Zeitschrift: Judaica : Beiträge zum Verstehen des Judentums

Herausgeber: Zürcher Institut für interreligiösen Dialog

Band: 54 (1998)

Artikel: Die konservative Revolution der jungen israelischen Dichter : Tendenzen der achtziger und neunziger Jahre

Autor: Shaked, Gershon

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-961178

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die konservative Revolution der jungen israelischen Dichter

Tendenzen der achtziger und neunziger Jahre

von Gershon Shaked[*]

Einleitung

Das Thema, mit dem wir uns beschäftigen wollen, ist der Generationenwechsel zwischen der sogenannten "Generation des Staates" (*dor ha-medina*) oder der "Neuen Welle" (*ha-gal he-chadasch*) der in den dreissiger und vierziger Jahren Geborenen, welche Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre das Podium der Literatur betraten, und der jüngeren, Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre geborenen Generation, die seit Ende der siebziger und vor allem seit Anfang der achtziger Jahre an die literarische Öffentlichkeit tritt.

Die in den Jahren der Staatsgründung führende Generation von Jehoschua, Oz, Appelfeld, Kaniuk, Shabtai und Kahana-Karmon ist so vielfältig und komplex, dass es für jüngere Autoren schwierig war, den Erwartungshorizont zu durchbrechen und in der Literatur einen eigenen Platz und eine Identität zu finden. Man kann sagen, dass die in den fünfziger Jahren und danach Geborenen, sich mit einem System auseinandersetzen mussten, in dem schon fast alle möglichen Positionen besetzt waren. Die Literatur der sechziger Jahre wurde von einem breiten Leserkreis rasch zur Kenntnis genommen, ebenso von der Kritik, die ihre Massstäbe dem neuen Erwartungshorizont anpasste. Leser und Kritiker lernten mit dem Wesen dieser Generation umzugehen, obwohl es bis heute Kritiker gibt, welche die Werke der sechziger Jahre mit veralteten Kriterien lesen. Der riesige Farbenreichtum an literarischen Genotypen hat dazu geführt, dass jeder Autor, der etwas Neues schaffen will, den Rahmen der vorangegangenen Generation sprengen oder sich an deren Normen messen und sie in einer neuen Konfiguration gestalten muss.[1]

Unter den Autoren der achtziger Jahre spielen jene eine ziemlich wichtige Rolle, die man als "Nachzügler" bezeichnen kann; gemeint sind Gestalten wie Jossel Birstein (*1920), Joel Hoffman (*1937), Dani Benaja Seri (*1935) und Abraham Haffner (*1935), die ihrem Alter nach der vorhergehenden Generation angehören, aber erst später an die literarische Öffentlichkeit traten. Im vorliegen-

---

* Prof. Dr. Gershon Shaked, Professor für hebräische Literatur an der Hebräischen Universität Jerusalem, Rh. Tirza 14, Jerusalem 96186, Israel.
Aus dem Hebräischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von lic. phil. Heidy Zimmermann, Basel, Schweiz.

1 Vgl. hierzu die Theorie von Janusz Slawinski, *Literatur als System und Prozess.* Strukturalistische Aufsätze zur semantischen, kommunikativen, sozialen und historischen Dimension der Literatur, München 1975 [Anm. des Autors].

den Essay können wir uns nicht mit allen Autoren beschäftigen, die in den achtziger Jahren die Literaturlandschaft veränderten. Wir werden uns deshalb auf drei konzentrieren, die konservativer sind als ihre Kollegen und zu einer Art des Schreibens neigen, die man als "phantastischen Realismus" definieren kann.

David Grossman

David Grossman (*1954) ist ein Autor, der den Normen und Leseerwartungen der vorhergehenden Generation verpflichtet ist und sich damit auseinandergesetzt hat, indem er neue Konfigurationen realisiert hat. Er ist, was man als "legitimen Erben" der Literatur der fünfziger Jahre bezeichnen kann. Er übernahm das Erbe und revolutionierte es von innen, ohne dass er versuchte, es aufzugeben: Die Umwälzung von innen ist aber nicht weniger authentisch und bedeutend als andere, die frühere Generationen durchsetzten.

Beginnen wir mit einer recht äusserlichen Sache: Während Amos Oz parallel zu *Vollkommene Ruhe (menucha nechona,* 1982)[2] ein dokumentarisches Buch veröffentlichte, das ihm eine grosse Öffentlichkeit in Israel wie auch im Ausland verschaffte (*po we-scham be-erez jisrael ba-staw 1982,* 1983)[3], brachte David Grossman parallel zu *Stichwort Liebe* (*'ajjen 'erech ahava*, 1986)[4] und als Epilog zu *Das Lächeln des Lammes* (*chiuch ha-gedi,* 1983)[5] *Der gelbe Wind (hasman ha-zahov*, 1987)[6] heraus. Diese dokumentarischen Publikationen machten politische Haltungen fest, die in Israel wie in der übrigen Welt starke Auswirkungen auch auf literarische Texte hatten.

Die frühen Erzählungen Grossmans und seine ersten zwei Romane stehen mit ihrem gesellschaftlichen Engagement den Romanen von Oz und Jehoschua nahe. In *Stichwort Liebe* hat der Autor versucht, sich der Wolfsumarmung der erstgeborenen Brüder zu entziehen, indem er ein neues literarisches Modell geschaffen hat. Dieses basiert auf literarischen Werken, denen Grossman fast in einem offenen intertextuellen Spiel verpflichtet ist, und anderen, deren Einfluss eher verborgen ist. Leicht zu entdecken sind die intertextuellen Verbindungen zu den Schriften von Bruno Schulz, der nicht zur Tradition der hebräischen Literatur gehört und selbst einer der wichtigsten Helden im zweiten Teil des Buches ist. Seine Figuren bevölkern den Roman als wesentliche Zutaten. Auch die technische Verbindung zur deutschen grotesken Erzählung entfernt den Autor vom

2 Amos Oz, *Der perfekte Frieden*, übersetzt von Ruth Achlama, Frankfurt a.M. 1987.

3 Amos Oz, *Im Lande Israel, Herbst 1982*, übersetzt von Raya Natenbruk, Frankfurt a.M. 1984.

4 David Grossman, *Stichwort Liebe*, übersetzt von Judith Brüll, München/Wien 1991.

5 David Grossman, *Das Lächeln des Lammes*, übersetzt von Judith Brüll, München/Wien 1988.

6 David Grossman, *Der gelbe Wind,* Die israelisch-palästinensische Tragödie, aus dem Amerikanischen von Jürgen Benz, München 1988.

hebräischen Kontext. So gibt es eine auffällige Beziehung zwischen Grossmans Roman und *Die Blechtrommel* sowie *Der Butt* von Günther Grass. Wie einige Autoren seiner Generation ist Grossman überdies dem phantastischen Realismus des kolumbianischen Schriftstellers Gabriel García Márquez nahe, der bereits mehrere Autoren der vorangehenden Generation (u.a. Yoram Kaniuk, *1930) beeinflusste.

Ich denke hier vor allem an den zweiten Teil und an die künstlerischen Einfälle in den übrigen Teilen von *Stichwort Liebe* (die groteske Perspektive des die Welt betrachtenden Kindes, die Beziehung zwischen dem Fisch und dem Wasser). Was die innere Generationenfolge betrifft, kann man nicht umhin, die Verbindung der letzten beiden Teile (und besonders des dritten) zu dem Schoa-Roman *Adam Hundesohn* (*adam ben kelev,* 1969)[7] Yoram Kaniuks sowie zwischen diesen beiden und den "metahistorischen" Grotesken eines Amos Oz (*1939) *Den Wind berühren, das Wasser berühren* (*la-ga'at ba-majim la-ga'at baruach*, 1973) und *Der Berg des bösen Rates* (*har ha-'eza ha-ra'a*, 1976)[8] zu sehen. Aber mehr als alles andere hat Grossman in den wechselnden Erzählerperspektiven Techniken von Abraham B. Jehoschua absorbiert. Seine Stärke liegt darin, dass er alle Einflüsse überwindet und eine eigene Welt erschafft. Die verschiedenen Teile des Romans – vom Neorealismus im ersten Teil über die phantastische Erzählung im zweiten und den grotesk-parodistischen Stil im dritten bis zur postmodernen Enzyklopädie im vierten Teil – sind Versuche, die Grenzen der bestehenden Genotypen zu durchbrechen. Die formale und stilistische Vielfalt ist eines von Grossmans Mitteln, um sich mit der Tradition auseinanderzusetzen und eine so künstlerische Realisierung zu schaffen, dass ein neues Spektrum an Möglichkeiten eröffnet wird. Mit Hilfe von quasi-traditionellen Materialien vollzieht sein Werk eine Art Revolution innerhalb der modernen Erzähltradition. Das Ergebnis dieser Mischung ist eine Welt, in der das Realste und das Phantastischste in einem komplizierten Gemisch wie in einer chemischen Verbindung zusammenwirken. Die innere Voraussetzung für das Thema, auf das sich der Autor bezieht, kann aber erst durch diese seltsame Mischung geschaffen werden – denn es gibt nichts Phantastischeres als die Realien der Lagerwelt und nichts Realeres als die Phantasmagorien, deren Ursprung in diesem realen Erlebnis liegt. Grossman hat in diesem Roman hohe Ambitionen, sowohl was die Thematik als auch was die Erneuerung der literarischen Techniken betrifft. Er berührt ein Thema, das an der Grenze des Unmöglichen liegt und setzt sich damit in der unmöglichsten Art und Weise auseinander. Ausgehend vom bestehenden Fundus an Möglichkeiten (Genotypen) schafft er in seiner Realisierung des Einmaligen (Phänotyps) eine neue literarische Tradition.

