In: BOSCHKI, Reinhold & MEMSINK, Dagmar, Hrsg. *Kultur allein ist nicht genug. Das Werk von Elie Wiesel - Herausforderung für Religion und Gesellschaft*. Münster: LIT Verlag. (Religion - Geschichte - Gesellschaft. Fundamentaltheologische Studien; 10), S. 38–46.
- WINKO, S., BORKOWSKI, J. 2011. Wer spricht das Gedicht? Noch einmal zum Begriff *lyrisches Ich* und seinen Ersetzungsvorschlägen. In: BLEUMER, Hartmut & EMMELIUS, Caroline, Hrsg. *Lyrische Narrationen, narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*. Berlin / New York: De Gruyter, S. 43-78.

WITZTHUM, D. 2005. Deutsche Presse in hebräischer Sprache. Drei Wenden und ihre Bedeutung. In: ZIMMERMANN, Moshe & HOTAM, Yotam, Hrsg. *Zweimal Heimat. Die Jeckes zwischen Mitteleuropa und Nahost*. Frankfurt am Main: beerenverlag, S. 287–294.

YAHIL, L. 1971. Jewish Resistance. An Examination of Active and Passive Forms of Jewish Survival in the Holocaust Period. In: GRUBSZTEIN, Meir & KOHN, Moshe M., Hrsg. *Jewish Resistance During the Holocaust. Proceedings of the Conference on Manifestations of Jewish Resistance*. Jerusalem, April 7–11, 1968. Jerusalem: Haomanim Press, S. 35–46.

YOUNG, J. E. 1992. *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag.

ZABEL, H., DISSELNKÖTTER, A. & WELLINGHOFF, S., Hrsg. 2006. *Stimmen aus Jerusalem. Zur deutschen Sprache und Literatur in Palästina/Israel*. Deutsch-israelische Bibliothek, 2. Berlin: LIT Verlag.

ZERUBAVEL, Y. 1995. *Recovered Roots. Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press.

ZIMMERMANN, M. & HOTAM, Y. 2005a. Vorwort. In: ZIMMERMANN, Moshe & HOTAM, Yotam, Hrsg. *Zweimal Heimat. Die Jeckes zwischen Mitteleuropa und Nahost*. Frankfurt am Main: beerenverlag, S. 10–13.

ZIMMERMANN, M. & HOTAM, Y., Hrsg. 2005b. *Zweimal Heimat. Die Jeckes zwischen Mitteleuropa und Nahost*. Frankfurt am Main: beerenverlag.

ZUCKERMANN, M. 2004. Kritische Theorie in Israel. Analyse einer Nichtrezeption. In: ZUCKERMANN, Moshe, Hrsg. *Theodor W. Adorno. Philosoph des beschädigten Lebens*. Göttingen: Wallstein Verlag, S. 9–24.

ZUCKERMANN, M. 2009. *Sechzig Jahre Israel. Die Genesis einer politischen Krise des Zionismus*. Bonn: Pahl-Rugenstein Verlag.