

Karl Vajda

Lyrik, Liturgie und Literarizität in István Turczis *Ein Jahr*

Theoretische Vorüberlegungen

Die folgende Untersuchung stellt sich der Herausforderung, anhand der durchgängigen Auslegung eines Gedichtzyklus das Problem der Gegenstandsbestimmung der Literaturwissenschaft als das der Ontologie vor Augen zu führen. Somit ist unser Anliegen ein zweifaches. Einerseits gilt es, theoretische Überlegungen zu literaturwissenschaftlichen Grundsatzfragen anzustellen, andererseits ein konkretes Gedicht, genauer gesagt einen Gedichtzyklus des zeitgenössischen ungarischen Lyrikers István Turczis zu interpretieren, das will wiederum sagen, eine der möglichen Auslegungen einer Dichtung herauszuarbeiten. Nichts wäre indessen ein größeres Missverständnis dieser Aufgabenstellung, wenn man etwa annähme, die Auslegung des in Rede stehenden Gedichtes sei lediglich eine Illustration zur Erörterung noch anzuzeigender Grundfragen der Literaturtheorie. Theorie der Literatur und Auslegung von Dichtung gehen vielmehr ständig ineinander ein, über und auf, so dass sich praktische Herausforderungen der Interpretation als Fragen der Theorie herausstellen und Schritte der theoretischen Neuorientierung selber als Vollzug einer Handlung erweisen.

Die Literaturwissenschaft begibt sich, sobald und sooft sie sich zutraut, der Frage nach ihrem Gegenstand eingedenk zu sein, in eine missliche Lage. Denn klärungsbedürftig ist dabei nicht nur, auf welche Phänomenalbereiche denn die Wissenschaft von der Literatur eine theoretisch fundierte Blickbahn zu eröffnen habe, wobei über den Umfang des jeweiligen theoretischen Horizonts, über die Auswahl der zu berücksichtigenden Blickwinkel anhand einer so oder anders beschaffenen Programmatik (Pragmatik) noch eine mehr oder minder nachvollziehbare Entscheidung getroffen werden könnte, der eigentlichen Klärung bedarf vielmehr die Stellung der Literaturwissenschaft zu ihrer Wissenschaftlichkeit selbst.

Wissenschaft ist die angesammelte und geordnete Theorie eines Gegenstandsbereiches, folglich der Hort praktischer Kenntnisse. Die Praxis hingegen ist nicht nur die bewusste und gekonnte Handhabung erworbener theoretischer Einsichten, sie ist vielmehr jene Grundlage jedweden theoretischen Wissens, auf der Wissenschaft als solche gründen erst überhaupt kann. Der Grund dafür liegt in der Grundidee der griechischen Vernunftwissenschaft, wie sie uns in der Sokratischen Mäeutik vorliegt. Damit das herkömmliche, denn hergebrachte Scheinwissen durch die elenktische Zuspitzung (*Aporie*) desselben nach der theoretisch angebrachten Neuaufnahme der Ausgangsfrage in die von wahrer Wissenschaft verbürgte Einsicht umschlagen kann, bedarf es in den platonischen Dialogen stets des praktischen Beherrschens einer Kunst, einer τέχνη. Einzig und allein sie, die erworbene und spontan, aus dem ganzen Wesen beherrschte, aber gedanklich noch nicht durchleuchtete Handfertigkeit besitzt die Kraft, fest geglaubte Irrmeinungen der Konvention der Falschheit zu überführen. An dem schmalen Pfad der Mäeutik führt keine noch so schmale Spur vorbei, ohne sie kann es folglich keine Wissenschaft geben. Mit der Technisierbarkeit von Zusammenhängen steht und fällt die Begründbarkeit einer Wissenschaft. Deshalb wird die Dichtung, die damals noch nicht als Kunst, als Dichtkunst, poetische τέχνη galt, sondern als Zustand göttlicher Inspiration und Entrückung, in der Platonischen Überlieferung der Sokratischen Tradition ohne viel Federlesens des akademischen Tempelbereichs gelehrter Geister verwiesen. Die Ehrenrettung der Literatur gelingt erst jenem Aristoteles, der die Dichtung mit dem doppelten Grundsatz, sie sei dichterische Kunstfertigkeit (ποιητική [τέχνη]) und zugleich nachahmend, in den Bereich technischen Könnens einordnet und damit in die philosophische Mäeutik einbindet. Allein der Preis, der dafür aufgebracht werden muss, ist bedenklich. Die Aufwertung des Begriffs der ποίησις und ihre Zuordnung zur Technik, indem ποίησις nunmehr vorzüglich als Machen und Hervorbringen, also technische Herstellung und Erzeugung verstanden wird, verwandelt das Denken über die Dichtung von Grund auf und gibt nahezu die gesamte bisherige Denktradition der Vergessenheit preis. Von nun ab gilt Literatur als etwas durchaus Technisches, das aus ungeformtem sprachlich-seelischem Rohmaterial etwas Künstliches, denn Künstlerisches kunstvoll

hervorgehen lässt, das dann eine Wirkung ausübt und somit in den Bereich der Gebrauchsgegenstände gehört. Die Idee des literarischen Kunstwerks als Organon, als Werk und Gewirk seiner Wirkung, ja als Wirkungszeug ist gefasst. Damit wird der Dichter zum Urheber der Dichtung. Er schafft sie. Er verfügt über die Idee, die Absicht und die Weitsicht sowie die Mittel und die Handfertigkeiten, mit deren Hilfe das literarische Kunstwerk bewerkstelligt werden kann. Die metaphysische Wende zu dieser hylomorphischen Sichtweise entscheidet jedoch auch über den ontologischen Status der Literatur. Sie ist nunmehr die (potentielle) Ansammlung aller literarischen Werke, mithin aller literarischen Kunst Dinge, philosophisch gesprochen: die Gesamtheit aller literarischen Seienden. Dem literarischen Rezeptionsvorgang kommt, wie der Name schon besagt, eine sekundäre Rolle zu: Er ist die Reproduktion der Produktion. Literarizität ist die Summe jener Wesenszüge, die ein Seiendes eben als literarisches Seiendes erkennen lassen. Literarizität ist die literarische Seiendheit literarischer Kunst Dinge.

Die ältesten Denkmäler der Literatur führen indessen nicht in die Werkstätten großer Künstler, sondern in den mystisch-mythischen Denkbereich der Religionen. Die erste Literatur, die »Urdichtung«, entspringt nie gekonnter Handhabung erworbener Kenntnisse und Fertigkeiten, sondern immer andächtiger Versunkenheit. In dieser religiösen Literatur konnte der von der Geburt zum Vergehen hinlaufende Zyklus menschlichen Lebens zwar auf die jeweilige Religionsgemeinschaft beschränkt, aber immerhin im Medium der Kollektivität um den Horizont des Seins und Sein-Lassens in kosmische Ausmaße erweitert werden. Die komplexe Potenz der Religion, den Grenzbereich zwischen dem Wirkungskreis des auf den Lebenszyklus beschränkten menschlichen Denkens und dem sehr viel weiter gezogenen Gesichtskreis der Seinsfrage zu Ereignissen, zu Offenbarungs- und Heilsgeschichten zu konkretisieren und zu kollektivieren, konnte nie auf Literatur und Literarizität verzichten. Die ersten literarischen Denkmäler entstanden also nicht von ungefähr im Zauberkreis der Sakralität. Und diese Denkwürdigkeit ist auch aus der umkehrten Richtung zu bedenken: Es ist kein Zufall, dass das göttliche, ins Leben und sogar ins Sein gerufen-rufende Wort in literarischen Tonlagen ertönt. Es geht also um deutlich mehr als nur darum, was das griechische

Denken vor Aristoteles dazu bewog, in der Dichtung eine musische Situiertheit, einen inspirierten Sonderzustand menschlichen Daseins zu erblicken. In Rede steht nicht nur die literarische Transzendenz, mithin dass in jedem literarischen Selbstausdruck mehr erkennbar und mehr offenbar wird, als dem sich Ausdrückenden geheuer sein mag, was den literarisch Sprechenden anstelle den Handfertigkeiten eigener Kunst dem Wohlwollen fremder Gunst¹ ausliefert. Vielmehr gilt es hierbei zu erkennen, dass sich die frühe Religionsliteratur als um so lebendigeres und selbstverständliches Gesamt von Tanz, Gesang und in Vers gesetztem menschlichem Wort in Erfahrung gibt, je älter sie ist. Von dieser älteren, ursprünglicheren Literaturerfahrung her gedacht erweist sich Dichtung als die Seinsweise des Literaturerlebenden, »darlebenden«, sie von seinem ganzen Wesen aufführenden, wie ein Opfer darbringenden und dieser Darbringung alles unterwerfenden Gläubigen.² Nicht von ungefähr verknüpft sich mit dieser Seinsweise, also diesem all seiner Sonderbarkeit zum Trotz literarischen Modus unseres Seingeschehens schon von jeher die Vorstellung der Euphorie, man denke nur an den Hohenpriester Eli, der Chana für betrunken hält,³ oder an Michal, die den Tanz des David um die Bundeslade als die Ausschweifung eines Liederlichen deutet.⁴

Nur zum Teil also behält der seinen Gedankengang auf Erich Auerbach gründende Hans Robert Jauß recht, wenn er der biblischen Literaturtradition die im ästhetischen Sinne verstandene Literarizität aberkennt, um sie ausschließlich den okzidental Erben des Homer zuzuerkennen.⁵ Versteht man unter Literarizität die ποιησις der peripatetischen Kunsttheorie, mithin einen auf nachträgliche und nachhaltende Wirksamkeit bedachten Produktionsvorgang, wobei der Erzeugende in voller Macht seiner Fertigkeiten über das Rohmaterial seines in Entstehung begriffenen Kunstgeschöpfs, dieses *arte factum* disponiert, die Inerzien des

¹ Vgl. Hesiod: Theogonie 22–34: Es obliegt allein den Musen, ob sie dem musisch Entrückten in dessen Inspiriertheit Lug und Trug oder Wahrheit einflößen.

² Vgl. 2 Sam 6:14 ff.

³ 1 Sam 1:12 f.

⁴ 2 Sam 6:16.

⁵ Jauß 1997, 132 f.

Stoffes schließlich doch bezwingt und eben nur eine, die wünschenswerteste der im amorphen Stoff schlummernden Möglichkeiten entfaltet und in ihre Verwirklichung entlässt, so ist die nur halbwegs niedergewürgte Wut des Begründers der Rezeptionsästhetik, ja sogar die uns allen mehr oder weniger in den Knochen sitzende Abneigung gegenüber der Literarizität des Monotheismus, diesem Seinsmodus in der Jeweiligkeit ihres Daseins konkreter Menschen, nur zu verständlich. Die andächtige Hingabe an die eine Inspiration, deren Quelle man selber nicht ist, die dabei auftretende Selbstvergessenheit der Begeisterung, die Offenbarungsoffenheit der Dialogizität zwischen menschlichem Ich und göttlichem Du, der den literarisch seienden Menschen in seinem ganzen Wesen durchdringende, ihn verwandelnde, in ein literarisch Seiendes umwandelnde Seinsmodus sind ja frappierende, so leicht nicht von der Hand zu weisende Anfechtungen einer der wichtigsten Grundthesen der peripatetischen Dichtungslehre: Sie machen die Disponibilitäthese mehr als hinfällig, sie überführen sie der Unhaltbarkeit.

Gleichwohl könnte sich da der Zweifel erheben, ob das soeben Ausgeführte nicht auf völligem Missverständnis oder gar auf Missachtung wichtiger Zusammenhänge beruht. Liefern etwa nicht die Gebete für die Funktionalität und Intentionalität, mithin für die Disponibilität und folglich für den Kunstcharakter der literarischen Sprechweise den eindeutigsten Beleg? Und in der Tat lässt sich Gebet als Wort der Niederwerfung vor der göttlichen Allmacht auf den ersten Blick kaum ohne Intention und zielstrebige Absichtlichkeit, ohne *causa finalis* denken. Diese Annahme der Teleologie rührt indessen von der resultativen Erwartung gegenüber Anflehnungen als emotional-intendierten Effekten intersubjektiver Kommunikation her. In dieser Annäherung erhält das Gebet einen medialen Charakter: in seiner vermittelnden Unmittelbarkeit wird es selbst zum Mittel eines Zwecks. Und als solches könnte es schon sehr wohl als Gegenstand jener peripatetischen Tradition fungieren, die die Künste als τέχνη denkt. Könnte es denn ein bloßer Zufall sein – versetzt das poietologische Kunstdenken auf die kritische Frage –, dass die Glaubensphilosophie des Rabbinismus sowohl die Absicht, das Worumwillen des Gebets wie auch die Andacht des Gebets mit einem und demselben Wort benennt und als כונה bezeichnet? Kaum, dass wir damit begonnen haben, uns von den Wegen des

poietologischen Denkens behutsam abzuweichen und neue Pfade einzuschlagen, sehen wir uns in beschämender Eindeutigkeit mit der Eitelkeit und Vergeblichkeit solchen Unterfangens konfrontiert. Intentionalität und sprachliche Vermittlung zugleich scheinen unabhängig von der hylomorphischen Begrifflichkeit des Aristoteles, mithin von dem künstlerischen Gesamtprodukt von εἶδος, ὕλη und μορφή, unvorstellbar. Und dennoch. Sammelt sich in der erwähnten Identifikation zwischen Intention und Intensität der Andacht, wie sie uns das Lateinische und das Hebräische vordenken, nicht vielmehr ein Hinweis darauf, dass sich kein Gebet ins Konzept der intentionalen Werkstellung eines wirkungsmächtigen und Kunstwerk genannten Wortgewirks fügen lässt? Ist Gebet – wie es die Etymologie des Wortes nahelegt – ein zielstrebiges Bitten, ein Zauberspruch, der es vermag, etwas Wünschenswertes herbeizuwünschen, etwas Ersehntes, aber Unwirkliches zu erwirken?