Grossman befasst sich nicht nur mit verschiedenen Romanformen, sondern versucht auch gegensätzliche Formen miteinander zu verschmelzen und fordert vom Leser, bei der Lektüre eine Einheit zu schaffen, die jenseits der Gegensätze

---

7 Yoram Kaniuk, *Adam Hundesohn*, übersetzt von Ruth Achlama, München/Wien 1989.

8 Amos Oz, Der Berg des bösen Rates, in: *Sehnsucht,* Erzählungen, übersetzt von Ruth Achlama, Frankfurt a.M./Leipzig 1994.

und jenseits der Vermischung von Techniken und Materialien liegt. In thematischer Hinsicht befasst er sich mit dem Verhältnis der zweiten Generation der Holocaust-Überlebenden zum Leben ihrer Eltern und zur Welt der jüdischen Kultur, die in der Schoa untergegangen ist. Er behandelt die Auseinandersetzung zwischen dem Opfer, das eine in der Kunst verwurzelte humane Botschaft mit sich trägt, und dem Mörder, den die Kunst auf sonderbare Weise zur Reue bewegt. Schliesslich bezieht er sich auch auf die grosse Frage nach der Bedeutung von Leben, Tod und Glück in einer Welt, in der Wörter, Werte, Leben und Tod ihre traditionelle Bedeutung verloren haben. Damit hat Grossman etwas nahezu Unmögliches versucht: Erwachsenen eine Kindergeschichte zu erzählen, um zu erproben, ob die Kindergeschichte die groteske Welt der Erwachsenen bewältigen kann.

Der schnelle Wechsel zwischen den verschiedenen Quellen und deren Reichtum ist ein deutlicher Ausdruck der literarischen Revolte. Dieser Befund signalisiert, dass der Autor sich nicht den bestehenden Genotypen beugt, sondern dass er viele von ihnen aufnimmt, ohne einen einzigen zu akzeptieren. Es ist der Akt des Auswählens und Verbindens von unterschiedlichsten Ressourcen, der eine gänzlich neue Art der Fiktion erzeugt. Es ist nicht nur eine neue künstlerische Konfiguration, sondern der Versuch, eine neue Einstellung zu einer grundlegenden Erfahrung dieser Generation zu gestalten. Grossman hat mit grotesken und postmodernen Techniken das Allerheiligste der Schoa betreten und anzudeuten versucht, dass es möglich ist, auch nach Auschwitz zu dichten. Nach der Meinung Grossmans können die Menschen durch die Kraft der Kunst und der Phantasie die schrecklichen Erlebnisse überwinden. Hiermit brach er eines der strengsten Tabus, das tief in den Vorstellungen der Leser und der Kritik eingepflanzt und verwurzelt war. Dieser Übertretung wegen wurde er von der israelischen Kritik angegriffen; doch hätte er sie nicht gewagt, hätte auch er einfach eines dieser konventionellen "Schoa-Bücher" geschrieben, ohne den Erwartungshorizont seiner Leser und Kritiker zu durchbrechen.

In *Stichwort Liebe* bleibt Grossman aber dennoch der literarischen Tradition der sechziger Jahre verbunden, die die Probleme des Kollektivs nur scheinbar aufgegriffen hat; tatsächlich zeichnete sie einfach das Negativ als Gegenstück zum kollektiven Positiv. Allegorische oder symbolische Techniken lösten die realistischen Techniken ab, damit das Werk nicht nur über das Individuum, sondern über das Kollektiv etwas aussagen sollte. Alle Werke von Oz, Jehoschua, Kaniuk, Orpas und einem grossen Teil ihrer Kollegen waren offen für eine allegorische gesellschaftsbezogene Interpretation, und die Interpreten, die in diese Richtung gingen, verkannten mitunter den eigentlichen Kern der Werke; doch verfehlte ihre Auslegung das Ziel nicht vollständig. Auch die Autoren selbst sahen sich noch immer als *zofim le-veit jisrael,* als verantwortliche moralische Instanz im Staat – sowohl in ihren Werken als auch in ausserliterarischen politischen Aktivitäten. Erst in den achtziger Jahren verstärkte sich die Hinwendung zum Privaten und Subjektiven. Diese Wende lässt sich verfolgen im Vergleich einer Novelle, die Amos Oz aus dem Blickwinkel eines Kindes schrieb (*Der Berg des bösen Rates*), zu einem aus ähnlichem Blickwinkel geschriebenen Roman David Grossmans (*Das Buch der inneren Grammatik, sefer ha-diqduq ha-*

pnimi, 1991)[9]. Historisch sind die beiden Werke angesiedelt in der Nähe der beiden grössten Kriege des Staates Israel: des "Befreiungskrieges" (1948) im Werk von Oz und des "Sechstagekrieges" (1967) im Werk Grossmans. Bei Amos Oz setzen sich die Kinder mit der Zeit vor dem "Befreiungskrieg" und mit dem Kriegsjahr selber auseinander. Der Autor deckt zwar eine bestimmte Seite der kindlichen Existenz auf, tut dies aber in permanenter Gegenüberstellung von erwachsenen Figuren.

Auch im Zentrum von Grossmans *Der Kindheitserfinder* steht ein introvertiertes, sensibles Kind, das in Jerusalem aufwächst, während sich der Sechstagekrieg nähert. Der Roman selbst ist viel begrenzter und bescheidener als der vorangegangene (*Stichwort Liebe*). Er setzt sich nicht mit den Grundproblemen der betreffenden Zeit auseinander, wie etwa der jüdisch-arabischen Frage (*Das Lächeln des Lammes*) oder dem Rätsel der Schoa und der Überlebenden (*Stichwort Liebe*) – Problemen von der Art, wie sie die israelische Gesellschaft in den Schlagzeilen der Morgen- und Abendzeitungen antrifft. Im Gegensatz zu *Stichwort Liebe* ist *Der Kindheitserfinder* tief und fest verwurzelt an seinem Ort und in seiner Zeit, ohne dass er für sich beanspruchte, diese zu repräsentieren. Er versucht auch nicht, irgendein Zentrum darzustellen oder zu vertreten, seine Helden leben an den Rändern. Als Raum des Geschehens wählte Grossman Jerusalem, aber einen überaus prosaischen Teil jenes Poetischen, das es in allen Städten gibt. Anders als Amos Oz in *Mein Michael* (*Michael schelli*, 1968)[10] oder Pinchas Sadeh in *Das Leben als Gleichnis* (*ha-chajjim ke-maschal*, 1958) und anders als Abraham B. Jehoschua in *Drei Tage und ein Kind* (*schloscha jamim we-jeled,* 1968)[11] oder Schulamith Hareven in *Stadt vieler Tage* (*'ir jamim rabbim*, 1972)[12], anders auch als David Schachar in seiner Romanfolge *Der Palast der zerbrochenen Gefässe* (*hechal ha-kelim ha-schvurim*, 1969-1996) oder Jehuda Amichai im Jerusalem-Teil von *Nicht von jetzt, nicht von hier* (*lo me-achschaw we-lo mi-kan*, 1963)[13] erfasste Grossman, dass ein Grossteil der in den 50er Jahren Geborenen ihre Jugend nicht in *jeruschalajim schel sahav*, im "goldenen Jerusalem", oder in *jafo jafat jammim*, im "Jaffa am schönen Meer", verbrachten, sondern ganz einfach in irgendeinem Wohnviertel.

Die Kinder der Wohnsiedlungen spezialisierten sich auf die verschiedenen Hauseingänge, auf den Klatsch, der wie ein Lauffeuer von Eingang zu Eingang und von Wohnung zu Wohnung wandert, und auf die eigenen vier Wände, die offenbar einen eigenen Kosmos darstellen. Das Leben in der Nachbarschaft drückte den Sprösslingen des Wohnviertels seinen Stempel auf, mehr als die

9 David Grossman, *Der Kindheitserfinder*, übersetzt von Judith Brüll, München/Wien 1994.

10 Amos Oz, *Mein Michael*, übersetzt von Gisela Podlech-Reisse, Frankfurt a.M. 1989.

11 Abraham B. Jehoschua, Drei Tage und ein Kind, in: *Angesichts der Wälder*, übersetzt von Jakob Hessing, Berlin 1984, Frankfurt a.M. 1994.