Da der Gedichtzyklus von Turczi, dessen Auslegung ein zentrales Anliegen dieser Untersuchung ist, vielfach auf die abendländische Gebetstradition und die Liturgie des Judentums Bezug nimmt, mehr noch: in ihr sogar spielend umherschweift und aufgeht, dürfen wir diesen Fragen nicht aus dem Wege schleichen. Zu fragen gilt somit, wie es um die Intensität und Intentionalität von Gebeten bewandt ist?

Was Gebete als solche ausmacht, erfahren wir am Gebet selbst. Die Überlieferung unseres Kulturkreises bietet eine Unzahl von Gebeten an. Wir entscheiden uns aus dieser Fülle für ein Gebet, das bereits der Talmud für archetypisch hält.⁶ Das Gebet der Chana lehrt, dass sich ein Gebet nicht durch seine Beredsamkeit, sondern durch seine Wahrheit bewährt. Seine Wahrheit muss frei aus dem Herz des Betenden fließen. Die Gebetswahrheit ist an die jeweilige Daseinssituation des Betenden gebunden, sie entspringt ihr und nicht etwa schlummernden Fertigkeiten, die sich nun ins Zeug legen würden. Die Worte des Gebets brechen aus der Chana hervor wie ein Schlammvulkan. Der Grundton des Glaubens ist ja das glaubenswürdige Geständnis und das bedingungslose Anvertrauen einer inneren Not. Allein, diese Not nötigt Gott zu nichts. Der literarische Erfolg des andächtigen Gebets der Chana besteht mitnichten in der

⁶ Brachot 31a.

Entelechie von Form und Materie. Wenn wir die Empfängnis des Samuel als eine Art rhetorische Frucht von Chanas Gebet verstünden, würden wir die persönliche Heilsgeschichte der Chana von Grund auf verkennen. Die Andacht der Chana verhält sich zur Wirklichkeit, zur Unfruchtbarkeit ihrer selbst wie der Weinrausch von Lumpen zu ihrer Wirklichkeit: Er macht einen zwar fähig, die Wirklichkeit anders zu sehen; sie auch anders zu machen, zu verändern, vermag man so nicht. Der Hohepriester Eli, der sich in einer Belehrung der Chana über Anstand und Sitte ergeht und sogar zur Taktlosigkeit hinreißen lässt, über ihre vermeintliche Trunkenheit Rechenschaft einzufordern, irrt sich in dieser Hinsicht also weniger, als es den Anschein hat. Paradoxerweise erweist er sich gerade in seinem Irrtum als einer, der mitten ins Wesentliche trifft. Mehr noch, die biblische Erzählung selbst erweckt das Gefühl, als würde Chana aus dem Irrtum des Hohenpriesters den Kern einer Wahrheit heraushören: Sie berichtet ihn nur geringfügig und mit der bildhaften Rede des gleichen Vorstellungskreises: »[...] weder Wein noch starkes Getränk habe ich getrunken, sondern ich schüttete meine Seele⁷ vor dem Ewigen aus« (1 Sam 1:15). Die Seele wird in der Redeweise der Chana so ausgeschüttet wie ein Kelch voller Wein in der Hand eines Trauernden, der den Linderung verschaffenden Trunk ausschlägt. Das heilsgeschichtliche Ereignis geschieht also nicht in dem kontrastiven Spannungsfeld der Realität und des literarisch Seins eines literarischen Seienden. Die Andacht der Chana erweist sich im heilsgeschichtlichen Zauberkreis göttlicher Gnade nicht als das fordernde, Gunst erzwingende, das Feuer des Erbarmens schürende Wort standhaften Flehens. Chana klopft an den Toren des Himmels nicht. Ihre durchgestikulerte, bezeichnenderweise stumme und daher akustisch unerhörbare Rede ist ein Gelübde, also ein Versprechen, das sich erst in der Zeit nach und nach verwirklicht, aber bereits im Augenblick seines Aussprechens eine enge und gegenseitige Beziehung begründet zwischen einerseits der in ihre Existenz geworfenen und dem Elend dieser Existenz vollends ausgelieferten Frau⁸ und andererseits dem Gott, der diesen Mangel beheben kann. Es käme jedoch einem totalen

⁷ ואשפך את־נפשי

⁸ עני אמתך

Missverständnis gleich, wenn wir die Gegenseitigkeit dieses Gelübdes, den Bundesschluss der Chana mit dem Vollzugsmechanismus eines Kontraktes verwechselten. Die monotheistischen Bundesschlüsse überziehen zwar den Bundesgott und das Bundesvolk mit einem kleinmaschigen Netz, aber dieses hat eher literarische denn juristische Wesenszüge. Das »Wenn du, dann ich« der Chana lässt in der zeitlichen Dimension des Gebets die Fiktion einer Zukunft Realität werden, in der sich die Verbundenheit der Verbündeten paradoxerweise als Fortsetzung ihrer Beziehung vor dem Bundesschluss erweist. Die künftige Fruchtbarkeit der Chana konstituiert sich nämlich nicht als Triumph über den bisherigen kinderlosen Zustand und die damit einhergehende gesellschaftliche Schmach. Die sich nach einem Kind sehrende Frau will jeder mütterlichen Sehnsucht zum Trotz dem in der Fiktion des Gebets lebendigen Kind nicht für sich selbst außerliterarisches Leben schenken. Chana, die die ersehnte Empfängnis als Gottes Gedenken in die Fiktionalität des Gebetes hebt und ihre bisherige Unfruchtbarkeit demzufolge als Vergessenheit durch Gott erlebt, spricht Gott das erste Mal in der überlieferten Religionsgeschichte des jüdischen Monotheismus⁹ mit dem Namen »Herr der Scharen« an. In der Gottesdeutung der Apostrophe wird Gott als Gott der Gestirne, als Gott des Weltalls verstanden. Das gesamte Universum, die Scharen aller irdischen und himmlischen Wesen, ob Mensch oder Tier, ob belebt oder unbelebt, tun nur ihm ihren Dienst. In dieser teils deklarativen, teils estimativen Anrede gilt also nur die anbetungsvolle Hinwendung zu Gott als Dienst vor ihm – dazu wären ja Tiere, Pflanzen und Gestirne nicht fähig –, sondern schon die bloße Existenz. Das noch inexistente Kind, das sich bislang als unmöglich erwiesen hat, jedoch ersehnt war und um dessen fiktional-künftiges Dasein gefleht wurde, ist selbst ein Teil dieses Dienstes vor Gott, und zwar so sehr, dass den Erstgeborenen der Chana weder nur die bloße Existenz in die Schar der Dienstuenden erhebt, noch die symbolische Institution der Auslösung der erstgeborenen Söhne, die den Mutterleib das erste Mal öffnen. Chana widmet dem Dienst vor und an Gott das gesamte Leben des Kindes. Damit verzichtet sie gerade auf das ihr wohl Wichtigste, auf ein gemeinsames Leben mit

⁹ Vgl. mit dem Spruch des Rabbi Elasar unter Brachot 31b.

dem Kind. Der von der Frau geleistete Nasiräereid, der im Verzicht auf das Abschneiden der Haare und des Barts, also in einem nur zu deutlichen Zeichen natürlicher Unberührtheit auch visuell manifest wird, verbindet den herbeigesehnten Sohn mit den dienstleistenden Scharen vor Gott, mit der nicht einsehbaren Gesamtheit aller Seienden, bindet ihn also – wie das gängige Trauergebet in einem unübertrefflichen Bild sagt – in den Knoten des Lebens (צָרוּר הַחַיִּים). Gerade in dieser vorerst noch fiktiven Gebundenheit lockert gleichwohl der Nasiräereid die Bindung zwischen Mutter und Sohn. Erst so bindet die werdende Mutter den vorerst noch fiktiven Sohn in der Wunsch und Realität vermittelnden Fiktion der Sprache in die von ihr erfahrene ontologische Ordnung der Welt. Die Aufhebung der Unfruchtbarkeit erweist sich hier und von dem literarischen Seinsmodus der Religion aus gesehen als die Extraliteralisation des fürs erste noch ausschließlich in Chanas Andacht, mithin nur literarisch seienden Kindes, folglich als Resultat der im Seinsmodus der Literatur aufgeführten interrogativen Situierung Gottes, der selbst nicht existiert, aber alles, was ist, sein lässt, d. h. in das Sein entlässt und einbehält. Die Andacht von Chanas Gebet wird nämlich als eine nur im fiktionalen Modus des Daseins mögliche bittende Frage gedeutet, der paradoxerweise nur in einem extraliterarischen, im Vergleich zur Gebetsfiktion »extradiegetischen« Modus entsprochen werden kann. Nicht der Kraft der Gebetsandacht ist also die Geburt des Samuel zu verdanken, sondern dem interrogativen Charakter des bittenden Gebets.¹⁰ Die göttliche Antwort erfolgt im Modus der Gnade, zu deren wichtigsten Wesenszügen gehört, dass sie unmöglich erworben werden kann. Derjenige, dem die Gnade zuteil wird, kann sich zwar nach ihr sehnen, jedoch so ehrfürchtig er sich vor Gott auch immer niederwirft, die Erlösung lässt sich nie auslösen. Man kann zwar im Beten, in der Kunst des Gebets bewandert sein, wie in unserer Geschichte Eli, der Hohepriester, der

¹⁰ »Die Offenbarung gipfelt in einem unerfüllten Wunsch, in dem Schrei einer offenen Frage. Daß die Seele den Mut hat, so zu wünschen, so zu fragen, so zu schreien, diese Vollkommenheit des in Gott geborgenen Vertrauens ist das Werk der Offenbarung. Aber den Wunsch zu erfüllen, die Frage zu beantworten, den Schrei zu stillen, das liegt nicht mehr in ihrer Macht. Ihr eignet das Gegenwärtige; ins Zukünftige wirft sie nur den Wunsch, die Frage, den Schrei.« Rosenzweig 1993, 206.

Erzieher Samuels, aber es ist gerade die Geschichte von Elis Geschlecht der beste Beweis dafür, dass solche Kunstfertigkeit keinerlei Gnadenerlangungspotenzial hat. Das Gebet ist nämlich ein Modus des literarisch Seins, der sich keineswegs nur auf den Betenden beschränkt. Das Gebet als literarischer Ausdruck und als Verstehensmodus unserer selbst entfaltet sich eigentlich, und was sein Wesen anlangt, erst im Gnadenakt des Erhörens durch Gott. Der Talmud glaubt anhand Jes 56:7 tatsächlich zu wissen, dass der Ewige selbst betet. Raw zufolge, um seine Gnade gleich einem riesigen Felsen über all seine anderen Eigenschaften wälzen zu können.¹¹ Das im Sinne der Tradition des biblischen Monotheismus verstandene Gebet ist also ein Modus des literarisch Seins des Menschen, auf den sich die technezentrischen Begriffe der Poetologie nicht anwenden lassen, zumal weder die göttliche Gnade disponibel ist, noch das göttliche Verstehen von irgendeiner Form abhängig, also formal ist.

Lyrik und Liturgie

Es galt all das zu durchdenken, um uns sowohl in hermeneutischer wie auch in ontologischer Hinsicht dafür zu rüsten, womit uns István Turczis *Ein Jahr* konfrontiert.

Das Gedicht ist ein mit lyrischen Einlagen und Erlebnissen vermengter Jahreszyklus der synagogalen Liturgie. Wie der Psalmenzyklus der Leviten,¹² im Jerusalemer Tempel mit Gesang und Musik vorgetragen, eine Woche der Gläubigen umfasst und zu gesungenem Wort gebracht hat, so umspannt und verwebt das Gedicht von Turczis ein ganzes Jahr mit all seinen spirituellen und geschichtlichen Fest-, Trauer- und Erinnerungstagen, allerdings in der Tonalität einer betont persönlichen Konfessionalität, wie sie nur in der lyrischen Unmittelbarkeit von Geständnissen möglich ist.

In der Überschrift des Zyklus und dem zwischen Gedankenstriche gesetzten Untertitel wird einerseits die Vollständigkeit und die Einheit des Jahres als solche und andererseits die Eintracht von innerer und äußerer, individueller und kollektiver Sphäre betont. Die Ankündigung, der Zyklus drehe sich ganz nach der eigenen

¹¹ Brachot 7a.

¹² Ps. 24; 48; 82; 94; 81; 93; 83.

Zeitrechnung des lyrischen Ich, ergänzt dies mit der Dimension der Unmittelbarkeit der Individualität. Die Eröffnung des Gedichtes bedient sich der bedeutungsmultiplizierenden und gleichsam verunsichernden Kraft der Ambiguität. Denn die Formulierung »gemäß meiner Zeitrechnung« kann je nachdem, ob der Ton auf das Possessivpronomen oder auf das Wort *Zeitrechnung* fällt, entweder als eine sich abhebende und Abstand markierende Anspielung auf die zivile, im wesentlichen christliche Zeitrechnung oder als Betonung der Differenz zwischen eigener und kollektiver Zeitrechnung verstanden werden. Deuten wir den Paratext des Gedichtzyklus als eine auf die Spitze getriebene Abwendung von der zivilen Zeitrechnung und als eine Hinwendung zur Chronologie der Synagoge, wobei die Jahre vom Zeitpunkt der Weltschöpfung gezählt werden, den man laut biblischer Ursprungsmythen exegetisch erschlossen hat, so tritt unser literarischer Status deutlicher zum Vorschein, als wenn wir in dem Untertitel bloß die betonte Unterscheidung zwischen einer individuellen und kollektiven Zeitrechnung erblicken. Zwar gründet die zivile Zeitrechnung ebenfalls auf religiöser Tradition, es wird ja auch die christliche Zeitenwende aufgrund der Evangelien, mithin religiöser Literatur bestimmt, aber dieser literarische Ursprung verblasst in der säkularen Pragmatik ziviler Chronologie völlig, so dass wir uns der Literarizität dieser Zeitrechnung zumeist nicht bewusst mehr sind. Das Gedicht erweist sich damit auch in dem Sinne als schöpferisch, dass es weder eine Entscheidung darüber fällt noch auch nur nahelegt, entlang welcher Spiegelreihe alternativer, sich gegenseitig ausschließender Assoziationen einer individuellen und einer kollektiven Zeitrechnung wir die literarische Raumzeit, diesen zeitlichen Spielraum der Gedichte betreten. Damit aber enthebt bereits der Auftakt der Gedichte den Modus des Lesens und Auslegens, mithin die Modi unseres literarisch Seins der Geltung einer technisch verstandenen Auslegungskunst, die von der Grundthese der Disponibilität geleitet eine auktoriale Intention entlang der materiellen Indizien während der literarischen Produktion bewusst geformter Sprache rekonstruieren, mithin die Faktizität des Gedichts, dessen ästhetisch gesicherter Artefaktizität abgewinnen zu können glaubt. Das amphibolische Spiel lässt die sichere Sinnbildung oszillieren und

somit jedwede hylomorphische Annäherung an das Gedicht wenn nicht gleich stolpern, so doch taumeln.

Der Zyklus beginnt mit dem Frühlingsmonat Nissan, in den auch der Pessach, das Fest der ungesäuerten Brote fällt. Dies verwundert schon. Das synagogale Jahr wird nämlich nach der landläufigen, erst nach der babylonischen Gefangenschaft allmählich entstandenen und akzeptierten Ordnung vom Neujahrsfest an gerechnet. So verlangt es auch die mystische Tradition aus den Jahrhunderten des ausgehenden Altertums, deren zufolge Gott im Monat des Neujahrsfests, im Monat Tischri, über die Kreatur zu Gericht sitzt und entscheidet, wer das nächste Jahr erlebt und wer in diesem Jahr noch zu sterben hat.¹³ Das Gedicht von Turczi allerdings bricht mit dieser rabbinischen Konvention, kümmert sich nicht einmal um die elementarsten Bedürfnisse der praktischen Lebensführung und kehrt zu einem nicht mehr üblichen Jahresanfang zurück, der der Thora entnommen ist und vor dem babylonischen Exil tatsächlich die Praxis bestimmte. Damals begann der Jahreszyklus in der Tat mit dem »Frühlingsmonat«. An die spätere, heute noch gebräuchliche Tradition erinnern im gesamten Zyklus nur mehr die aramäischen, also babylonischen Monatsnamen.¹⁴ Die Betonung der individuellen Zeitrechnung aus dem Paratext des Zyklus klingt hier also wieder an und scheint sich auch in diesem spezifisch-judaistischen Sinn zu bewahrheiten.

Der das erste Gedicht initiiierende und schon deshalb betonte Satz klingt wie ein Gelübde: »Über mich selbst kein Wort mehr.« Der Verzicht auf Selbstreflexion, der der nominalen Ausdrucksweise der Strophe durchaus gerecht wird, weil er ohne verbales Prädikat auskommt und so sogar die Art und Weise des Schweigens verschweigt, verknüpft sich mit dem zweiten Satz und bildet damit eine einzige Bedeutungseinheit: Der zweite Satz liefert erst die Gründe für den ersten. Der nominale Stil wird auch hier durchgehalten. Gleichsam bergen vier, die Stationen eines Lebenswegs bezeichnende Hauptworte ein unerhörtes narratives Potenzial. Die ersten zwei ertragen nicht einmal ein Beiwort, beruhen auf einer

¹³ Vgl. Rosch haSchana 16a.

¹⁴ Die Monatsnamen sind dem jüdischen Denken ursprünglich sprachlich wie religiös dermaßen fremd, dass einer von ihnen (Tamus) sogar der Name eines babylonischen Gottes ist.

Assoziation von Metaphern und sind recht sonderbar klingende Neologismen. Die literarischen Zusammensetzungen *Schläfen-gruben* und *Schattenwaggons* lassen sich auch als Steigerung lesen und beschwören mit ziemlicher Eindeutigkeit die geschichtlichen Erlebnisse der Schoah herauf. Der Ausdruck *Schattenwaggons* markiert ein neues Spannungsfeld jener amphibolischen Spiele, die den ganzen Zyklus wie ein organisches Gewebe überziehen. Das Bestimmungswort des Kompositums, der *Schatten*, kann als Hinweis auf das optische Spiel dienen, wie die kurzen Schatten des Hochsommers 1944 auf die ins Verderben fahrenden Waggons fallen, oder aber wie die Waggons selber Schatten werfen. Aber genauso kann das Wort *Schatten* die dem Tod geweihten Insassen meinen, also die Reise von deren verhängnisvoller Zukunft her bezeichnen. Gewinnt letztere Perspektive die Oberhand, so erweist sich der Blickwinkel der Wortschöpfung als ein temporal nachträglicher. Wäre dem so, dann würde die Zusammensetzung und der ihr zugrunde liegende Anblick von keiner unmittelbaren, von keiner persönlichen Erfahrung, sondern von einer kollektiven Erfahrung posttraumatischer Vergangenheitsbewältigung getragen. Die eine Ausdeutung der Zweideutigkeit dieses amphibolischen Spielraums reißt eine unmittelbare und innere, die zweite trotz der eigenen Betroffenheit eine indirekte und äußere Perspektive auf.

Auf die Zeile, die die Schoah heraufbeschworen hat, folgt eine Hypallage, die ebenfalls alternative Assoziationen und Interpretationen ermöglicht. Das Bild der abgestellten, also um ihre Empfangs- und Entsendefunktion gebrachten Häfen wird mit der Vorstellung der Ausweglosigkeit und der Verirrtheit verwoben. Die Metapher des Meeres scheint zum kollektiv-historischen Erlebnis der Schoah einigen Abstand zu verschaffen und den Akzent vom Bereich kollektiv singulärer Ereignisse auf die ewige Pluralität individueller Lebenswege zu verlagern. Dies öffnet indessen wiederum weiten Raum für das Spiel von und mit Vieldeutigkeiten. Denn einerseits kann eine semantisch wie temporal engere Kohärenz zwischen den Anfangszeilen und dieser Hafenmetaphorik herausgehört werden. In diesem Fall wechseln die Worte, die vorhin noch das Schoah-Erlebnis heraufbeschworen hatten (*Schläfen-gruben*, *Schattenwaggons*), nachträglich in einen anderen Bedeutungskontext und legen sich, obwohl der Last eines Genozids

entledigt, mit der unsäglich trüben Schwere von Ausweglosigkeit und Irre des sich in seiner räumlich-zeitlichen Dimension vom Festland bis an die Meeresküste erstreckenden Lebenswegs. Das Gedicht versetzt uns nicht einmal in die Lage, zu entscheiden, ob in das lange Umherirren (vgl. die Pluralformen: *Häfen, Ankünfte*) das lyrische Ich oder aber dessen Angehörige verwickelt sind, also wer auf wen vergebens gewartet, wer seine Ruhe nicht gefunden hat und immer wieder aufbrechen musste. Der ambiguisch-dilemmatische Spielraum, indem uns der Gedichtzyklus als literarisches Ereignis geschieht, wird noch größer. Siehe an, mit einigermaßen zuverlässiger Eindeutigkeit lässt sich nicht einmal sagen, ob wir in das Spiel von Assoziationen einbezogen sind, die die kollektiv-singuläre Historizität mit dem individuellen Lebensweg zwar kontrastiv, aber immerhin verbinden und einer die Groß- und Klein-narrativen kombinierenden Konfessionalität dienen. Aber als ebenso unmöglich erweist sich das Unterfangen, eindeutig feststellen, ja dem Gedicht festlegen zu wollen, ob das Lyrische Ich an den abgestellten, in grauem Nebel liegenden Häfen der Ankunft anderer harrt, oder ganz im Gegenteil, die anderen, also im Spielraum des Gedichts schließlich doch wir es sind, die auf ihn vergeblich warten oder gar gewartet haben werden. Die *ungesäuerte Stille*, die das Schweigegelübde der Anfangszeile, das zum ganzen weiteren Verlauf des Zyklus im eindeutigen Gegensatz steht, in seinem Modus bestimmt, schließt die historische Erfahrung der Schoah und das Erlebnis des Stillstandes ab, und zwar als historische Ära sowohl wie auch als posttraumatische Lebensphase. Dieser Abschluss ist seinem Modus nach Stille, ungesäuerte Stille. Die Anspielung auf das Fest der ungesäuerten Brote bringt mitunter jene allegorische Interpretation der jüdischen Liturgie ins Spiel, die mit dem Sauerteig die Vorstellung der Verderbnis und Sünde verbindet, mit der Ungesäuerteheit hingegen die Reinheit und die Tugend. Die Vergangenheit abschließende Stille wird durch Gebet und Erinnerung gebrochen. Das Abendmahl der Sedernacht mit der in feste liturgische Ordnung gesetzten und am 15. und 16. Nissan je einen ganzen Abend füllenden Erzählung des Auszugs aus Ägypten, dieses archetypischen Verfolgungstraumas des Judentums hebt an, und zwar auf die initialisierende Frage des jüngsten schon sprechen und denken könnenden Mitglieds der Familie. Beleg dafür ist die

ganze zweite Hälfte der Strophe, die über den Hinweis hinaus, wie der jüdische Vater seiner Erzählpflicht¹⁵ gerecht wird, auch das festliche Zubehör der Seder-Platte nennt. Es sind bezeichnenderweise Speisen, die an gewissen Stellen der Erzählung rituell gegessen werden, was als unmittelbarste Form der Verinnerlichung, der Aneignung und der Anteilnahme ein erschütternder performativer Akt symbolisch-mimetischer Narration ist. Dabei fügen sich die interrogativen und narrativen Erzählhandlungen und die es begleitenden Gleichnishandlungen in der Notwendigkeit, das zu Erzählende dem Fassungsvermögen von Kindern anzuverwandeln, zu einem zugleich mythisierenden und historisierenden, kurzum durch und durch literarischen Medium von Glauben und Gebet. Das Gedicht bildet einen lyrischen Kontrapunkt der Sedererzählung, wobei der Verstehenshorizont von Kind und Vater, der ja in Dimension und Komplexität ganz verschieden ist, zu einem gemeinsamen Kreis narrativen Miteinanders verschmilzt. Besonderen Akzent erlangt dabei das Gefäß mit dem Salzwasser, in das zu Beginn des Sedermahls das Bitterkraut eingetaucht wird, um gleich darauf gegessen zu werden.¹⁶ Es symbolisiert den Tränenkrug Israels, da Tränen und Schweiß der Zwangsarbeit der ägyptischen Gefangenschaft nach Salz schmecken. Dieser Nebengeschmack muss den Geschmack des Bitterkrauts ergänzen, damit die Mitfeiernden der festlichen Tafelrunde in der Freiheit das Erlebnis der Bitterkeit aller Knechtschaft von innen durchfährt und durchzuckt. Das Seder Mahl ist ja seiner liturgischen Bestimmung nach der bewusste Vollzug einer absoluten Nachahmung, wobei der Nachahmende im mimetischen Spiel ganz und gar aufzugehen hat. Jede Generation des jüdischen Volks hat die Pflicht, das Fest der ungesäuerten Brote so zu begehen, als wäre das das allererste Mal in seiner Geschichte, als würden wir selber aus Ägypten fliehen, aus der Knechtschaft erlöst. Deshalb darf beim Kneten des Teigs der ungesäuerten Brote Mehl und Wasser nicht länger als achtzehn Minuten in Berührung kommen. Unter ägyptischem Klima beginnt der Gärungsprozess schon nach zwanzig Minuten. Gleich, ob man sich im hohen Norden

¹⁵ Vgl. Ex 10:2.

¹⁶ Vgl. Mt 26:23, wo diese Gleichnishandlung am letzten Abendmahl Jesu erwähnt wird.

oder im äußersten Süden befindet, es gelten die Umstände von Ägypten, denn das mimetische Spiel fordert nicht nur die Seele der Feiernden ein, es verleiht auch noch die ganze Welt ein: Nichts verbleibt außerhalb seines Geltungsbereichs. Bis zum Ende der beiden Sedernächte ist überall Ägypten. Paradoxerweise sogar in dem Land der Verheißung.¹⁷

Die vorletzte Zeile der Strophe lässt das Gedicht und dessen mimetisches Spiel nicht zur Routine einer ideologischen Imitation verkommen und aus den Schranken religiöser Konventionalität herausbrechen. Das im mimetischen Prisma durch Tausende von Epochen gebrochene Erlebnis der Knechtschaft wird ja mit der Linderung des Leidens verbunden. Das Gedicht erblickt im Salzwasser der Sederschüssel einen »Labetrunk«, und damit sieht es in das Land der Knechtschaft und des Geschunden-Werdens auch den Trost, göttliche oder menschliche Zuwendung hinein. Die Schlusszeile der Strophe spricht infolgedessen wieder in dem Ton der Mehrdeutigkeit. Der Gott gespendete Lob kann sich ja auf die Erlösung aus Ägypten sowohl als auch darauf beziehen, dass Gott das Volk selbst in der Knechtschaft durchgebracht hat. Diese letztere, unkonventionelle Sicht kann von dem Schoah-Erlebnis der zweiten Zeile in ihrem Recht gestärkt werden.