12 Shulamith Hareven, *Stadt vieler Tage*, übersetzt von Ruth Achlama, Frankfurt a.M. 1993.

13 Jehuda Amichai, *Nicht von jetzt, nicht von hier*, übersetzt von Ruth Achlama, München 1992.

Kämpfe zwischen Gog und Magog, die zur gleichen Zeit im Lande ausgetragen wurden. Der "veralteten Perspektive war ein Moment der Neugeburt vergönnt" (Nathan Alterman), als Grossman entdeckte, dass jede Familie in jeder Hausgemeinschaft ihre eigene Geschichte hat. Die Satire eines Amos Kenan, über die totale Ähnlichkeit zwischen den einzelnen Wohnungen der Siedlung ist indes satirische Fiktion und nicht israelische Wirklichkeit. Was die Einzigartigkeit von Grossmans Roman ausmacht, ist gewiss der Erneuerungsfundus seiner Quellen, deren richtige Dosierung die Originalität des Werkes bewirkt. *Stichwort Liebe* ist beeinflusst von sehr verschiedenen Richtungen, internen wie externen (inkl. Bruno Schulz), und auch in *Der Kindheitserfinder* gibt es intertextuelle Verbindungen zu entfernten und unerwarteten Texten. Die Originalität des Buches resultiert aber aus der Kombination zwischen beiden Schichten. Eine bemerkenswerte Nähe besteht auch zwischen Grossmans *Kindheitserfinder* und dem Werk *Call it sleep* des 1934 in die USA emigrierten Henry Roth. Roths Roman, der durch *The Portrait of the Artist as a Young Man* und *Ulysses* von James Joyce beeinflusst ist, erzählt die Geschichte einer Immigrantenfamilie aus Osteuropa in einem Viertel New Yorks. Er beschreibt die komplizierte ödipale Beziehung zwischen einem Kind und dessen Vater, der es misshandelt (und den Verdacht hat, es sei nicht sein Kind), ausserdem die Beziehungen des Kindes zu seiner Mutter und zu den Kameraden im Wohnviertel. Die Erfahrung der Auswanderung und die Zeugenschaft des Kindes, das sich mit der Erlebnislast seiner emigrierten Eltern auseinandersetzt, zum Ankläger des Vaters und zum Richter über seine Eltern wird, sind dort auf wunderbare Weise gestaltet. Es ist mir nicht bekannt, ob Grossman von Roths Roman beeinflusst wurde, auf jeden Fall stehen die beiden Werke einander nahe und scheinen je von Joyce her bestimmt zu sein.[14]

Der Roman *Der Kindheitserfinder* zeigt, dass das gewöhnlichste Familienleben eine komplizierte Angelegenheit ist. Was von aussen bürgerlich und banal aussieht, birgt verschlungene Tiefen eines komplizierten Seelenlebens im Innern. Familie Kleinfeld, die Familie des Romanhelden ist eine typisch untypische israelische Familie. Der Gegensatz zwischen der Rede über Epoche und Generation und dem, was sich in der Umgebung abspielt, wird aus der Perspektive Aarons, des etwa vierzehnjährigen Protagonisten folgendermassen beschrieben: *"Die Transistor-Generation, die Yeah-Yeah-Generation, was hat das mit den Dingen in seinem Inneren zu tun. Und vielleicht, wer weiss, hat er woanders, dort draussen, gar kein Leben und keine Existenz mehr"*.[15]

Der erzählte Zeitraum umfasst die Tage vor dem "Sechstagekrieg" – Tage der Verlangsamung und des Abwartens –, und einige Tage vor Kriegsausbruch endet der Roman. Im Hintergrund des Geschehens steht die Lebensgeschichte

14 Vgl. hierzu Ariel Hirschfeld, *le-nochach pesel Apollo*, in: *Ha-Arez* (7.6.1991). Hirschfeld versucht eine Verbindung herzustellen zwischen Grossmans Mutterfigur und den Figuren der Mutter und Zirils in *sippur paschut* von Agnon ausserdem zur Sophie Portnoj in *Portnoy's Complain* von Philip Roth sowie zu den übrigen herrschsüchtigen jüdischen Müttern in der Literatur [Anm. des Autors].

15 Grossman, *Der Kindheitserfinder*, 468.

des Vaters, der aus einem russischen Arbeitslager in der Taiga geflohen war, und der Mutter, die als Flüchtling und Vollwaise ihre Schwestern aufzog; dieser geschichtliche Hintergrund drückt ihrem Leben seinen Stempel auf. Aber im Gegensatz zu *Stichwort Liebe*, wo der Autor mehr am Einfluss der psychischen Vergangenheit der Figuren auf ihre Lebensweise interessiert war, beschäftigen ihn hier mehr die historiosophischen Folgerungen des kollektiven Problems. Das Beziehungsgeflecht im Roman dient nicht dazu, die historische Situation zu illustrieren, sondern diese wird in das Beziehungsnetz eingeflochten.

In dieser Hinsicht steht das Werk Grossmans auch den ersten Novellen von Jehoschua Kenaz (*Nach den Feiertagen, acharej he-chaggim,* 1969*; Die grosse Frau der Träume, ha-ischah ha-gedolah min ha-chalomot,* 1973) und dem Roman *Der Leichenzug am Mittag (ha-lewajah ba-zohorajim,* 1974)[16] von Jeschajahu Koren näher als den letzten Romanen von Amos Oz oder A. B. Jehoschua. Grossman schöpfte vielleicht mehr aus den Genotypen des Neorealismus, wie sie sich in den Pubertäts-Erzählungen von Jehoschua Kenaz (*Moment musical, moment musiqali,* 1980; *Herzflimmern, hitganvut jechidim,* 1986) finden, als aus den expressionistischen Grotesken. Allerdings besteht eine Nähe zwischen jenen Genotypen und dem Neorealismus Jeschajahu Korens, Jizchak Ben Ners, Jehoschua Kenaz' und anderer. Grossman setzt sich mit den neorealistischen Ausdrucksmitteln auseinander, indem er in die lange Episode mit Edna Blum groteske Geschöpfe eindringen lässt und dadurch die rein realistische Optik verändert. Bei der Beschreibung der Beziehung zwischen dem Vater und Edna Blum führt er das, was ursprünglich als Wohnungsrenovation angelegt war, ins Groteske, Absurde und zwar mit Techniken, die A. B. Jehoschua entwickelt hat. Auch die neorealistischen Elemente bleiben am Rande der Geschichte. Das nahende historische Ereignis wird hauptsächlich erfasst aus dem Blickwinkel Aarons, als jemand sekundärem, der nicht direkt an die schweren und echten Probleme des "Aufwachsens in Bet Hakerem" rührt. Der folgende Satz klingt fast wie ein Satz des Bösewichts unter den vier Jungen im Roman: *"Plötzlich zerriss eine laute Sirene die Luft, vielleicht hat der Krieg* für sie [Hervorhebung GS] *schon angefangen. Die Sirene brach sofort ab."*[17] Die Sirene gehört zu ihnen und nicht zu ihm, und er will nicht mit ihnen zusammen entdeckt werden, weil er auf eine andere Erlösung hofft, die nicht mit dem Krieg zusammenhängt.

In den hier beschriebenen zwei Werken Grossmans besteht ein Gleichgewicht zwischen Kontinuität und Auflehnung. Grossman baut seine Werke auf die Normen und Erwartungen der Adressaten von Schriftstellern der sechziger Jahre und verändert diese von innen. Durch seine einmalige Realisierung verschiedener Genotypen schuf er eine neue literarische Realität und leistete damit einen wichtigen Beitrag zur Literatur der Epoche. Von einem breiten Lesepublikum und einem Teil der Kritik wird er akzeptiert, weil er etwas von der bei ihnen geschätzten Tradition bewahrt, während er diese gleichzeitig von innen über den Haufen wirft und damit einen neuen Erwartungshorizont öffnet.

---

16 Yeshayahu Koren, *Beerdigung am Mittag,* übersetzt von Mirjam Pressler, Gerlingen 1996.

17 Grossman, *Der Kindheitserfinder*, 468.

Im Anknüpfen an die Publikumserwartungen der sechziger Jahre stehen zwei "Nachzügler" wie Dani Benaja Seri (*1935) und Meir Shalev (*1948) in der Nähe von Grossman. Beide Autoren gingen von der Groteske A. B. Jehoschuas aus. Meir Shalev wandte sie nach aussen und schuf *Ein russischer Roman* (*roman russi*), eine sozialhistorische Groteske, die auch nostalgische Züge trägt. Seri kehrte sie nach innen; er wandte sich dem ethnischen Bereich als einem mythischen Ursprung und psychologischen Reservoir zu, noch bevor Jehoschua diesem Thema mit *Molcho* (1987)[18] und *Mar Mani* (*Herr Mani,* 1990)[19] die volle Legitimation und eine überaus breite Wirkung verschaffte.

Dani Benaja Seri

Ein ausgezeichnetes Beispiel für unser Thema ist Seris Erzählung *Die tausend Frauen des Naftali Siman Tov* (*elef neschotaw schel naftali siman tov*), die den Sammelband *Schattenvögel* (*zipporej zel*, 1987) eröffnet. In dieser Novelle geht Seri in den Spuren von Jehoschua. Dieser versuchte in seinen Grotesken, die ethnische Folklore aufzuspüren, benützte sie indes erst sehr spät (hauptsächlich im letzten Teil von *Mar Mani*). Seri gab sich als folkloristischer "ethnischer Schriftsteller", durchbrach aber die Gattungsgrenzen der Groteske und der realistischen Volkserzählung wie wir sie bei Jizchak Schami, Jehuda Burla (*Die ungeliebte Frau, ischto ha-snuah,* 1922/23), Sami Michael oder Amnon Schamosch finden, indem er beide miteinander verband und eine einmalige formale und thematische Ausführung realisierte. Er gehört zu den phantastischen Realisten und hat eine gewisse Ähnlichkeit mit García Márquez (*Hundert Jahre Einsamkeit*).

Was Seri in den Beziehungen des Helden (Naphtali) zu seinen Frauen beschreibt, ist die fehlende Kommunikation zwischen Mann und Frau. Alle, die in dieser Angelegenheit das Wort ergreifen, bedienen sich einer metaphorischen Sprache, um einen direkten Dialog zu umgehen (inbegriffen Chacham Duweq, der als eine Art Psychotherapeut und Rabbiner des Viertels fungiert). Der Mann und die Frau reden nicht miteinander, weder vorher noch nachher; ihre sexuellen Aktivitäten sind aussersprachliche Akte. Die beiden Partner haben keine Ahnung, was in ihrem Innern vor sich geht. Die Frau weiss nicht, oder scheint nicht zu wissen, dass sie schwanger ist; der Mann weiss es, aber ist nicht fähig, mit ihr darüber zu sprechen.

Mit der Mischung aus ethnischen Stoffen, der euphemistischen Umgehung des Konfliktes und der grotesken Beschreibung der Handlungen seiner Helden schuf Seri eine Erzählung, welche die absurde Lebensweise einer in permanenter Verdrängung lebenden Gesellschaft darstellt. Die orientalische Gesellschaft verdrängt, was die westliche Gesellschaft längst als der Entdeckung preisgegeben

18 Abraham B. Jehoschua, *Die fünf Jahreszeiten des Molcho*, übersetzt von Ruth Achlama, München 1989.

19 Abraham B. Jehoschua, *Die Manis*, übersetzt von Ruth Achlama, München 1993.

erkannt hat. Die Verdrängung ist der Ursprung der Perversion in Seris Werk, die Perversion die charakteristische Eigenschaft der dargestellten Helden. Euphemistische Sprache und Ersatzerlebnis dienen als Substitut für eine rationale Existenz. Nur in der Flucht vor dem Rationalen, indem sie vor dem Konflikt in unbewusste Zustände flieht, ist diese Gesellschaft in der Lage, ihre Verdrängungen aufrechtzuerhalten. An Stelle des Konflikts geschieht eine Verdrängung, die zu einer im Unbewussten wurzelnden Katastrophe führt. Spannungs- und Entspannungszustände dieser Art kommen in der Mehrzahl von Seris Erzählungen vor. Indem er die Sprache der ethnischen Gruppe stark stilisiert, verringert er den mimetischen Charakter des Werks. Dieses ist expressionistisch und beleuchtet weniger die Lebenswelt einer ganzen Ethnie, als dass es den geistigen Zustand eines Einzelnen oder einer sozialen Gruppe beschreibt. Doch ohne eine wirklich ethnische Erzählung zu schreiben, deckt Seri so eine der dunklen Seiten der orientalischen Lebenswelt auf.

Dieses Modell ist ziemlich charakteristisch auch für Jehoschua, und man kann sagen, dass es eines der Signale für das Spektrum neuer Möglichkeiten in seinem Werk ist. In der Erzählung *Angesichts der Wälder* (*mul ha-ja'arot,* 1968)[20] führt die Verdrängung auf gesellschaftlicher Ebene (das Abschneiden der Zunge, das Bedecken des Geländes mit Bäumen des Jüdischen Nationalfonds) zum Ausbruch der Perversion (des Feuers). Auf der existentiellen Ebene bewirkt die Verdrängung eines perversen Sohnes (oder des pervertierten und verdrängten Lebenswillens des alternden Vaters) den Durchbruch eines pseudomodernen Gedichtes im Werk des Vaters (*Fortdauerndes Schweigen eines Dichters, schtiqa holechet we-nimschechet schel meschorer,* 1968)[21]. Das Publikum allerdings hat sich an Darstellungen dieser Art gewöhnt; Seri stilisiert sie, verbindet sie mit einer ethnischen Lebenswelt (führt sie wohl zu ihrem Ursprung zurück) und radikalisiert sie, indem er eine Verbindung herstellt zwischen der folkloristisch-phantastischen Grundlage und dem realen menschlichen Leben. Auf jeden Fall stellt Seri die interessanteste Konfiguration in der "Tradition" Jehoschuas dar.

Meir Shalev

Meir Shalev (*1948) hat die Tradition der Groteske von Jehoschua und Kaniuk fortgesetzt (*Die Geschichte von Tante Schlomzion der Grossen, ha-sippur 'al ha-doda schlomzijjon ha-gedola,* 1976)[22] und ihr die Dimension des lokalen *erez*-israelischen Lebens verliehen. Wie Seri bricht er nicht zu neuen Horizonten

20 Abraham B. Jehoschua, *Angesichts der Wälder*, übersetzt von Jakob Hessing, Berlin 1984, Frankfurt a.M. 1994.

21 Abraham B. Jehoschua, Das wachsende Schweigen des Dichters, in: *Angesichts der Wälder*, übersetzt von Jakob Hessing, Berlin 1984; Frankfurt a.M. 1994.

22 Yoram Kaniuk, *Tante Schlomzion die Grosse,* übersetzt von Ruth Achlama, Frankfurt a.M. 1995.

auf, sondern schafft eine einzigartige Realisierung, indem er den bestehenden Fundus an Möglichkeiten durch Neugestaltung verändert. In seinen Werken wird gewissermassen die karnevalistische Groteske, die sich potentiell – eher als real – schon im Werk A. B. Jehoschuas manifestiert, erweitert und intensiviert. Shalevs *Ein Russischer Roman (roman russi,* 1988)[23], *Esau* (*Esaw,* 1991)[24] und *Judiths Liebe* (*ke-jamim achadim, Wie einige Tage,* 1994)[25] stehen im übrigen dem französischen Dichter François Rabelais (1494-1553) und dessen Hauptwerk *Gargantua et Pantagruel* näher als den Schriftstellern unserer Zeit; ebenso den englischen Autoren Henry Fielding (1707-1754) und dessen *Tom Jones* bzw. *Joseph Andrews* sowie Lawrence Sterne (1713-1768) und dessen *Tristram Shandy*. Wenn das Werk Shalevs einem in unserer Zeit entstandenen Werk vergleichbar ist, dann ist es gewiss das phantastisch-realistische von García Márquez (besonders *Hundert Jahre Einsamkeit*).

Die Werke Shalevs stehen dem lebensbejahenden Vitalismus der französischen und englischen Klassiker nahe wegen ihres karnevalesken Charakters, der nicht ausgeschöpften Fülle von Sekundärerzählungen und Anekdoten, der erstaunlichen Mischung von Lachen und Weinen, der hemmungslosen Verwendung von sonderbaren und widersprüchlichen Materialien und der mehr stammesmässigen als individuellen Auffassung von Geschlechterbeziehungen – all dies betont die karnevaleske Atmosphäre in seinem Werk. Auch was die gesellschaftliche Basis betrifft, sind die Romane Shalevs den Romanen des 16.-18. Jahrhunderts ziemlich ähnlich. All diese Werke beschreiben die groteske Vitalität, die in den Verzerrungen und Heftigkeiten von in die Geschichte einbrechenden gesellschaftlichen Gruppen verborgen ist, und enthüllen deren befruchtende und zerstörerische Kräfte. Shalevs Romane sind somit vielleicht das Alter Ego der "dekadenten" Romane der israelischen Literatur der siebziger, achtziger und neunziger Jahre, welche zumeist den Niedergang einer Gesellschaft beschreiben, die gerade eben ihren historischen Weg angetreten hat. Das bedeutendste, tiefschürfendste und komplexeste Beispiel für jene Richtung ist der Roman *Erinnerungen an Goldmann* (*sichron dvarim,* 1985)[26] von Jaakow Shabtai. Shalev absorbierte in dialektischer Weise die gewaltige Kraft, die sich in der Gegenbewegung von Aufstieg und Niedergang, von Auflösung und Verdichtung ausdrückt. Er mischte in seinem Werk auch Mythen, Legenden, Rituale und Visionen einer Gesellschaft, in der sich der Totentanz in einer fröhlichen Mischung mit dem Tanz der Lebenden verbindet. Eine Parallele dazu in der bildenden Kunst wäre das Werk des Renaissance-Malers Pieter Brueghel.