Der Zyklus setzt sich mit dem **Monat Ijjar** fort. Nach dem liturgischen Plan des synagogalen Kalenders vergeht dieser Monat mit der Gleichnishandlung der Ährenzählung.¹⁸ Der gläubige Jude hat nach Sonnenuntergang von Tag zu Tag eine »Ähre«, in Wahrheit einen Tag mehr zu zählen. Neben den Tagen werden auch die verstrichenen Wochen in Evidenz gehalten.¹⁹ Obwohl im Gedicht die Ähren-

¹⁷ Deshalb hat es in religiöser Hinsicht keinerlei Bedeutung, ob ein Auszug der Juden aus Ägypten historisch tatsächlich stattgefunden hat oder durch und durch nur eine literarische Fiktion ist. Das Fiktionsausmaß des Festes ist ohnehin absolut.

¹⁸ Die Zählung der Ähren (ספירת העמר) fängt am zweiten Abend des Pessach-Festes an und dauert 49 Tage bis zum nächsten Pilgerfest, dem Wochenfest, das zugleich Offenbarungs- und Erntefest ist.

¹⁹ Vgl. Lev 23:15 bzw. Deut 16:9. Obwohl sich diese Gleichnishandlung von Tag zu Tag wiederholt und jeden Tag auch die dazu gehörende Benediktion gesprochen wird, gilt sie als die Erfüllung eines einzigen Gebots, das die Zeit

zählung als solche nicht unmittelbar in Erscheinung tritt, drückt sie der Strophe ihr Wahrzeichen insofern doch auf, als die wiederholende Rahmenkonstruktion sowie die ständige Gegenüberstellung von Frühling und Winter allein schon ihre Rechenschaft über die vergehende Zeit einfordern. In den ersten beiden Zeilen bekommen wir den plötzlichen Einbruch des Frühlings zu spüren. In der Metaphorik des Gedichts zeigt der Frühling Zähne, wie das Kinder oder Jungtiere tun. Dieses Bild gewinnt durch die Verschmelzung des menschlichen Lebenszyklus und des kalendarischen Jahreszyklus an zusätzlicher Kraft, die durch den Anblick des strömenden Lichts und den Kontrast zwischen dem »Schädeldunkel« des ausgehenden Winters und der lichten Leichtigkeit des angehenden Frühlings sogar noch gesteigert wird. In der sonderbaren Zusammensetzung *Schädeldunkel* wird die paradoxe Einheit zwischen dem jedweder Vergänglichkeit zum Trotz bleibenden menschlichen Körper (Schädel als Knochen) und dem den Hoffnungen der Religion zufolge unvergänglichen, im Winter, also in der symbolischen Zeit des Vergehens dennoch in seine innersten Räumlichkeiten mit seiner Depression eingeschlossenen menschlichen Geist betont. Die Unwirtlichkeit des Winters wird vor allem in der frühen Abenddämmerung und in der Länge der Nächte erlebbar. Die Kälte des Winters wird hingegen nur in einem klimatisch nahezu anachronistischen Hinweis evoziert: »in Sandmannsdecken gewickelt warteten wir, / dass das Herz von außen sich zu klopfen anschickt«. Die Schlaftrunkenheit der inneren Sphäre steht hier in einem kontrapunktischen Verhältnis zu dem ersehnten Pulsschlag, mithin zu jener Lebhaftigkeit, die nun verdrängt ist, aber im Frühling über den Scheintod der winterlichen Depressionen siegreich hereinbricht. Dieser Gemeinplatz des Kontrastes zwischen winterlicher Todesnähe und der überschwänglichen Lebensfreude des Frühlings zerplatzt indessen an der Unerbittlichkeit der beiden Schlusszeilen: »Doch täuscht das Flügellicht nicht mehr: / als hätte sie nicht einmal einen Anfang, so hoffnungslos ist sie.« Die alterierende Wiederholung der noch heiter und optimistisch klingenden ersten Zeile, in der nicht mehr der scheinbar unvermittelte Einbruch des Frühling

zwischen dem Fest der ungesäuerten Brote und dem Wochenfest zu einer temporalen Einheit, zu einer Rüstungszeit festigt.

anklingt, sondern die Unsäglichkeit der Aussichtslosigkeit unserer Vorstellungen über die zyklisch irreversible und lineare Zeit, rekonfiguriert das Spiel der bisherigen Assoziationen der Strophe von Grund auf. Das aus der kalendarischen Struktur und den damit einhergehenden religiösen Traditionen folgende heilsgeschichtlich-soteriologische, auf die Hoffnung ausgerichtete Zeitkonzept birbt hier, um an dem seiner Zukunft zwar offenen, aber dennoch hoffnungslosen menschlichen Sein auch noch zu zerspringen. Die Verknüpfung der Hoffnungs- und der Anfangslosigkeit ist eine theologisch ergreifende Art und Weise der Verneinung der in die Hoffnung gefassten Möglichkeiten. Erschütternd ist sie vor allem wegen der verkappten Allusion auf das Jigdal, d. h. die in den Synagogen jeden Morgen vorgebetete dichterische Paraphrase der Dreizehn Glaubenssätze des Maimonides. Diesem bekennenden Gebet zufolge ist Gott der erste, aber sein Erstlingsstatus hat keinen Anfang.²⁰ Wie die Vorstellung von Gottes Anfangslosigkeit im Gebet Gott aus der ontologischen Ordnung der Seienden hebt, und ihm des Existierens enthoben einen ontologischen Sonderstatus zuweist, in welchem er selber nicht sein »tut«, vielmehr jedes Seiende sein macht, so hebt auch die in Rede stehende Strophe die Erfahrung der Hoffnungslosigkeit in die Dimension der schon im ontologischen Sinne verstandenen Anfangs- und Endlosigkeit. Die Wende in der abgewandelten Wiederholung der Anfangszeile erfolgt indessen nicht ganz unvorbereitet: Während die Einzahl der zweiten Zeile (*mir*) das Erlebnis der hoffnungslosen Zukunft auf die Dimensionen eines konkreten Seins beschränkt, verweben die pluralen Verba der vierten und siebten Zeile die Erfahrung der Aussichtslosigkeit im Sinne der dem ganzen Zyklus zugrunde liegenden kalendarischen Zeitrechnung schon in die Kollektivität einer Religionsgemeinschaft hinein.

Das nächste, dem **Monat Siwan** gewidmete Stück des Zyklus ist das dynamische Spiel einer Reihe amphibolischer und daher alternativer Gedankenverbindungen. Das bedeutungs- und assoziationsvermehrende Potenzial der Mehrdeutigkeiten erweist sich auch hier als eine der wichtigsten Triebfedern der oben schon besprochenen ständigen tropologischen Rekonfiguration. Allein, diese assoziative

²⁰ ראשון ואין ראשית לראשיתו:

Divergenz der Bedeutungsmöglichkeiten stellt die erst im jeweiligen Rezeptionsakt offenbare Aktualität des Gedichts der Perfektivität der Artefaktizität scharf gegenüber. Der Paratext der Strophe beschwört den Anblick einer Landschaft im Mai herauf, wie sie vom Fenster eines Fahrzeugs aus erlebt werden kann. Dabei scheint das lyrische Ich die Bäume von unten, aus einer angelehnten Position zu beobachten. Die erste Zeile ergänzt den Paratext mit der Handlung der Nachlese. Die Ambiguität dieses Ausdrucks entspringt dem Umstand, dass die Nachlese in Bezug auf Bäume, also Pflanzen auch im ursprünglichen Sinne, also als landwirtschaftliche Tätigkeit verstanden werden kann. Vor allem dann, wenn wir diese Zeile vom Kalendarischen her, also von dem Fest der Wochen, von den jüdischen Pfingsten her deuten, da dies auch ein Fest der Frühernte und der Erstlingsfrüchte ist, was sehr für den landwirtschaftlichen Sinn spricht. In dieser Assoziationsreihe wäre das Lachen der Bäume jene Erstlingsfrucht, die es in die Scheune zu fahren und im Tempel von Jerusalem, begleitet von einem Bekenntnis²¹ der Armut, als Opfergabe darzureichen gälte. Gleichwohl lässt sich das Nachlesen auch im ganz gewöhnlichen, heute dominanten Sinne als erneutes Lesen, Buchstabieren verstehen. Diese semantische Möglichkeit wird durch die lyrische Hintergründigkeit des Gelächters von Bäumen ins Spiel gebracht.

Die zweite Zeile, zwischen Klammern gesetzt und somit sowohl betont wie in ihrer Nebensächlichkeit markiert, vergleicht teilweise das schnelle Dahinfahren der nach Bäumen und Wolken Ausschau haltenden Perspektive mit dem optischen Erlebnis, das man in gotischen Kirchenbauten beim Beobachten des perspektivischen Spiels der auf die Apsis zulaufenden Gewölbekuppeln hat. Teilweise aber verbindet sie eben die aus dem Gotikvergleich entspringende Vorstellung der Apsis mit dem Nichts. Dadurch entsteht gleichsam ein rückwärts gerichteter Verweisbogen zum Hoffnungslosigkeitsmotiv der vorausgegangenen Strophe, als wollte sie die Zweifelhafte der Gottesvorstellungen, die Weltsicht des Glaubens, der sich selbst ohne Beweise letzter Instanz auf seine Offenbarungsliteratur verlässt, und die jedem Synkretismus zum Trotz recht

²¹ Deut 26:9 »Mein Vater war ein herumirrender Aramäer [ארמי אבד אבני] ...«
(Im Original im Präsens!)

unterschiedlichen Raumvorstellungen von Kirche und Synagoge gegen das Theologema der *creatio ex nihilo* ausspielen.

Die Ambiguität der ersten beiden Zeilen der Strophe verdankt ihre Entstehung indessen nicht nur dem semantischen Oszillieren der Nachlese. Das Gefühl, dem Nichts entgegenzurasen, kann außer den erwähnten Kirchenbauvorstellungen auch der Bewegung des Fahrzeugs entspringen. Verstehen wir in diesem primären Sinne diese Zeilen, dann bezieht sich die Vorstellung des Nichts auf das Reiseziel. In diesem Fall betont das amphibolische Assoziationspiel gegenüber den kollektiven Dimensionen der Frage nach dem Nichts die individuellen Perspektiven der lyrischen Selbstreflexion. Die Oxymora der nächsten Zeile: die Fülle der das rauschende Schweigen durchdämmernden Farben, das beinahe schon auf der Lunge lastende Zentnergewicht der Lüfte und sein barmherziges Treiben fügen sich eher in das Assoziationspiel der gotischen Kathedrale nahtlos, so dass der andere, der alternative, sich an das Fahren knüpfende Sinn des »gotischen, grünen Laufs« von Zeile zu Zeile verblasst. Spannung baut sich indessen nicht nur zwischen den einzelnen Elementen der gegenteiligen Assoziationsketten auf, Spannung besteht auch schon zwischen den einzelnen Oxymora. Nach der Aussage »die Lüfte haben ein Gewicht« erwarten wir einen Gedankenrhythmus, der die Assoziationsebene auf derselben Höhe behält, oder eine Klimax (z. B. »ein erbarmungsloses Gewicht«), statt dessen stellt sich über das Gewicht der Lüfte heraus, dass es ein barmherziges Treiben zeitigt. Also spielt das Gedicht unseren Erwartungen einen Streich, es begegnet ihnen mit einer Antiklimax. Die Vorstellung des Gewichts, des Drucks der Lüfte, ihrer treibenden, also zwingenden Kraft bleibt zwar erhalten, aber sie wird durch die Erfahrung der Barmherzigkeit ergänzt. Dem treibenden Gewicht der Lüfte gegenüber steht die Schwerelosigkeit des Schattens am Himmel, mithin des in den Lüften fliegenden Vogels. Aus dem Bild des seine himmlischen Wege ziehenden Vogels kann auch ein biblischer Hinweis²² herausgehört werden. Stimmt das, so bereitet es das allusorische Spiel der siebten und achten Zeile vor, wo die Erinnerungen so über die Weiten des Horizonts fließen, wie Milch und Honig über die Zunge. Der

²² Vgl. Spr 30:19.

biblische Wortgebrauch entfesselt wieder einmal im Modus der Amphibolie Assoziationsvorgänge. Honig und Milch als Hendiadyoin des Wohlstands, des Überflusses und des Glücks wird zumeist als *epitheton ornans* verstanden und mit dem gelobten Land in Verbindung gesetzt. Die Verheißung des Landes, das von Milch und Honig fließt, leitet und läutet den festlichen Zyklus Fest der ungesäuerten Brote und Wochenfest ein²³ und ist im Kontext des Bundesschlusses am Sinai zum Teil mit dem von Geschlecht zu Geschlecht gültigen Anrecht auf das gelobte Land, zum Teil aber mit der Vorstellung der göttlichen Gebote²⁴ aufs engste verbunden. Diese Bedeutung von *Honig und Milch* wird auch dadurch noch untermauert, dass die Befolgung der mit dem Fest verbundenen Gebote, die mit der Erinnerung an die Offenbarung am Sinai ihren Anfang nimmt²⁵ und im Wesentlichen nichts anderes ist als ein symbolisches, in recht alltägliche Taten umgesetztes Gedenken²⁶ eine nicht mehr einsehbar Reihe erlebter und nicht erlebter, kollektiver und privater Erinnerungen ins Spiel bringt (»Durch die Ferne herüber fließen Erinnerungen«). Andererseits können Milch und Honig, diese sehr konkreten Metaphern von Wohlstand und Zufriedenheit, ja Befriedigung und Wonne auch einen konkreten, erotischen Vers des Hohelieds evozieren.²⁷ Im Gegensatz zum ursprünglichen Bild der althebräischen Liebeslyrik bekommt nicht *die*, sondern *der* Geliebte den konkreten oder abstrakten, auf jeden Fall zähflüssigen »Honig« und die »Milch« (!) der Liebe zu schmecken, und nicht unter der Zunge, sondern darauf, was einen Kuss nahelegt, der den oralen Akt abschließt. Die Betonung des Gedenkens und die Anspielung auf das Hohelied dürfte paradoxerweise auch die jüdische Trauerzeremonie in den Sinn rufen. Beim rituellen Abwaschen des toten Körpers vor der Beisetzung werden aus dem Hohelied Verse rezitiert, die Anmut und Schönheit des (männlichen) Körpers preisen (5:11–16). Kuss, sinnliche Sehnsucht und Befriedigung, Liebeslyrik, Erinnerung an einen bereits zu Ende gegangenen Lebensweg (und gerade deshalb:

²³ Vgl. Ex 13:5.

²⁴ Vgl. Lev 20:24; Deut 11:9.

²⁵ Vgl. Ex 20:8.

²⁶ Vgl. Deut 26:13. »[...] Ich habe deine Gebote nicht übertreten noch vergessen. [...]«

²⁷ »Honig und Milch sind unter deiner Zunge [meine Liebste] ...« 4:11a

einen vollendeten moralischen Lebenswandel) sind in der liturgischen Aktualität des Hohelieds Erlebnismomente einer und derselben Relation von Erinnerung, Assoziation und Intuition.

Die Reihe der an den Prozess individueller und kollektiver Erinnerung geknüpften Assoziationen wird von einer sustentativen Litotes abgeschlossen: »Etwas doch / wissen wir von der Welt, etwas nicht einmal Wichtiges«. Der partikuläre (»etwas«) und marginale Charakter (»nicht einmal Wichtiges«) unserer Welt-erkenntnis geht mit der darauf folgenden, die Strophe abschließenden Zeile ein recht paradoxes Verhältnis ein. Diese formuliert die ziemlich unsichere Hoffnung, dass man noch Zukunft, Zeit und Gelegenheit hätte, dieses sowohl seinem Umkreis wie auch seiner Relevanz nach stark beschränkte Wissen weiterzuerzählen. Die Ungewissheit der Zukunft kann im alternative Bedeutungen erschaffenden und stets mit Ambiguitäten spielenden Vorgang des Gedichts sowohl als Geste einer Angst vor der Möglichkeit des frühen Todes, wie auch als sprachliche Gebärde der Befürchtung verstanden werden, ein Kataklisma könne der kollektiv singulären Geschichte ein jähes Ende bereiten.

Die unsägliche Dynamik der vierten, dem **Monat Tammus** gewidmeten Strophe ist dem Umstand zu verdanken, dass sie ein einziger tropologischer Wirbel ist. Der Vers hebt mit einer prosopopöischen Aussage an, der eine Hypallage folgt: Die Sonne, die dem lyrischen Sprecher des Gedichts überallhin folgt, bekommt einen trockenen Rachen und verschluckt infolgedessen mit der Gier entsprechenden Durstes die dahingeflüsterten Psalmen des lyrischen Ich. Dieser anagogische Auftakt verweist vom Kalendarischen des liturgischen Jahres her gesehen auf jene drei Wochen der Trauer, die am 17. Tammus (am Schiwaaßar beTammus) mit einem halben²⁸ Fasttag einsetzen, erst am 9. des nächsten Monats (am Tischa beAw), einem der trübsten Fasttage der jüdischen Religion enden, in ihren Trauerriten immer strenger werden und an die Zerstörung des Tempels von Jerusalem erinnern. Das mitten im Hochsommer, zumeist bei Hitze gehaltene Fasten, das nicht nur das Essen,

²⁸ Im Gegensatz zu einem Ganzfasttag sind die Ess- und Trinkverbote erst vom Sonnenaufgang an und nicht etwa schon seit der Abenddämmerung in Kraft.

sondern auch das Trinken untersagt, führt zu einer Anstrengung des Körpers, die im Gedicht als Schmächten auf die Sonne, auf den Tag, also auf die physische Quelle des Leidens rückprojiziert wird. Das Motiv der mit den frommen Juden um deren Tempel trauernden, fastenden Sonnenkrone als mitleidender Kreatur ließe sich womöglich als eine Allusion auf die Sonnenhymne des Franz von Assisi deuten, wobei in der anthropomorphisierenden Metamorphose der Personifikation der Durst der Sonne physiologisch nicht überartikulierte wäre, so dass den schmerzhaften Durst des Rachens nur mehr die Psalmen des reumütig flehenden Gebets, des Tachanuns zu stillen vermögen. Das ursprünglich als physiologischer Behelf in den Dienst der reumütigen Erinnerung gestellte Fasten physiologisiert in diesem auch tropologisch komplexen Spiel den Vorgang des Sündenbekenntnisses, wenn sich das Reuegebet in ein den brennenden Durst des Tages löschendes Getränk verwandelt. Es wird also ein abstrakt literarischer Seinsmodus des Menschen, das Gebet, der Psalm nahezu als Antwort auf die Anthropomorphisierung der Sonne einerseits zu einem Durst stillenden Getränk ontomorphisiert, andererseits aber auch von einem Abstraktum in ein Konkretum metaphorisiert. Die Bilder der dritten Zeile, der Anblick der Tausenden von Grashalmen, die in den Rissen eines menschlichen Gesichts ruhen, führen teils das wirbelnde Verwandlungsspiel der lyrischen Persönlichkeit und der anthropomorphisierten Natur fort, teils vervollständigen sie sie auch, indem von den Falten des menschlichen Gesichts wie über die Risse einer schäbigen Mauer gesprochen wird, was das lyrische Ich physiomorphisiert, während die Pflanzen anthropomorph werden (sie ruhen). Im liturgischen Medium des Zyklus bringt die Metapher des in Nischen und Rissen wachsenden Grases auch die historische Referenz des Gedenktages ins Spiel. Mit dem 17. Tammus setzt ja die jüdische Überlieferung mehrere heilsgeschichtliche Ereignisse in Verbindung. Das zweifelsohne wichtigste darunter ist der Durchbruch der Mauern von Jerusalem durch die Truppen des Titus. Die Metapher der Mauerrisse kann also als ein Verweis auf den liturgischen Bezug des Zyklus gedeutet werden, der aber in den »Leib« des lyrischen Ich interiorisiert ist. Die nächste Zeile ergänzt sogar dieses allusive Spiel mit den historischen Referenzen des Gedenktages, wenn sie die herabhängenden Arme mit den Ästen eines brennenden Dornbusches vergleicht. Der Hinweis

auf Moses beschwört ja die Offenbarungsgeschichte herauf: Am 17. Tammus soll Mose angesichts seines ums goldene Kalb tanzenden Volkes die am Sinai entgegengenommenen Gesetzestafeln zerbrochen haben.²⁹ Die Dynamik der als ständige Rekonfiguration vor sich gehenden Konfiguration der Strophe rührt von Metamorphosen her, die sich durch Interferenzen gegenseitig bestärken. Den Höhepunkt der Anverwandlungen bildet die Verschmelzung von Vogel und Wurm, von Jäger und Beute. Es läutet das prosopopöische und physiomorphische Spiel der fortwährenden Verwandlungen ein Beben ab, das mit einer weit weg geschehenden Explosion verglichen wird und von dem wir nicht eindeutig wissen können, ob es ein Beben nur des Bodens oder auch des eigenen Leibes ist, und wenn ja, was der Ausgangspunkt des Bebens war, der eigene Körper oder aber die weit entfernt liegende Stelle der Explosion. Die sich ins Irreale neigende komparative Konjunktion »als ob« ermutigt zu keiner Entscheidung, eher behält sie uns in das ewige Spiel der Mehrdeutigkeiten ein, das das Gedicht mit uns spielt. Die Sprengung wohl auf einem Industriegebiet sprengt den referentiellen Rahmen des liturgischen Gedenktages und reißt uns endgültig aus dem heilsgeschichtlichen Spielraum der Literatur heraus, um uns – freilich auf eine durchaus literarische Art – mit der Gegenwart einer extraliterarischen Wirklichkeit zu konfrontieren. Der Abschluss der Strophe ist gleich zweifach enigmatisch. Die Unfassbarkeit kann sich ja sowohl auf den Grund der Sprengung als auch auf die Ursache des Bebens beziehen. Auch die Flucht bleibt dabei weitgehend unbestimmt. Wer flieht und vor wem? Die Iteration (»Auch jetzt, wie immer«) steigert die Unsicherheit zusätzlich. Gleichsam scheint sie einen Bogen zwischen der ersten und der letzten Zeile zu ziehen (*folgt ~ auf der Flucht*) und so die Spannung zwischen der kalendarrisch-liturgisch, heilsgeschichtlich-referenziell literarisierten und der sich fiktional, mithin literarisch konstituiert extraliterarischen Wirklichkeit maßlos zu verstärken.

Das Spielraum der fünften, dem **Monat Aw** gewidmeten Strophe wird durch ein Antitheton in zwei Spielhälften geteilt. Der drei Zeilen lange erste bzw. der vier Zeilen starke zweite Satz stellen die Möglichkeit des Vergessens, die mit einiger mythopoetischer Ton-

²⁹ Ex 32:19.

verschiebung sogar als eschatologisch bezeichnet werden kann, den Gegebenheiten der Gegenwart gegenüber, Vergessen ist hier als eine äußerste Möglichkeit des Trosts gedacht, mithin als Möglichkeit der Lösung, Auflösung, Aufhebung des nunmehr allein durch das kollektive Gedächtnis erlebbaren Traumas. Die Wahrsagung der beiden Anapher bildenden Satzanfänge (»Einst vergessen wir«) in der ersten Person Plural betont mit überaus deutlicher Plastizität, dass in diesem Stück des Zyklus die kollektive Sicht die sonst so gewichtige persönliche Perspektive überragt und überwiegt. Der untergeordnete Nebensatz des ersten Satzes ist der klimaktive Ausdruck einer traumatischen Erfahrung der Geschichte. Die Steigerung umspannt einen Bogen vom zerstörten Heiligtum des Herzens über die Rauchschwaden des Bewusstseins bis zum Atomblitz. Am Anfang dieser Reihe steht eine Anspielung auf ein kollektives Trauma, auf die Zerstörung des Heiligtums in Jerusalem, deren Gedenktag in den Monat Aw fällt. Der Ausdruck *Heiligtum des Herzens* verlagert den Akzent gleichwohl vom Kollektiven auf das Individuelle, wodurch eine allegorische Parallele konstruiert wird. Im konventionellen Sinne ist ja das Herz das Zentrum der Gefühle. Die Zerstörung des Heiligtums des Herzens legt daher tiefste emotionelle Erschütterungen wie Enttäuschungen und Lebenskrisen nahe. Allein erblickt die rabbinische Tradition im Herz des Menschen als dem sinnbildlichen Organ so der Gefühle wie der Gedanken und der Absichten eher etwas, was fürs blanke Leben steht, und daher – etwa im Gegensatz zu den Heilsgeräten der Religion – als Quintessenz des Glaubens mit auf die Flucht genommen und so schließlich gerettet werden kann. So ist das Herz Symbol posttraumatischen Neubeginns. Seine Zerstörung hingegen Sinnbild blanker Hoffnungslosigkeit. Sie lässt einen beträchtlich heftigeren Schock ahnen als die Zerstörung von Heiligtümern aus Stein. Die Wendung *Rauchschwaden des Bewusstseins* weitet das amphibolische Spiel des Gedichts aus. Das Bewusstsein kann ja vor zerstörerischer Wut ebenso rauchen wie ihretwegen. Wäre dem so, dann würde diese Formulierung im Kontext des zerstörten Heiligtums ein Bild zerstörter, in Schutt und Asche gelegter Gebäude konstruieren und diese Metaphorik mit einer nahezu ironischen Geste – denn wer könnte noch entscheiden, ob es sich dabei um die Abstraktion von

Konkretem oder die Konkretisierung von etwas Abstraktem handelt – auf das Bewusstsein übertragen.

Der zweite Satz bildet mit dem ersten eine Anapher. Er wiederholt den ersten Teilsatz indessen variiert. Wir vergessen nicht etwas Konkretes, wir vergessen vielmehr uns zu erinnern. Die Zweideutigkeit dieser Wendung besteht darin, dass wir unmöglich wissen können, ob das Vergessen einer Fehlleistung gleichkommt und ob ihm ethische Verantwortung anhaftet: Lassen wir uns das Vergessen zuschulden kommen³⁰ oder im Gegenteil, wir gelangen in die Unschuld des Vergessens? Vergessen wir, weil es keiner Erinnerung an ein Trauma mehr bedarf? Haben Gedenktage ihre heilsgeschichtliche Bedeutung verloren, weil in der Vision der Strophe das Heil schon geschehen und die Erlösung erfolgt ist? Der zweite Nebensatz scheint gerade diese Annahme zu untermauern. Das Motiv des Abkühlens unter den Glaskuppeln ist gleichsam sehr wohl ein temporaler Index des jüdischen Gedenktages Tischa beAw, der meistens in die Zeit der Sommerhitze fällt. Somit erweist sich dieser Hinweis als ein verbaler Splitter der Erinnerung, getrieben ins Fleisch des Vergessens.