In dem Roman *Judiths Liebe* deklariert Shalev durch die Gestalt des Erzählers eine poetische Position, und gewissermassen spielt sich der ganze Roman in einem Rahmen der poetischen Stellungnahme ab: *"In der Schule meinte der Leh-*

---

23 Meir Shalev, *Ein russischer Roman*, übersetzt von Ruth Achlama, Zürich 1991.

24 Meir Shalev, *Esaus Kuss,* Eine Familiensaga, übersetzt von Ruth Achlama, Zürich 1994.

25 Meir Shalev, *Judiths Liebe,* übersetzt von Ruth Achlama, Zürich 1998.

26 Yaakov Shabtai, *Erinnerungen an Goldmann*, übersetzt von Stefan Siebers, Frankfurt a.M. 1990.

rer einmal, die Geschichte von Adam und Eva im Garten Eden erkläre uns, warum wir Schlangen hassen. Damals dachte ich mir – warum eine so grossartige Geschichte mit so grandiosen Dingen wie der Erschaffung der Welt, dem Baum der Erkenntnis, Mensch und Gott erfinden, nur um eine so geringe und einfache Sache wie den Hass gegen Schlangen zu erklären? Wie dem auch sein mag, meine Geschichte ist keine vom Garten Eden, sondern eine kleine, wahre Geschichte. Mein Baum der Erkenntnis, wie gross er auch war und wie sehr seine Zweige auch raschelten, ist längst gefällt und vergangen. Die Tiere meines Gartens sind Kühe, seine Vögel sind Krähen und Kanarienvögel, und die einzige Schlange, die ich darin finden kann, ist die Kreuzotter, die Simcha Jakobi bei dem grossen Brand gebissen hat; darüber werde ich gleich erzählen. Auch ihr Biss war übel, aber sie besass nicht die Bosheit und Tücke ihrer Vorfahrin"[27]. Der Autor deutet hier die ambivalente Beziehung zwischen mythischen Elementen und deren Realisierung an. Seine These ist, dass die realen Grundlagen aus sich selbst bestehen und nicht abhänging sind von mythischen Elementen. Obwohl der Autor versucht, die mythische Basis zu verringern, wird deutlich, dass sie neben den realistischen Materialien weiterbesteht und dazu in ein Verhältnis der Konfrontation, des Gegensatzes und der Erweiterung tritt.

Doch die implizite Poetik des Romans *Judiths Liebe* ist viel wichtiger als die explizite, und sie entspricht Shalevs ganzem Werk. Die formale Anlage des Romans folgt einer Reihe von Mahlzeiten: Jakob Scheinfeld lädt seinen scheinbaren Sohn Sejde zu vier verschiedenen, über sein Leben verteilte Mahlzeiten ein – zwei Jahre nach dem Tod der Mutter bis dahin, wo Jakob selbst nicht mehr unter den Lebenden ist und ihn zu einer Mahlzeit *post mortem* einlädt. Jakob, der romantische Liebhaber von Sejdes Mutter Judith, liebt so, wie Jakob Rachel liebte, und meint, um die Geschichte seiner Liebe und die Liebesgeschichten von Sejdes Mutter zu erzählen, müsse er den Sohn mit wunderbaren Mahlzeiten speisen. Er verbindet die Handlung des Erzählens mit der Handlung des Kochens und Essens und tischt ihm wundervolle Speisen und phantastische Geschichten auf einmal auf. Eine Geschichte zu erzählen, die sich in ihrem Verlauf als symbolisch erweist, muss ein hedonistisches Vergnügen sowohl für den Erzähler wie für den Zuhörer oder die Leserin sein. Wie die Kuh säugen will, so will das Kalb saugen, und es ist logisch, dass beide diese geniesserische Wechselbeziehung auskosten. In den Erzählprozess eingeflochten wird die Botschaft des Autors, dass die Literatur hauptsächlich eine Angelegenheit für Feinschmecker sei, die das ihnen bescherte Vergnügen reichen Überflusses geniessen. Shalev ist ein hedonistischer Schriftsteller, der sein Publikum an seinen Genüssen teilhaben lässt. Auch wenn er es mit Sterben und Misserfolgen speist, geniesst es den Totentanz ebenso wie den Tanz des Lebens.

Was die geniesserische Fülle abhebt von der Farbpalette des Menschlichen und von dem Regenbogenspektrum der Ereignisse und Landschaften, ist die Fülle an Nebenhandlungen, welche die drei Romane charakterisiert. Die Haupthandlung wird manchmal sogar sekundär im Verhältnis zu den Nebenhandlungen, die sie ausschmücken und erweitern. In *Ein russischer Roman* wird die

27 Meir Shalev, *Judiths Liebe*, 41.

Haupthandlung erzählt durch einen Vertreter der dritten Generation von Einwanderern in Palästina, der sich an seine Väter und Grossväter erinnert. Es ist eine Liebesgeschichte von Verrückten aus drei Generationen, welche dieses verrückte Land auf ihrem Rücken tragen und es ihren Kindern vererben, die nicht weniger verrückt sind als ihre Väter. Das Leben dieser drei Generationen wird in einer anekdotischen, amüsanten Weise dargestellt. Im Zentrum der Handlung stehen verschrobene Gestalten wie Pines, der Lehrer, Margulis, der Bienenzüchter, und Mirkin, der Grossvater, der eine Frau geheiratet hat und noch im hohen Alter auf eine andere Frau wartet. Dabei ist die Anekdote über das Warten auf Schifris, der sich entschied, nach *Erez* Israel zu wandern, statt dorthin zu fahren, eine Art weltlicher Ersatz für die Erzählung über die Messiaserwartung. In diese Haupthandlung sind kreuz und quer sekundäre Erzählungen eingewoben: etwa die humoristische Anekdote über die mysteriöse Gestalt, die von den Höhen des Wasserturms ihre sexuellen Eroberungen verkündet, die Beschreibung von Grossvater und Schulamit auf dem Friedhof, das praktische Verhalten von Buskila, die Beschreibung des Jom Kippur-Tages im Dorf, die Gestalt des Sehers und Klatschmauls, der Nachrichten von Ort zu Ort trägt usw. All diese echt anekdotischen Perlen erzeugen in *Ein russischer Roman* einen bezaubernden hedonistischen Überfluss, der aber sonderbar wirkt im Bericht einer unfruchtbaren Gestalt, die ihr Leben der Arbeit des Totengräbers widmet.

Der Roman *Esau* ist der bis jetzt bedeutendste Roman Shalevs, und der Hedonismus des Autors als *homo ludens* gelangt hier zu seinem Höhepunkt, indem die Fülle verdoppelt wird: sie basiert sowohl auf intertextuellen Beziehungen mit der kanonischen Tradition als auch auf Nebenerzählungen und Anekdoten.

Die in *Esau* sehr entwickelte intertextuelle Tiefenstruktur ist charakteristisch für die Literatur der Erneuerung von Brenner bis Jehoschua. Dadurch dass die kanonische jüdische Tradition den zeitlich-räumlichen Bezug des Textes vertieft, hat dieser nicht nur eine Längsentwicklung, sondern auch eine doppelte Tiefenschichtung. Die so gestalteten Bezugssysteme schaffen Verbindungen unter den wirklichen Figuren, aber auch zwischen diesen und archetypischen Figuren; auf solche spielt Shalev an mithilfe der *nomen est omen*-Technik und mittels wiederkehrender mythischer Zustände, die den an diese Tradition gewohnten Leser daran erinnern, dass das in den Vordergrund gerückte System noch weitere Schichten im Hintergrund hat. Der historische Text ist somit zugleich ein mythischer Text, der in verschiedenen Umdrehungen einer Tradition wiederkehrt – in der menschlichen Gesellschaft überhaupt und in dem hier beschriebenen Stamm im besonderen: Abraham und Sara, Jakob und Esau, Lea und Benjamin sind Namen, die aus der biblischen Tradition geschöpft sind. Aus den Anspielungen auf diesen Kanon wird im Text von *Esau* etwa deutlich, dass die biblischen Frauen aus dem Ausland hergebracht wurden (Lea und Sara) und dass die Erzväter ebenfalls Söhne sind, die jeweils aus einer andern Welt kamen. Indem Esau in die Vereinigten Staaten emigriert, wiederholt er das Paradigma der Vorfahren, die nach Ägypten auswandern bzw. auf die andere Seite des Jordans gehen (wie Esau) und dort ihren eigenen Stamm oder ihr eigenes Volk gründen. Auch auf das Motiv des Bruderstreits von Kain und Abel bis zu Esau und Jakob

wird angespielt, obwohl die Tatsachen hier durcheinandergebracht werden und Jakob eher "ein Mann des Feldes" ist als Esau, während gerade Esau "ein häuslicher Mann ist, der in seinen Zelten wohnt"[28]; zudem ist Lea die Geliebte zweier Brüder und nicht Rachel. So bezieht sich der reale Text in parodistischer Weise auf die kanonische Tradition, ohne aber die symbolische Kraft der traditionellen Bedeutungen gänzlich aufzuheben.

Die Intertextualität in *Esau* ist weitläufig und rührt sowohl von der Art, wie die Erzählung organisiert ist, als auch von der Ausdrucksweise des erzählenden Protagonisten her. Der implizite Erzähler deutet an, dass der Bruderstreit einer der Grundfaktoren der menschlichen Existenz und der hier beschriebenen ethnischen Gruppe ist: von Kain und Abel über Isaak und Ismael, Jakob und Esau bis zu Joseph und seinen Brüdern. In der biblischen Überlieferung erzeugt das "Brüder-Thema" eine archetypische Dichotomie, die den "vergeistigten" Bruder mit dem "körperlich-bodenständigen" konfrontiert. Die Annahme in der Tradition ist, dass "der Ältere dem Jüngeren dienen wird"[29], weil der Jüngere in der Regel für den Geist steht und dementsprechend die positive Gestalt ist, während der Erstgeborene die Materie symbolisiert und entsprechend die negative Figur darstellt. Im Roman *Esau* hat Shalev diese Tradition demontiert.