Die stellenweise an Sarkasmus grenzende Ironie der abschließenden Nebensätze führt diese verunsichernde, tropologische Gewichtsverlagerung weiter. Die soziale Hierarchie, einer der wichtigsten Charakterzüge der Diesseitigkeit unseres kollektiven Lebens, nimmt sich in der messianistischen, der Pflicht der Erinnerung nunmehr enthobenen neuen Weltordnung als recht sonderbar aus (»manche höher, manche niedriger, je nachdem / wie es uns die göttliche Fürsorge besorgt hat«). Mehr noch, die Hierarchie der Heilsära wird wider Erwarten nicht von der Instanz des mit Erbarmen, Billigkeit und Gerechtigkeit richtenden göttlichen Weltgerichts eingerichtet, sondern von der göttlichen **Fürsorge**. Die Sorge und ihre existenziale Seinsstruktur wird somit sogar zum Ordnungsprinzip der Heilswirklichkeit, was sich auch als eine ironische Geste werten lässt, da so die messianistische Ära mit nur zu deutlichen Wesenszügen der Diesseitigkeit überzogen wird. Durch diese Linse der Ironie gesehen, scheint die politische Vorstellung eines Wohlfahrtsstaates auf die gläserne, recht designierte und somit ziemlich

³⁰ Vgl. Ps 137:5.

zeitgenössische, mithin um ihre ewigen Werte gebrachte Welt der *civitas Dei* projiziert zu sein. Das Antitheton wendet die Sicht auf dieser Ebene der Ironie von der zum Vergessen berechtigten, ironisch-eschatologischen Zukunft in die emphatische Gegenwart («Aber bis dahin, jenseits des Todesgeschreis von Prinzipien und Objekten, / im sanften Druck des Lebens, das sich leben lässt, / wenn sonst nichts mehr übrig ist, bleibt nur der Trost»). Der erste, prosopopöische Teilsatz beschwört jene kollektiven, bald heilsgeschichtlich-mythischen, bald realgeschichtlich-politischen Traumata herauf, für die denn der 9. Aw steht.³¹ Das Todesgeschrei um ihre Eigentümer gebrachter Prinzipien und Sachen ist an sich schon eine erschütternde Formulierung gesellschaftlicher Kataklismen. Und darauf folgt noch der recht mehrdeutige, als eschatologischer Gegensatz eingeführte Ausdruck vom »Leben, das sich leben lässt«, der im Oxymoron des sanften Drucks den vorausgegangenen ironischen Ton abrupt und radikal zurücknimmt. Die Ekstase des Todesgeschreis der um ihre Besitzer gebrachten Prinzipien und Objekte und die paradoxe Intimität des sanften Druckes eines Lebens, das sich leben lässt, schlagen hier in Trost um. Allein, der Trost lässt keinen Abstand zu, folglich muss er die Ironie mit rückläufiger Wirkung aufheben, als hätte es sie nie gegeben. Das Wort, mit dem die Strophe ausklingt, evoziert in seiner liturgischen Bezogenheit den ersten Satz des Prophetenabschnittes («Tröstet, tröstet mein Volk!«),³² der für den Schabbat nach dem 9. Aw zu öffentlichem Vorlesen bestimmt ist und selbst auf die Bezeichnung des Monats zurückwirkt: Von nun ab heißt er nicht mehr Aw, sondern Menachem-Aw, tröstender Aw.

Die sechste, dem Monat Elul gewidmete Strophe hebt mit einem Zitat aus José Ortega y Gasset's *Der Aufstand der Massen* an («Die Vergangenheit hat recht, ihr eigenes Recht»). Dadurch, dass y Gasset hier den partiellen, weil zeitgebundenen und darum äußerst relativen Charakter der Wahrheit, sinngemäß der menschlichen

³¹ An diesem Tag sollen nicht nur Josef als Sklave nach Ägypten verkauft, das erste und das zweite Heiligtum in Jerusalem in Schutt und Asche gelegt, der Aufstand des bar Kochba in Blut erstickt, die Juden von Spanien im Jahre 1492 aus ihrem Heimatland vertrieben worden sein. An diesem Tag brach sogar der Erste Weltkrieg aus.

³² Jes 40:1–26.

Wahrheit feststellt, spricht er der Wahrheit dennoch eine gewisse Gültigkeit zu. Die Zitierung Gassets in der Anfangszeile hat zu ihrer sonderbaren Folge, dass sich die Strophe als Antwort auf die These von der Relativität der Gültigkeit von Wahrheit, oder wenn wir den Spieß umdrehen, von dem Geltungsanspruch der Wahrheitsrelativität liest.

In diesem Monat wird im täglichen Morgengottesdienst als Abschluss der Reue- und der gewöhnlichen Morgengebete der Schofar, das altertümliche Widderhorn geblasen. Dieses Blasinstrument gibt dem Volk mit den ebenfalls altertümlichen Militärsignalen der Mosezeit zu wissen, dass es an der Zeit ist, aufzubrechen und sich nun, vor den vielen hohen Feiertagen im Herbst, mit Reue, Umkehr, Gutmütigkeit und Freigebigkeit für die kommende Zeit des göttlichen Gerichts zu rüsten. Das Gedicht spricht von pergamentgesichtigen, gebrechlichen Festtagen. Im Mittelpunkt dieser Metapher steht der gewohnte Anblick der auf dem Vorlesepult, der sogenannten Bimah, ausgewickelten Torarolle. Das Vorlesen daraus schließt mit einer Gleichnishandlung. Ein Mitglied der Gemeinde wird dadurch geehrt, dass es bei seinem hebräischen Namen aufgerufen, wörtlich auf die Vorleseempore gerufen wird. Er hat sich nun aus vollen Leibeskräften gegen das Gewicht der Rolle zu stemmen, sie in leicht ausgewickelter Zustand über den Kopf zu heben und so langsam im Kreis der ganzen Gemeinde vorzuzeigen. Dies ist der Akt der Hagbaha. In der Metapher verschmilzt das blasse Gesicht des dabei stehenden, zumeist etwas älteren Vorlesers mit dem Anblick der vergilbten Rolle. Dieses bezaubernde Bild verstärkt in seinem Bezug auf ein konkretes festliches Moment des Gottesdienstes die Erfahrung der Kollektivität einer Religionsgemeinschaft durch eine komplexe tropologische Bewegung. Es abstrahiert ja zwar von dem besonderen Anblick, aber so, dass dabei ausgerechnet das Besondere zum tragenden Attribut des Kollektiven wird. Zugleich ist diese Verschmelzung von Tora und menschlichem Gesicht mitunter ein allegorischer Topos der Einheit und Einigkeit von Bundesurkunde und Bundesvolk.

Die Vorstellung von der Gebrechlichkeit der Festtage verdankt ihre Mehrdeutigkeit dem Umstand, dass sie sich sowohl auf die visuelle Grundlage der vorangegangenen Metapher, mithin auf das blasse Gesicht, wie im übertragenen Sinne auch auf das Fest selbst

beziehen kann. Die Erfahrung des gebrechlichen, denn brechbaren, nicht selten in der Tat auch gebrochenen, also in seiner sakralen Unterschiedenheit vom Alltag gefährdeten Festes ordnet sich entlang der Spannungsvektoren religiöser Vorschriften und praktischer, moderner Lebensführung ins größere Gefüge der Strophe. Der Mangel, der das lyrische Ich wie ein Funke überkommt, überfällt und überwältigt, bricht diesen engen Kreis synagogaler Erlebnisse auf, er bricht aus den geschlossenen Sphären der Sakralität von Tradition und Religion heraus. Das lyrische Ich schleicht sich aus der samtene, aber verstaubten, manchmal sogar drückenden Atmosphäre der Synagoge auf Schlupfwegen des eigenen Lebens davon. Die Sehnsucht nach den bereisten Städten führt als Fluchtweg zwar aus der Synagoge, bricht gleichwohl weder mit der Komplexität des semantischen Umfelds der Umkehr noch mit der im spirituellen Sinne verstandenen Sakralität. Die ausschließlich im abstrakten Sinne gebräuchliche Redewendung *etwas grenzt an ein Wunder* wird hier auf die bereisten Städte als Konkreta bezogen, was jedoch nicht nur eine geistreiche Formulierung ist, sondern durch die Betonung des Wunders zugleich auch die Heraufbeschwörung der göttlichen Sphäre der Sakralität, die hier in gewissem Gegensatz zur menschlichen und in der Synagoge dann und wann bedrückenden Sphäre der Sakralität zu stehen kommt. Dass die Heilsgeräte und die Menschen des Jenseits erwähnt werden, unterstreicht ebenfalls, hier richtet sich das Gefühl des Mangels nur gegen eine Sphäre der Sakralität. Der Mangel, der uns überkommt wie ein Funke, der unter Hochspannung überspringt, ist indessen nicht im Stande, selber das Wunder auszulösen. Die »Menschen des Jenseits« erstehen nicht zu neuem Leben auf, ergreifen »ungebeten«, also ohne dass das lyrische Ich über sie die erweckenden Wunderworte der Literatur spricht, nicht das Wort. Das Gedicht trennt, unterscheidet, ja heiligt das ersehnte, aber den Sehnsüchten dennoch nicht überlassene, »spontane« Wunder von der imaginativen Kraft literarischer Sprache. Der Erinnerungsprozess wird unterbrochen. Die Erinnerungen liegen dem lyrischen Sprecher als »Engelsknochen« des sich nun seinem Ende zuneigenden Sommers zu Füßen. Diese verschleierte Redewendung ist eine der endlosen Ambiguitäten, die bislang schon so viele unendliche alternative Spiegelreihen eröffnet haben. Man kann sich nämlich nicht ganz gewiss sein, ob das erste Glied dieses

sonderbar klingenden Kompositums eine persönliche Bindung reflektiert oder von mythopoetischem Charakter ist. Träfe letzteres zu, so hätten wir es mit einer paradoxen Wortzusammensetzung zu tun, zumal die Unsterblichkeit der Engel den Anblick ihrer Knochen von vornherein ausschließt. Wobei man gleich zum Zugeständnis gezwungen wird: Streben die unsterblichen Engel dahin, dann ist äußerst zweifelhaft, dass es einem jemals noch gelingt, die Unsterblichkeit, die Auferstehung oder Auferweckung im Modus der Potentialität zu denken. Mit diesem Dilemma setzt der Abschluss der Strophe die zu Beginn des Verses noch so betonte Umkehr und den womöglich noch mehr betonten Misserfolg des spontanen Wunders in einen begrifflichen Rahmen auf die Spitze getriebener Dissonanz.

Die siebte, dem **Monat Tischre** gewidmete Strophe beginnt mit einer Annahme (»Dies wird es sein, was mir das Schicksal verheißen hat«). Der Zusammenhang zwischen der Schicksalsverheißung und dem Monat ist ein sakraler. Die Sonderstellung der Periode von dem Neujahrsfest über den Versöhnungstag und die zehn ehrfurchtsvollen Tage bis zum letzten Tag des Laubhüttenfestes ist im liturgischen Kalender nicht nur dadurch begründet, dass diese Hauptfeste in einen und denselben Monat fallen, als folgten auf Weihnachten gleich die Faschingszeit, Ostern und Pfingsten, sondern auch dadurch, dass in ihrem Mittelpunkt das göttliche Gericht und dessen Urteil stehen. Der seit dem ausgehenden Altertum geltenden Auffassung zufolge beginnt am Neujahrsfest das sich Jahr für Jahr wiederholende Weltgericht, wo Gott über jede Kreatur zu Gericht sitzt³³ und die guten und bösen Taten sorgfältig und gerecht gegeneinander abwiegend entscheidet, wer das nächste Weltgericht im kommenden Jahr erleben darf und wer nicht. Es sind vor Gott drei Bücher geöffnet. Ins erste schreibt man den Namen der Gerechten, ins zweite die der Übeltäter und im dritten werden die Namen der Mittleren verzeichnet. Die Eintragungen werden erst am Ende des Versöhnungstags besiegelt. Die Gerechten werden mit dem Leben entlohnt, die Übeltäter sind des Todes, die Mittleren hingegen haben bis zum Ende der Herbstfeste noch Zeit und Gelegenheit, ihren bösen Taten abzuschwören und ihren Namen so umbuchen zu lassen. Diese Vergebungstheologie, die sich im

³³ Rosch hSchanah 16a.

kontrastiven Vergleich mit der christlichen Gnadenlehre etwas schwerfällig ausnimmt, wertet zweifelsohne die Konzepte auf, die Entsprechung des Begriffs Schicksal sind oder zumindest sein könnten. Die Annahme am Anfang der Strophe steht also in engstem Zusammenhang mit der Umkehrtheologie der Herbstfeste, d. h. mit der Bemühung, Wohltaten wie Reue, Versöhnung oder Mildtätigkeit zu üben.

Die Verheißung des Schicksals wird in einer im absoluten Sinne des Wortes antiklimaktiven, denn an einen Wellengang erinnernden, von Ironie durchsetzten tropologischen Bewegung expliziert. Die Verheißung betrifft »diese Wolken und Meere« sowie Krämpfe, die dem lyrischen Ich im Bauch ein- und ausgehen, und Liebschaften. Diese Reihe von Assoziationen, die von der universalen Natur gleich in die unmittelbaren Regungen und Zuckungen des menschlichen Körpers wechselt, bedarf wohl genauso keiner Erklärung, wie sie das Warum der mit diesen Krämpfen im negativen wie im positiven kribbelnden Sinne des Wortes in Verbindung setzbaren Liebschaften nicht nötig hat. Die Explikation der Verheißung des Schicksals ist durch ein Semikolon unterbrochen. Diese Membran lässt die Verheißung durch, die Ironie jedoch nicht. Das Licht der Festkerzen, das sich im Blick des Lebenspartners, der Lebenspartner des lyrischen Ich reflektiert und das zum Eintritt der das Fest vom profanen Alltag scheidenden Arbeitsverbote angezündet wird, erträgt eine Abstand schaffende Redeweise nicht, weil der Raum im Umkreis der Sakralität nur als Nähe greifbar ist. In der sonst auf Ambiguitäten und ironischen Spielen beruhenden Redeweise des Gedichtes verweist darauf der Ausdruck »am Rande einer andren Zeit«, der uns in einer kreativen Unsicherheit darüber belässt, ob die temporale Alterität von der Unterschiedenheit von Heilig und Profan oder von dem zeitlichen Abstand zwischen der ironischen Explikation der Verheißung und dem Anzünden der Festleuchten herrührt. Die nächsten Sätze zeigen zwar die einzelnen, aufeinander folgenden Herbstfeste von ihren markantesten Charakterzügen her, sagen aber über den temporalen Index der einzelnen Feste hinaus so gut wie nichts. Auf diese Armut an Auszusagendem folgt dann im Abschluss der Strophe die Verknüpfung der dynamischen Wechselbezüge von Heimkehr und Fortgang. Der Aufbruch rückwärts, mithin in die Vergangenheit, der sich am Ende der Strophe in unserem

literarisch Sein als Möglichkeit ergibt, kommt einer Aufhebung der sukzessiven Temporalität und der Irreversibilität des menschlichen Lebens gleich und deutet rückwirkend die Verheißung des Schicksals neu: Sie wird nun nicht mehr bloß *ad finitum*, sondern gleichzeitig mitunter *ad absurdum* gedacht.

Die Eigenartigkeit, mehr noch die Einzigartigkeit der achten, dem **Monat Cheswan** gewidmeten, Strophe besteht darin, dass sie das Kalendarische als Ordnungsprinzip nicht zur Geltung bringen kann. Dieser Monat verläuft völlig ohne Fest- und Gedenktage. Die Tradition spricht gerade deshalb von Mar-Cheswan, d. h. von Cheswan, dem bitteren. Der Monat leidet aufs Bitterste darunter, kein einziges Fest bekommen zu haben. Hierauf nimmt der Abschluss der Strophe in der Apostrophe einen ironischen Bezug. Das Wort Mar hat nämlich nicht nur auf Hebräisch eine Bedeutung. Auf Aramäisch bedeutet die gleiche Lautfolge vor Eigennamen soviel wie *Herr*.

Kalendarisch bedeutungsvoll ist in Bezug auf diesen Monat der Umstand, dass er in den ausgehenden Herbst fällt. So findet der Übergang von der Sommer- zur Winterzeitrechnung meistens in diesem Monat statt. Die schnelle, mehr noch von der einen Woche zur anderen rasche Verkürzung der Tage zugunsten der Nächte, und zugleich der immer frühere Anbruch der Schabbat sind ebenfalls eine Begleiterscheinung dieses Monats. Den teils astronomischen, teils meteorologischen Vorgang des Winterwerdens bildet als metaphorische Parallele das mit der Sonne verglichene Herz ab, das sich kaum über die Hausdächer erhebt und wie das Tageslicht immer kürzer wird. Die Depressionszeit, die Erfahrung der Vergänglichkeit mündet in einer einheitlichen lyrischen Reihe in die Frage, die sich je nach Betonung entweder als Epilexis oder als philosophisch-melancholische Interrogation verstehen lässt und die in dem dreisprachigen Assoziationspiel der Anrede zu einer geistreichen Frage gemindert wird.

Die neunte, dem **Monat Kißlew** gewidmete Strophe hebt mit der Chanukka an. Dieses postbiblische Fest geht mit keiner den ganzen Tag andauernden festlichen Unterscheidung zwischen Profan und Heilig einher, es gelten auch keine Arbeitsverbote. Das acht-tägige Fest fällt gleichwohl in die bald engere, bald weniger enge kalendarische Nähe des christlichen Weihnachtsfestes, was an sich

schon für eine die tatsächliche sakrale Bedeutung der Chanukka weit übersteigende Beliebtheit sorgt. Das Fest, das an die Wiedereinweihung des Tempels nach dessen Verunreinigung während der griechischen Besatzung erinnert, betont nicht den Aufstand, der die Einweihung ermöglicht hat, sondern das diese begleitende Wunder. Somit reißt es das zu feiernde historische Ereignis aus seinem nationalgeschichtlichen Zusammenhang heraus und hebt es in einen spirituellen, heilsgeschichtlichen Kontext. Gleichwohl bleibt unbestritten, dass dieses Fest auch die Erfahrung einer politisch-konkreten Erlösung auszeichnet. Im depressiven Kontext des Winters ist nur zu verständlich, warum sich das letzte Drittel der Strophe als Verflüchtigung (»richtig durchzuatmen, zu reden, uns ein wenig / im Halbdunkel an den wärmenden Worten zu freuen«), ja sogar als Bezwingung der Winterzeit (»dass sich die Welt wieder ankündigen lässt«) deuten lässt. Die Tradition nennt die Chanukka auch Chag haUrim, also Fest der Lichter. Jeden Tag des achttägigen Festes soll entsprechend der Anzahl der schon angebrochenen und verstrichenen Festtage ein Licht mehr angezündet werden. Dies kann vor dem Hintergrund des Winters als Symbol des Sieges über die Finsternis, die Depression aufgefasst werden. Oft fällt dieses Fest zudem noch in die Zeit der Wintersonnenwende, was diese sekundäre und vulgäre Deutung des Festes bestärkt. Die zwei Formen in der ersten Person Plural (»wir zünden«, »wir versuchen«) betonen die Kollektivität und Familiarität der Feier gegenüber den individuellen Erfahrungen der Zeitlichkeit.

Der zehnte, dem **Monat Tewet** gewidmete Vers ist eines der ergreifendsten und erschütterndsten Stücke des Zyklus. Die Strophe ist ein einziger sich voranschlingender Satz, der nicht nur die Orte der Geschehnisse des ungebändigt tobenden Winters mit Hilfe je eines adverbialen Syntagmas einzeln aufsucht, von den kosmischen Weiten von Himmel und Erde über die mikroskopische Dimension der Zellen (»in den Blutgefäßen der Wälder«) bis in die Irrungen des dem Kältetode ausgelieferten und von Schneeblindheit geschlagenen Menschen, ja sogar noch darüber hinaus, bis in die innersten Winkel menschlichen Geistes. Der Vers erklärt mit einer paradoxen tropologischen Konfiguration »die Schweigsamkeit in der Spiegeltiefe« zur Heimat der Dichtung, wo die Gedichte gleich schlanken Schwanengesängen im weißen Kajak unserer Erinnerungen dahin-

gleiten, um sich schließlich in dem wirbelnden Nebelqualm der Vergangenheit zu verlieren. Das Genitivgefüge »Weise eines Schwanengesangs« kann sowohl als allusive Modifikation des Schwanengesangs wie durch die leibhafte leibhaftige Schwäne heraufbeschwörende bildhafte Konkretisierung auch als eine zumindest teilweise Zurücknahme derselben Anspielung verstanden werden. Die Komplexität des Vergleichs nimmt sogar noch zu, wenn man bedenkt, dass die Gedichte hier nicht nur mit den Schwanengesängen in ein analoges Verhältnis treten, sondern durch den Kajak implizit auch mit den Kajak fahrenden, dem Winter vollkommen angepassten Volk der Eskimos. Das Bild der nördlichen, Geister beschwörenden Schamanen entfaltet sich aus diesem implikativen Verhältnis. Das lyrische Sprechen als Reise auf dem Lethe-Fluss der in der Welt der dumpfen Schweigsamkeit der Spiegeltiefe liegenden, in ewigem Winter lebenden Landschaft ist zwar ein zauberkräftiger, kreativer Seinsmodus, gleichsam bleibt dieser sprachliche Modus menschlichen Seins in die mit Zollweiten messbaren Dimensionen von Nebel und Vergessen einbehalten. Nicht akzidental und temporär, mithin nicht wegen des in dieser Strophe thematisch so schwerwiegenden Winters, sondern aus existenzialen Gründen, wegen seines Schwanengesangscharakters. Daran ändert weder die durch die Syntax akzentuierte räumliche und zeitliche Beschränkung (*dort – wo – dort*) das Geringste noch der recht konfus anmutende temporale Index der Schlusszeile (»dort sind nachts am längsten die Nächte«).

Die elfte, dem **Monat Schwat** gewidmete Strophe beginnt mit einer etwas sonderbar anthropomorphisierenden Zeile. Ihr erstes prosopopöisches Element ist das Neujahrsfest der Bäume, das auf den 15. Schwat fällt und ähnlich wie die Chanukka eines der kleineren mit Arbeitsverboten nicht geheiligten Feste, ja eigentlich nur ein landwirtschaftsrechtlicher Stichtag ist. Im Lande Israel ist das Alter der Obst- und Nutzbäume anhand dieses Tages zu berechnen, was unter anderem mehr wegen der Erntesteuer, einer Art Zehntenzahlung³⁴ von religionsrechtlichem Belang ist. Das Fest wird durch einen einzigen adverbialen Ausdruck personifiziert: Der Rock des Neujahrsfests der Bäume rauscht und fliegt. Die Vorstellung vom

³⁴ Vgl.: Lev 19:23 ff.

rauschenden und fliegenden Rock kann mit dem Fest insofern zwar sehr wohl in Verbindung gebracht werden, als es als eine Gepflogenheit und gleichsam fromme Pflicht des Tages gilt, fünfzehn Arten von Obst zu essen, wobei der Festtisch von emsigen Frauen gedeckt wird, deren Röcke dabei rauschen und fliegen. Aber als Ort der Geschehnisse wählt das Gedicht von dem zweiten Element der Assoziationsreihe an anstelle der festlich geschmückten Wohnung die offenen Weiten einer Wiese. Den unvermittelten Richtungswechsel der Gedankenverbindungen könnte einigermaßen noch begründen, dass es aufgrund bestimmter aggadistischer, also narrativ-theologischer Stellen aus dem Talmud zu einer Sitte dieses Festes geworden ist, Bäume zu pflanzen. In dieser Handlung erblickt der Talmud ein Mittel des Tikkun Olam, der Verbesserung der Welt, das fähig sein soll, das Kommen der messianistischen Zeiten zu beschleunigen.³⁵ Das Motiv des Grabbesuchs bricht jedoch mit dem Vorstellungskreis nicht nur dieses Festes, sondern gar des ganzen Monats und führt in den nächsten Monat hinüber. Am neunten Adar (*Sajin Adar*) ist Geburts- und Todestag des Mose. Die Mitglieder der Beerdigungsbruderschaft, der Chewra Kadischa, fasten an diesem Tag und besuchen die Grabsteine frommer Juden. Am Abend gibt es dann ein Festessen aus Fischgerichten. Der Fisch ist ein Symbol des Monats Adar (und nicht etwa von schat!), ein Sinnbild des Wachstums. Die Assoziationen der zweiten Hälfte der Strophe scheinen diesen Traditionen zu entsprechen. Beim Besuch der Gräber verstorbener Freunde wird die messianistische Vision der Auferstehung heraufbeschworen, gleichwohl nicht mit einer apokalyptischen Theatralität, sondern in der Vision im Takt »der imaginären Reihenfolge des Erwachens« wohl elektronisch aufleuchtender Namensschilder, also mit einer kinematographischen Plastizität und technischen Selbstverständlichkeit. Das Bild von den »Steinschuppen der Grabmäler« spielt auf das Fischgericht des Abendmahls am Sajin Adar an, so zwar, dass Friedhofbesuch und Festessen in ihrer Symbolik verschmelzen. Die Strophe klingt mit einer Selbstdeutung des lyrischen Sprechers aus. Im Moment des Notierens (»Im Bus nach Hause notiere ich mit zittrigen Lettern auf den Fahrschein: / ›Du sollst den Winter preisen, aber auch sein

³⁵ Vgl. Taanit 23a

Gewicht mindern«») werden die im Bus mit zittrigen Händen zu Papier gebrachten Lettern ebenso wichtig wie ihr Sinn selbst. Die sprachliche Erfassung, ja »Objektivierung« des lyrischen Subjekts ist ein sehr deutlich sprechendes, ja nahezu schwätzendes Beispiel für die ironische Überwindung der poetologischen Objekt-Subjekt-Dichotomie in diesem Gedicht. Der Imperativ der Schlusszeile ist indessen nicht nur ein performativer Schreibakt des lyrischen Ich, sondern gleichzeitig auch eine direktive Illokution, die sich an den Rezipienten wendet und ihn dazu anhält, die bisherigen Schilderungen des Winters mit dieser Aufforderung zu vergleichen. Der Abschluss der Strophe räumt also nicht nur mit der Objekt-Subjekt-Dichotomie auf, sondern zwingt auch den ontologischen Unterschied zwischen lyrischem und rezipierendem Ich zu oszillieren, denn selbst wenn die Aufforderung lyrisches und rezipierendes Ich zu unterschiedlichen Handlungen bewegt, geht es dennoch um einen und denselben Imperativ, der jedoch nur dem lyrischen Ich gilt und das rezipierende Ich nur in dem Maße mitbetrifft, in dem es in jenem aufgegangen schon ist, was es ist.