Die Erzählerfigur (Esau), aus deren Blickwinkel wir die Ereignisse betrachten, ist zwar eine geistige Figur, deren Erzählung für irgendeine unbekannte Frau bestimmt ist; doch es ist eine sterile geistige Figur, die nur in der Lage ist, über Brot zu schreiben, aber unfähig, es zu backen, – die oft mit Frauen schläft, aber keine Kinder zeugt. Ausgerechnet die dem Konkreten verhaftete Figur Jakobs, des absurden Liebhabers und seiner Kinder beraubten Vaters, der nach wie vor das Brot mit eigenen Händen backt – ist die positive Gestalt. Die mythischen Faktoren wirken im verborgenen Text, und die realen Figuren im offenen Text werden nicht nur gegenüber den mythologischen Figuren durch Parodie verkleinert, sondern auch durch jene verstärkt und mit symbolischer "Energie" angefüllt. Wenn wir dazu das fortwährende Spiel des Autors mit den Lebenselementen – Feuer, Sonne und Wasser – bedenken, haben wir eine reiche Palette an mythischen Elementen vor uns, deren komplizierte und merkwürdige Konfigurationen die karnevaleske Kraft des Textes ausmachen.

In dieser Fülle liegt – solange sie für sich besteht, ohne jeden Bezug zu den in jeder Einzelheit steckenden expliziten Botschaften – die Botschaft einer karnevalesken Kraft der Erneuerung: der Autor kann über einen Auswanderer erzählen, der nicht zurückkehrt zum Begräbnis seiner Mutter (der Erzählerprotagonist), - über eine Frau, die sich weigert, ins Leben zurückzukehren, nachdem sie ihren Sohn verloren hat (Lea), – über eine Frau, die bei einem arabischen Pogrom den Tod ihrer Familienmitglieder mitansah (die Tante), – über ein junges Mädchen, das von seinem Vater verlassen und mit einem Mann verheiratet wurde, für den es nicht bestimmt war, – über zwei lächerliche kurzsichtige Brüder und über die misslungene Heirat zwischen den zwei wichtigsten Ehepaaren, den Eltern (Abraham und Sara) und den Kindern (Jakob und Lea) – lauter tragische und

28 Vgl. Gen 25,27.

29 Vgl. Gen 25,23.

pathetische Geschichten; doch in all diesen Geschichten siegt ein Humor, der sich über die "kummervollen" Empfindungen ergiesst. Die groteske Erfahrung des mit einem existentiellen Lachen vermischten Weinens ist charakteristisch für Shalev sowohl in *Esau* wie in *Ein russischer Roman*. Es scheint, als endete letzterer mit einem prächtigen Leichenzug von Gefallenen der zweiten Alija, die in Särgen aus der "Diaspora" zu ihrer Erde zurückkehren; aber diese Rückkehr bringt eine verrückte und karnevaleske Verbindung zu dem Land ins Wanken, das ihnen noch im Tod befiehlt, auf dem Boden der Väter zu leben. Der "Golem", der sie begräbt und sich von den Begräbnissen ernährt, und dessen Vetter, der mit den Töchtern des Dorfes schläft, sind stärker als alle Kräfte, die das Werk ihrer Väter zu zerstören versuchen. Auch wenn der Sumpf wieder einen Teil des Bodens bedeckt, der ihm abgerungen wurde, und wenn die Toten an dem Ort, wo landwirtschaftliche Produkte wuchsen, begraben werden – die Mitteilungskraft der in der Erzählung enthaltenen Fülle ist stärker als alle negativen Botschaften, die durch die satirischen und grotesken Inhalte vermittelt werden.

Auch im Roman *Judiths Liebe* drückt sich der renaissanceartige Reichtum aus in der Fülle von Motiven und Anekdoten, welche die Bedeutung der Erzählung erweitern und vertiefen. Die Quantität wird damit zu einer Qualität. Die Motive bezeugen die Erfindungskraft des Erzählers, der damit "phantastische" Bezüge zwischen den realistischen Materialien schafft. Zwei solche Motive sind verbunden mit der Figur des Mosche Rabinowitz, und sie haben voraussagende oder magische Bedeutung: das Verlorengehen bzw. das Finden des Zopfes, die Fähigkeit bzw. das Unvermögen, den Fels zu heben, sind von Bedeutung für die Gesamtform der Erzählung. Der Zopf, verborgen in einer Schachtel, die seine Mutter ihm gab, symbolisiert den Verlust von Mosches Weiblichkeit und deren Neuentdeckung in der Figur seiner ersten Frau Tunja. Der Fels ist ein paralleles Motiv, nämlich der klare Beweis für die Kraft und Männlichkeit Mosches, weil er weit und breit der einzige ist, der ihn heben kann. Mit der Figur des Jakob Scheinfeld sind andere Motive verbunden: die delikaten Mahlzeiten und das Hochzeitskleid, das Jakob für Judith vorbereitet, worauf sie sich weigert, damit zu der komischen Hochzeit zu kommen, die Jakob und Salvatore für sie arrangiert haben. Die beiden Motive bringen auch den von der Figur Jakobs ausgehenden Überfluss an Liebe zum Ausdruck. Andere Motive wie die Kanarienvögel, die Raben, die Kuh Rachel und die Johannisbrotbäume stammen aus dem Gebiet der Natur. Jedes ist auf eine andere Figur bezogen und dient als eine Art Metapher für sie oder erweitert ihre Bedeutung im Kontext.

Der Roman *Judiths Liebe* erzeugt den Eindruck der überströmenden Fülle auf zwei Arten: zum einen durch die Motive, die ihm auch symbolische Tiefe verleihen; zum andern durch die Anekdoten, die mit Absicht das Mass überhäufen als ob Erzählung auf Erzählung zu einem Haufen geschichtet würde. Ein Teil davon scheint vordergründig irrelevant zu sein, doch sind sie sehr wohl für die Gesamtform und für die karnevaleske Botschaft des Romans von Bedeutung. Ein Teil der Anekdoten wird erzählt durch den Erzählerprotagonisten (Sejde) und ein Teil durch Nebenerzähler (Jakob Scheinfeld, Globerman). So erzählt etwa Jakob Scheinfeld eine tragikomische Anekdote über den "Ur"-Jakob Scheinfeld, der eine Art Seifenschmecker in einer Seifenfabrik war und in einen

Seifenkochkessel fiel oder sich fallen liess; er schildert auch die Geschichte von dem Alten, der auf dem Fluss ein Papierschiff mit einem darauf geschriebenen Liebesbrief losschickte. Es trieb sechzig Jahre dahin, bis es zu der richtigen jungen Frau gelangte, und als diese dann erschien, heiratete der mittlerweilen achtzigjährige Alte die für ihn bestimmte junge Frau. Das sind zwei herausragende Beispiele, mit denen der Autor den in die Liebe verliebten Helden (Jakob) charakterisiert; aber er erweitert damit auch die Bandbreite der Erzählung, indem er betont, dass ihr Thema nicht nur die Liebe dreier Männer zu einer Frau ist, sondern das Schicksal der Liebe immer und überall. Die konkret-fleischliche Seite der Liebe wird dargestellt durch Globerman, der viele körperlich-vulgäre Geschichten erzählt: eine davon, die gerade nicht mit den Angelegenheiten zwischen ihm und ihr zu tun hat, ist etwa die Geschichte über seinen Vater, einen Viehhändler, der einen arabischen Scheich aus Gaza und dessen Hirten in Geldsachen betrog. Die deterministische Weltsicht des Autors kommt zum Ausdruck in einer andern, sozusagen am Rand stehenden Anekdote über einen Menschen mit Namen *le-chajjim,* "Gesundheit"[30], der versuchte seine Lebensrechnung zu berechnen, damit er seinen Söhnen kein Geld vermachen müsste, und der am Ende von Räubern ausgeraubt und ermordet wurde. Solche Randerzählungen legen die zentrale Handlung aus; doch sie haben auch die Funktion, den Leser mit einem Haufen von Erzählungen zu überschütten, und so das Gefühl von Vitalität, Fülle und Überfluss zu erzeugen.