Die zwölfte Strophe ist dem **Monat Adar** gewidmet, der entweder in den ausgehenden Winter oder in den angehenden Frühling fällt. Der Vers beginnt mit einer Deklaration. Sie versetzt uns gleich in den Kontext einer Reihe in ihrem archetypischen Charakter historischer, in ihrem mythopoetischen Wesenszug jedoch fiktionaler und literarischer Ereignisse, wie sie im Buch Esther überliefert ist. Die interrogative Überlegung des zweifachen, daher zweifelhaften und Verzweiflung stiftenden Loswerfens (»Werden wir zunichte? Überleben wir?«) mündet in eine jiddischsprachige³⁶ Feststellung: Purimspiel. Das Wort meint die literarische Gattung der für den Tag des Purim, also des jüdischen Faschings verfassten leichteren Komödien. Das Gedicht erklärt also die theatralische Entweder-Oder-Frage des Überlebens für Stegreifkomödie und Hanswurstiade. Der lyrische Sprecher holt schließlich nach der jiddischen Ablehnung der Frage von der viertel Zeile doch noch zu einer Antwort aus (»Ich könnte ebenso als Antwort dienen wie du:

³⁶ Genauer gesagt, begegnet im Gedicht eine Hybridformulierung: halbwegs hebräisch, halbwegs deutsch. Auf Jiddisch sollte das Wort – je nach Dialekt – Puremspiel, Pürem- oder Piremspiel heißen.

dasselbe«). Das Jude-Sein ist seinem geschichtlichen Modus nach von jeher kein richtiges Leben, sondern stets nur Überleben. Das Jude-Sein des lyrischen Ich und des lyrischen Du kann jedoch nur insofern als Antwort auf die Schicksalsfrage gelten, als es von der geschichtlich-traumatisierenden Erfahrung der Schoah her verstanden wird, wobei sie als absolutes Maß und Ausmaß möglichen Genozids gilt. Das erfolgte Überleben dieses Kataklismas kann das Loswerfen am Purim erst überhaupt als Jahrmarktstheater erscheinen lassen. Die Assoziationen verlagern sich im Laufe der weiteren Begründung einer Antwort dank der Verschiebung der tropologischen Akzente von der Partikularität einer Religions- und Schicksalsgemeinschaft auf das Universal-Menschliche, wozu den ersten Schwung zweifelsohne die grammatische Errichtung einer Schicksalsgemeinschaft zwischen lyrischem Ich und lyrischem Du durch Formen der ersten Person Plural gibt («Metaphern sind wir, Regenbogenbrücke»). In der Zusammensetzung *Regenbogenbrücke* werden biblische Vorstellungen über die mythologische Symbolik des Regenbogens wach. Er steht ja für den Bund zwischen Gott und der gesamten Menschheit, der eben das Überleben der Menschheit garantiert. Das zweite Glied des Kompositums evoziert Vorstellungen eines Übergangs, seine Notwendigkeit, womöglich auch seine Möglichkeit. Die Sichtbarkeit und Unfassbarkeit des Regenbogens betont in dieser Zusammensetzung die Gefährlichkeit dieses Übergangs, vielleicht auch den Zweifel an seinem Ausgang. Die sechste Zeile («[wir sind] das Zittern an der Handfläche der Obdach gewährenden Zeit») ist ein ergreifend komplexes Bild, das die Zeit anthropomorphisiert, das Kollektiv von lyrischem Ich und lyrischem Du jedoch physiomorphisiert. Die erste Hälfte der nächsten Zeile («[wir sind] Haut und Erinnerung») lässt eine zweistufige tropologische Rekonfiguration annehmen. Die korrektive Anastrophe von *Haut und Knochen* ruft einerseits die körperliche Kondition der Überlebenden des Naziwahnsinns in Erinnerung, setzt aber andererseits an die Stelle der den Körper als Gerüst tragenden Knochen die Erinnerung ein, wodurch die Bedeutung des Gedächtnisses bei der Vergangenheitsbewältigung weit über das konkrete historische Ereignis hinaus sichtbar, denn einverleibt wird. Das Ende der Strophe reflektiert auf diesen autologen Akt und fasst von der das lyrische Ich übersteigenden sprachlichen »Wirklichkeit«, ontologisch gespro-

chen, von dem In-Sein her zusammen, was im Gedichtzyklus in, mit, für und durch uns vor sich ging, geht, gehen kann. Der Zyklus, der Kreis hat sich geschlossen, wie das Wasser über unserem Kopf: Der Wasserspiegel glättet sich allmählich, als wäre an dieser Stelle niemand je eingetaucht.

Literatur

Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt ²1997.

Rosenzweig, Franz: *Der Stern der Erlösung*. Frankfurt ⁸1993.

István Turczi

Ein Jahr

– zwölf Verse innen und draußen, gemäß meiner Zeitrechnung –

ÜBER MICH SELBST KEIN WORT ...

Über mich selbst kein Wort mehr.
Nach all den Schläfengruben, Schattenwaggons,
in Nebel und Wasserdampf abgestellten weißen Häfen,
ahnungslosen Ankünften von nun an
nur mehr ungesäuerte Stille. Gebet und Gedenken.
Meinem Sohn erzähl' ich eine uralte Geschichte.
Viermal wird mit dem Glas angestoßen; auf dem Teller Fleisch, Ei,
Brot und Bitterkraut. Selbst das Salzwasser ist
ein Labetrunk, als wären es aufgefangene Tränen.
Was du für mich getan, werd' ich nie vergessen, Herr.

(Nissan)

ALS HÄTTE SIE NICHT EINMAL EINEN ANFANG ...

Als hätte sie nicht einmal einen Anfang, die Zeit,
plötzlich zeigt mir der Frühling die Zähne,
es strömt helles Licht von überall her.
Gestern saßen wir noch im Schädeldunkel,
als wäre man in einem Museum, das längst geschlossen ist,
hinter dem zugezog'nen Fensterladen,
in Sandmannsdecken gewickelt warteten wir,
daß das Herz von außen zu klopfen sich anschickt.
Doch täuscht das Flügellicht nicht mehr:
als hätte sie nicht einmal einen Anfang, so hoffnungslos ist sie.

(Ijjar)

ICH LESE DAS GELÄCHTER MIT DEN WOLKEN ...

Ich lese das Gelächter mit den Wolken treibender Bäume nach.
(Gotischer, grüner Lauf auf das Nichts hin.)
Farben durchdämmern das rauschende Schweigen.
Der Wille ringender Blumen umrankt mich.
Die Lüfte haben ein Gewicht, ein barmherziges Treiben,
leicht ist nur der Schatten des Vogels im Flug.
Durch die Ferne herüber fließen Erinnerungen,

wie mir auf der Zunge Honig und Milch. Etwas doch
wissen wir von der Welt, etwas nicht einmal Wichtiges.
Wir dürften gar eine Zukunft haben, um es zu erzählen.

(Siwan)

MIR FOLGT DIE SONNE ÜBERALL NACH ...

Mir folgt die Sonne überall nach, ihr dürrer
Rachen verschluckt meine dahingeflüsterten Psalmen.
Tausende von Grashalmen ruhen in den Rissen meines Gesichts,
und die Arme hängen, als wären sie Zweige am brennenden Dornbusch.
Gewandelter Himmel und gewandelte Erde
unter unseren Füßen, als säßen auf einem modrigen Balken
Wurm und Vogel, in einem Leib.
Und dieses Beben! Als ob man weit weg
eine Sprengung durchführte. Unfaßbar, wozu.
Auch jetzt, wie immer, auf der Flucht.

(Tammus)

EINST VERGESSEN WIR NOCH, WIE ...

Einst vergessen wir noch, wie die Zerstörung ist –
das demolierte Heiligtum des Herzens, die Rauchschwaden des
Bewußtseins
und auf Weltkarten der Atomblitz.
Einst vergessen wir uns zu erinnern,
wir kühlen uns unter den Glaskuppeln der Ewigkeit,
manche höher, manche niedriger, je nachdem,
wie es uns die göttliche Fürsorge besorgt hat.
Aber bis dahin, jenseits des Todesgeschreis von Prinzipien und Objekten,
im sanften Druck des Lebens, das sich leben läßt,
wenn sonst nichts mehr übrig ist, bleibt nur der Trost.

(Aw)

»DIE VERGANGENHEIT HAT RECHT ...«

»Die Vergangenheit hat recht, ihr eigenes Recht.«
Das Widderhorn wird geblasen, es ruft zur Umkehr,
es nahen schon die pergamentgesichtigen, gebrechlichen
Festtage. Wie ein Funke überkommt mich der Mangel:
die bereisten Städte, die alle ans Wunder grenzen,
die Gnadengeräte, die Menschen des Jenseits,
– vergebens war die Hoffnung, daß sie zu neuem Leben auferstehn

und in mir ungebeten das Wort ergreifen –
sie liegen mir in buntem Durcheinander zu Füßen
wie die Engelsknochen des Sommers.

(Elul)

DIES WIRD ES SEIN, WAS MIR DAS SCHICKSAL ...

Dies wird es sein, was mir das Schicksal verheißen hat.
Diese Wolken und Meere; die Krämpfe, die mir im Magen
aus- und eingehen, Liebschaften; und das sich im Menschenblick
entzündende Kerzenlicht am Rande einer andren Zeit.
Nach den zehn ehrfurchtsvollen Tagen das Gericht.
Dann seh' ich Laubhütten, fröhliche Kindergesichter,
der Wind weht mir Zedratenduft zu.
Ich bin zwar zu Hause, doch hab' ich das Gefühl, als
sei all das zu wenig: um anzukommen, muß man los.
Nach vorn oder gar zurück: woher auch immer.

(Tischri)

DAS HERZ, WIE DIE SONNE ...

Das Herz wird, wie das Tageslicht über den Dächern,
über den Spielplätzen und an der Fensterscheibe,
immer kürzer. Es schrumpfen die Minuten,
man hört es von innen monoton nagen.
Die Schmach sammelt sich – in Tümpeln, an Grabsteinen,
um aufgesprungenen Lippen. Es sind Schauplätze,
nur mehr die Tat. Es rieselt Blei auf die
dunkelgewohnten Augen, und die Stille im Gegenlicht
fühlt sich wie ein angespanntes Tau an.
Wo ist's denn, was es nicht mehr gibt, Herr Cheschwan.

(Cheschwan)

WIR ZÜNDEN JEDEN ABEND EINE KERZE ...

Wir zünden jeden Abend eine Kerze mehr,
acht Tage lang entzündet wieder und wieder
in den Augen das alte Licht.
»Gelobt seist du, Ewiger, unser Gott,
König der Welt, der Du uns durch deine
Gebote geheiliget.« Wir versuchen endlich
richtig durchzuatmen, zu reden, uns ein wenig
im Halbdunkel an den wärmenden Worten zu freuen,

und zu glauben, zu glauben an die Wirklichkeit des Erzählten
und daran, daß sich die Welt wieder ankündigen läßt.

(Kißlew)

DORT, WO NOCH ETWAS GESCHIEHT ...

Dort, wo noch etwas geschieht, in der Bruchlinie
von Erde und Himmel, in den Blutgefäßen der Wälder,
in Schneeblindheit, im Wintersturm vom Zelt entfernt,
in dumpfer Schweigsamkeit in der Spiegeltiefe, wo
die Gedichte, der schlanken Weise eines Schwanengesangs gleich,
im weißen Kajak unserer Erinnerungen dahingleiten
und sich wie nördliche Schamanen, die Geister beschwören,
in jenem sich tückisch ballenden Nebelqualm verliert,
den man auch den Atem der Vergangenheit nennt,
dort sind nachts am längsten die Nächte.

(Tewet)

DAS NEUJAHRSFEST DER BÄUME IST DA ...

Das Neujahrsfest der Bäume ist da, sein Rock rauscht und fliegt,
die Tiere der Wiese machen die Augen einen Spalten auf,
was anderes träumt es den Vögeln, auf den Mästen zusammengekrümmt,
das Tauwasser plätschert nur und am nahezu klaren Himmel ziehen
die gestern noch mörderisch feindseligen Wolken dahin. Das dämmernde
Gesicht

längst dahingeraffter Freunde lockt dich in den Friedhof, wo
in der imaginären Reihenfolge des Erwachens die Namen
aufleuchten und »die Steinschuppen der Grabmale hell glänzen«.
Im Bus nach Hause notiere ich mit zittrigen Lettern auf den Fahrschein:
»Du sollst den Winter preisen, aber auch sein Gewicht mindern.«

(Schwat)

NICHTS ANDERES, NUR DAS SPIEL ...

Nichts anderes, nur das Spiel, das gnadenlose Spiel
des Loswerfens bleibt nun übrig zur Faschingszeit.
Werden wir zunichte? Überleben wir? Purimspiel.
Ich könnte ebenso als Antwort dienen wie du: dasselbe.
Metaphern sind wir, Regenbogenbrücke,
das Zittern an der Handfläche der Obdach gewährenden Zeit.
Haut und Erinnerung. Das Gedicht will, siehst du,
daß wir leben, in Worten, die an Birkenblüten

erinnern und genau sind, in wirbelnden
Zaubern, jetzt und vielleicht auf immerdar.

(Adar)

EPAGOMENA ZU DEN »ZWÖLF GEDICHTEN«

*Meinem Sohn erzähl' ich eine uralte Geschichte,
als wäre man in einem Museum, das längst geschlossen ist:
Die Lüfte haben ein Gewicht, ein barmherziges Treiben.
Gewandelter Himmel und gewandelte Erde,
das demolierte Heiligtum des Herzens, die Rauchschwaden des
Bewußtseins.*

*Wie ein Funke überkommt mich der Mangel: die bereisten Städte,
die Krämpfe, die mir im Magen aus- und eingehen, Liebschaften;
man hört es von innen monoton nagen.*

*Jeden Abend eine Kerze mehr –
die Gedichte, der schlanken Weise eines Schwanengesangs gleich,
leuchten in der imaginären Reihenfolge des Erwachens auf,
in wirbelnden Zaubern, jetzt und vielleicht auf immerdar.*

Wann war dir Gott am nächsten?