Die drei Romane Shalevs sind alle auf die eine oder andere Weise mit der ländlichen Ansiedlung in *Erez* Israel und mit der Geschichte des *Jischuv*[31] verbunden. Der zentrale Roman unter den dreien ist diesbezüglich der Roman *Esau* (obwohl in *Ein russischer Roman* vielleicht mehr direkte ausserliterarische Hinweise vorhanden sind). In *Esau* blickt der Autor durch die Figur seines Erzählerprotagonisten auf die Herausbildung der zionistischen Ansiedlung in *Erez* Israel, so als ob sie nur eine winzige Umwandlung des Formungsprozesses der israelischen Nation im biblischen Urmythos wäre: der Bäcker Abraham wird durch seine Frau wider Willen an einen anderen Ort hin oder von seinem Ort weggeführt mit der Formel *lech lecha,* "gehe hin"[32]. Diese Worte haben aber auch eine symbolische Bedeutung in der nahen Vergangenheit des zionistischen Mythos: es ist der Auszug aus der heiligen Stadt in das weltliche Dorf, ein symbolischer Akt, der auf die Taten der Gründerväter hindeutet. Die Geschichte bedarf einer parodistischen Gestaltung nach dem historischen Modell, das den Auszug des alten Jischuv aus der Altstadt in die Wohnsiedlungen von Neu-Jerusalem beschreibt; und mehr noch die Erinnerung an den Auszug der mutigen Religiösen, die auszogen, um Petach Tikwa zu errichten. Der "mythologische" zionistische Akt ist verbunden mit dem Auszug von der Stadt aufs Land. Dieser wurde nur möglich durch Kräfte, die von aussen kamen: die Fremden sind nach Meinung

30 Wörtlich "aufs Leben" als Trinkspruch.

31 "Ansiedlung", Bezeichnung für die jüdische Bevölkerung in Palästina vor der Staatsgründung.

32 Vgl. Gen 12,1.

Shalevs nicht "unangenehm wie ein Ausschlag"[33], sondern gaben den Juden, was ihnen fehlte – bedingungslose Liebe zum Land. Sara, die Frau Abrahams und Mutter der Zwillinge, steht Ruth, der Moabiterin nahe, und in ihr formte der Autor den "gojischen" Grundsatz, dass es den Juden nie gelänge, zu Feldarbeitern und Brotbäckern zu werden, wenn sie sich ihnen nicht annäherten. In *Esau* sind die Fremden und Altansässigen im Land, die Angehörigen der orientalischen Gemeinden, der Lebensquell von *Erez* Israel, so wie es in *Ein russischer Roman* und in *Judiths Liebe* die Sonderlinge und Verrückten aus Osteuropa sind, die den Grundstein und den Dachbalken beim Aufbau des Landes legten. Vielleicht interpretiert dieser Mythos die Genese der jüdischen Existenz in *Erez* Israel.

Erst recht bringen die Beschreibungen der Landschaft, von Flora und Fauna das Verhältnis der Erzählerprotagonisten und des Autors zur "Heimat" (*moledet* "Geburtsort") im wahrsten Sinne des Wortes zum Ausdruck – dem Land, in dem die Helden und ihr Erzeuger geboren sind. Seit Yishar Smilanski [S. Yishar] gab es in der hebräischen Literatur keinen so unmittelbar auf die Einzelheiten der Landschaft bezogenen Dichter wie Meir Shalev. Und wenn das Werk Yishars mit dem Süden des Landes von der Küstenebene bis an den Rand des Negev verbunden ist, so ist das Werk Shalevs liebevoll an die Jesreel-Ebene gebunden. Nach Yishar ist Shalev vielleicht der am stärksten *erez*-israelische unter allen Dichtern. Trotz der Ironie, dem Humor und den zweideutigen Beschreibungen wird in seinem Werk eine Nostalgie für das pastorale und bukolische Land Israel, das seit der Staatsgründung immer mehr verschwindet, vernehmbar. Er ist den nostalgischen Motiven der realistischen Schriftsteller, der "Generation im Lande" (*dor ba-arez*) sehr nahe und führt sie – in raffinierter und dialektischer Weise – vielleicht mehr als jeder andere fort. Yishar zeichnet eine Karte der Landschaft, aber er versucht diese zu einer Frau und Mutter zu machen; Shalev dagegen bezieht sich auf reale Landschaften, nennt deren Kinder beim Namen, und seine Figuren leben mitten in der Landschaft, weil sie sie zur Basis ihres Lebensunterhaltes gemacht haben.

In Shalevs drei Romanen gibt es einige parallele Züge: der Erzählerprotagonist in allen dreien ist einsam, und in zweien ist er auch asexuell oder zittert vor jeder sexuellen Berührung. Der Erzählerheld Baruch in *Ein russischer Roman* entwurzelt den Grossvater, weil er nicht fähig ist, eine Frau zu heiraten und Nachkommen zu zeugen. Zwar betrachtet er mit Genuss seinen Vetter, der das verschlungene Geschlechtsleben der Väter und Grossväter geerbt hat und mit allen Töchtern des Dorfes schläft, doch er selbst ist nur der Totengräber seiner Väter. Auch der Erzählerheld in *Esau* ist einsam, obwohl er sich nicht der Frauen enthält. Er ist aus dem Land geflohen, nachdem er zugunsten seines Bruders auf seine Geliebte verzichtet hat und zu einem unfruchtbaren Verfasser von Koch- und Backbüchern geworden ist. Auch er schaut seinem Bruder zu, der einen seiner Söhne verliert und dann um das Leben seines jüngeren Sohnes fürchtet. Der Erzähler in *Judiths Liebe* schliesslich (Sejde) ist der Sohn von "drei Vätern" und hat seine Mutter verloren, als er zehn Jahre alt war. Er heiratet nicht und fürchtet sich davor, Nachkommen zu haben, weil jene ihm die Abwehrkraft vor dem

33 Vgl. bYev 47b.

Todesengel und sein eigenartiges Los nehmen könnten. Trotz der hedonistischen Poetik in der Gestaltung der Erzählhandlungen "behauptet" der Autor, dass ein Schriftsteller, der nur untätig betrachte, unfruchtbar sei. Die Registrierung der Wirklichkeit ist eine Art Flucht vor existentiellem Verwickeltsein, die hedonistische Erzählung eine Art Ersatz für das eigentliche Leben.

Eine weitere Gemeinsamkeit der drei Romane hebt ebenfalls eine pervertierte Seite hervor, die ausserhalb der bürgerlichen Norm steht. Die dargestellten Menschengruppen werden verstanden als zu einem Totem gehörige Stämme, wobei die inneren Tabu-Gesetze nicht für sie gelten. Anormale Neigungen wie inzestuöse Beziehungen, die charakteristisch sind für Gesellschaften vor der Anwendung von Tabus, sind ziemlich häufig in Shalevs Romanen: die monogamen Regeln gelten nicht für ihre Bevölkerung. In *Ein russischer Roman* ist eine Gruppe von Männern verliebt in eine einzige Frau; in *Esau* geschieht eine Art "Inzest" sowohl bei den beiden Brüdern, die in eine Frau verliebt sind (Lea), als auch bei dem Onkel (Esau), welcher anscheinend mit seiner Nichte (Romi) schläft, die ihrerseits ödipal in ihren Vater verliebt ist und den Onkel als Ersatz braucht. In *Judiths Liebe* heiraten ein Mann und eine Frau, die als Zwillingsgeschwister dargestellt werden (Mosche und Tunja), auch unterhalten ein Bruder und seine Stiefschwester eine Beziehung (Sejde und Naomi); und vor allem ist die Vaterschaft des Erzählers ungeklärt: *"So hörte ich meine Lebensgeschichte. Von Globerman mit Geldscheinen, von Jakob mit Leckerbissen, von Rabinowitz mit geradegebogenen Nägeln, von Menachem mit Zetteln stummer Onkel, von Naomi mit Streicheleinheiten und von Oded mit Schreien."*[34] Der Sohn kennt die Geheimnisse seiner Geburt nicht und erfährt darüber von den verschiedenen Vätern aus unterschiedlicher Perspektive. Die Geschlechtsbeziehungen zwischen den Figuren schöpfen ihre Lebenskraft aus irgendeinem prämonogamen Quell, in dem die Grenzen zwischen Identitäten und Konturen verwischt werden, und auch diese Verwischung ist charakteristisch für die karnevaleske Erfahrung.

Während die Erzählerfigur das Schuldgefühl des unbeteiligten Betrachters aufbringt, wecken die sexuellen Gruppenbilder unbewusste Kräfte der Fruchtbarkeit. Der Autor beschreibt die Gründergruppen als Stammessippen, deren soziale Gemeinschaftlichkeit so eng ist, dass sie zu einer sexuellen Gemeinschaft wird. Das neue Land Israel wurde von einem Stamm aufgebaut, dessen Kinder alle voneinander abhängig in einem dichten Netz bis zum Ersticken eng miteinander verkoppelt sind. Zwischen der Sterilität der Erzähler und der unpersönlichen Sexualität jener sozialen Gruppen, die sie beschreiben, existieren auch Helden mit sehr persönlichen erotischen Erfahrungen, die jenseits von Fruchtbarkeit, Sterilität und Sexualität liegen. Diese erotischen Erfahrungen spielen sich gewöhnlich im Raum der Sehnsucht ab: Männer verlieben sich in Frauen, die eher himmlisch entrückte Symbole sind als wahrhaftige Gestalten; als reale Figuren sind sie Teil der unpersönlichen Sexualität, als romantischer Traum stehen sie über und jenseits jeglicher körperlichen Erfahrung.

Shalev, der in der hebräischen Literatur nach der Generation der modernen (surrealistischen, expressionistischen etc.) Erzähler auftrat, ist im Grunde ein

34 Shalev, *Judiths Liebe*, 188.

romantischer Erzähler im Stil des "phantastischen Realismus" eines García Márquez, und obwohl es bisweilen scheint, dass er sich ironisch auf die verliebten Träume bezieht, ist seine Liebe zu den Träumen und den Liebenden stärker als der ironische Spott über jene Romantiker. Die romantische Figur in *Ein russischer Roman* ist der Grossvater Mirkin, der eine Frau heiratete, aber sein Leben lang auch auf eine andere Frau wartete, die erst im Alter zu ihm gelangte. Auch die Figur des Jakob in *Esau* ist eine ausgesprochen romantische Figur. Er versucht, mittels eines grossen Spiegels seiner Geliebten die Sonne zu bringen, wäscht ihre Locken mit Regenwasser und macht ihr den Hof wie der biblische Jakob der Rahel den Hof machte. Obwohl Jakob nicht immer als liebenswerte und "vollkommene" Figur dargestellt ist, scheint mir, dass der implizite Autor ihn seinem Zwillingsbruder vorzieht: er bekommt Lea, weil er mit all seiner Kraft um sie wirbt, obwohl sie vielleicht besser zu Esau, dem Denker, als zu dem bodenständigen Bäcker passte. Sie wird mit dem Bäcker verheiratet, weil jener die Frau verdient, der unermüdlich um sie kämpft, wie einer, der um den Boden des Landes kämpft und ihn nicht aufgibt.

Der Sieg Jakobs ist aber ein tragischer Sieg, weil der Sieger eine schlafende Schönheit gewinnt, die in den Schlaf flüchtet, nachdem sie aufgehört hat, den Prinzen zu lieben, und scheiden möchte aus einem Leben, das ihr nicht das Gewünschte gegeben hat. Doch der Autor verurteilt nicht ihren Mann, sondern just dessen Bruder, den Erzählerhelden, dessen Passivität der Grund ihres Leidens ist. Lea ist unglücklich, weil der schöngeistige Künstler nicht um sie zu kämpfen wusste, obwohl er sie liebte (im Gegensatz zum biblischen Jakob und zum Zwillingsbruder im Roman). Jakob ist eine romantische Figur – in seiner Liebe wie in seinem Leiden: wie "unser Vater Abraham" fesselte er seinen Sohn; und er wird das Opfer der schrecklichsten israelischen Erfahrung – der Erfahrung des Kindsverlustes, die das Establishment mithilfe von Zeremonien und Gedenkbüchern zu verdecken und zu vertuschen sucht. Jakob ist ein Held seiner Generation, weil er versucht, sich mit dem Verlust, mit Gott und mit dem Establishment abzufinden, indem er fortfährt, Brot zu backen. Auch als sein persönliches Leben zerstört ist, gibt er nicht auf, sondern findet sich ab mit einer Reihe von schweren Erfahrungen: seine Frau hat ihn verlassen (ist in den Schlaf geflüchtet), sein Sohn wurde in der Armee geopfert, ohne dass Hilfe gekommen wäre wie in der biblischen Erzählung, und nun ist er in unablässiger Besorgnis um das Leben seines jüngeren Sohnes. Der israelische Mythos vom Kinderverlust erhielt hier eine unkonventionelle Deutung: nicht der seines Kindes beraubte Vater in seinem Stolz oder Jammer wird hier dargestellt, sondern eine nicht gerechtfertigte Opferung, die als Reaktion den Widerstand gegen das opferbereite Establishment und gegen die taubstummen Götter auslöst. Jakob ist ein Liebhaber wie der Erzvater Jakob und leidet wie Hiob.

Der eigentliche Protagonist des Romans *Judiths Liebe* ist nicht Sejde, der unbeteiligte Erzähler, sondern Jakob, dem sein Warten auf die Geliebte vorkommt wie das Warten des Erzvaters Jakob auf Rahel, *ke-jamim achadim*, "wie einige Tage"[35]. Sejde dient indes als eine Art Ohrenzeuge, der in vier Mahlzei-

35 Vgl. Gen 29,20.

ten-Treffen einer Reihe von Geständnissen Jakob Scheinfelds, seines potentiellen oder scheinbaren Vaters zuhört. Jakob liebte Sejdes Mutter Judith in grenzen- und bedingungsloser Liebe, und je mehr er sich peinigt, desto mehr liebt er sie. Es ist eine frustrierte Liebe, deren einzige Realität darin liegt, dass sie dem Leben des frustrierten Liebenden einen Inhalt gibt und eine tiefe unmittelbare Beziehung schafft zum Sohn der Geliebten, den er als innig liebender Vater adoptiert hat. In seiner Liebe ist Jakob verschieden von den zwei weiteren Liebhabern, die durch ihn und andere Zeugen beleuchtet werden.

Er, der scheinbar ein einfacher Mensch ist, sucht und findet poetische Ausdrücke, um seine romantische Liebe zu zeigen: *"Wie tausend gelbe Liebesboten flogen die zwitschernden Männchen umher, sassen wie gelbe Zettel auf den Zweigen, liessen wie ein Heer gelber Kantoren das alte Flehen erklingen, das weder Anfang noch Ende kennt."*[36] Sätze dieser Art kommen in dem Roman in verschiedenen Kontexten vor. Jakobs Liebe ist nicht angewiesen auf eine Verwirklichung, sondern steht jenseits jeder Realität. Sie ist der romantische Traum von Dulcinea und Beatrice, den Romantiker seit jeher träumten. Als Jakob Sejde vom Tod der Mutter erzählt und von der schweren Trauer, die ihn bei ihrem Tod befiel, wird deutlich, dass im Tod wie im Leben seine "Traum"-Beziehung zu ihr wichtiger war als ein Besitz- oder Zugehörigkeitsverhältnis. Er braucht sie mehr als Traum denn als Besitz und selbst in ihrem Tod ist er ihr nahe, auch wenn er sie nicht begleitet auf ihrem letzten Weg: *"Das ganze Dorf ist ihr zum Friedhof gefolgt, nur ich bin nicht mitgegangen. Ah – nu, frag mich, warum ich nicht hingegangen bin. Sagen wir so: Weil ich gespürt habe, wenn dieses Begräbnis eine Hochzeit wäre, hätte man mich nicht eingeladen. Verstehst Du? Darum bin ich nicht hingegangen. Und dieses alte Herz, das sein Leben lang allein war, wird noch ein bisschen länger allein sein. Es ist schon gewohnt, allein zu sein, dann wird's halt noch ein wenig allein bleiben."*[37] Das ist eine romantische, phantastische und metaphysische Liebe ohne zeitliche und räumliche Grenzen.

Shalev, der phantastische Realist in der hebräischen Literatur, ist – wie andere Schriftsteller dieser Richtung – ein von Grund auf romantischer Schriftsteller trotz der Ironie, mit der er sich auf seine träumenden und phantasierenden Helden bezieht. Seine Helden sind Don Quichotte-Figuren der Liebe, die in ihren Versuchen, Träume zu verwirklichen, scheitern. Die Misserfolge werfen die romantische Erfahrung von höchster Höhe in tiefste Tiefen, bis die Kluft zwischen Traum und Wirklichkeit auf groteske Weise die frustrierten Gestalten und zerstörten Träume blosslegt; doch die (bisweilen makabre) Groteske, deren Anfang in einer romantischen Vision liegt, ist wie gesagt voll von Lebenskraft. Auch wenn der Traum schon seine Nichterfüllung in sich birgt (und es gibt eine Parallele zwischen den Träumen von der Liebe und den ideologischen Träumen der Gründerväter des Tales), auch wenn die Visionen am Ende in die Brüche gehen, auch wenn der Zeuge, der die Träume und deren Zerstörung bezeugt, ein unbeteiligt registrierender Schriftsteller ist, der nicht selber handelt; so ist dennoch die hedonistische Fülle der Wirklichkeit und die Unmenge von daraus hervorströ-

36 Shalev, *Judiths Liebe*, 271.

37 AaO 336.

menden Träumen, welche die Hand des sterilen Erzählers notiert, so gross, dass die in der Wirklichkeit, in der Sprache und in der menschlichen Vorstellung versteckte Lebenskraft stärker ist als die zerschlagenen Träume. Es wird deutlich, dass – obwohl die romantischen Träume zerstört werden – das Fest des Lebens nicht aufhört. Der Autor vermittelt uns die Erfahrung, dass nach jedem Einsturz irgendwo und irgendwann – wie in hedonistischen Festen – eine neubelebte Blüte zu erwarten ist.

Konservative Erben der vorangehenden Generation

Die Autoren Grossman, Seri und Shalev, die alle dem phantastischen Realismus nahestehen, sind die interessantesten konservativen Erben der vorangehenden Generation (Jehoschua, Oz, Kenaz und Appelfeld). Eine andere Gruppe von Schriftstellern rebelliert gegen die vorhergehende Generation und neigt zu einer postmodernen Darstellung der Wirklichkeit. Die wichtigsten Autoren dieser Richtung sind Joel Hoffman, Yuval Schimoni, aber auch jüngere wie Orly Castel-Bloom, Etgar Keret und andere. Sie zu behandeln, wäre ein Kapitel für sich. In diesem Essay haben wir drei Autoren vorgestellt, welche die literarische Tradition von innen heraus verändert und damit wichtige Werke geschaffen haben, die aus eigener Kraft bestehen können.