

Das zerbrochene Gefäß

Die Mythen der Chassidim
und Isaac Bashevis Singers Erzählungen

I.

Die Tradition ist wie ein Gefäß, sie kann zerbrechen. Je heftiger die Krisis, desto wüster der Scherbenhaufen. Wir vermeiden angesichts der Scherben den Begriff der Tradition und reden von der Geschichte, die aus den vor uns liegenden Bruchstücken zusammzusetzen ist. Von solcher Gebrechlichkeit sind auch Religion und Literatur. Die Scherben dieser Traditionen der Traditionen – Scherben, die eine vielleicht tumultuarisch beendete Epoche der nachfolgenden hinterläßt – können gewiß niemals so zusammengefügt werden, daß eine reine Duplik des Alten entsteht. Das neue Gefäß mag dem alten noch so ähnlich sehen, unverkennbare Unterschiede bezeichnen eine neue Gestalt.

Was für eine ganze Tradition gilt, das gilt auch für die Einzelformen, in denen sie weitergegeben wird. Gleichnis und Parabel waren ursprünglich Formen mündlicher Tradierung. Erbauliche, moralische und andere Lehrer betrachteten sie wie hauseigene didaktische Gehilfen. Ihr Hang zum Mythischen gab ihnen den Rang erzählend dargebrachter Prinzipien. Hinzu kamen Autorität und Charisma des Erzählers, die der Rede nicht nur die Stimme, sondern auch den Zauber der Überredung verliehen. Unter den Bedingungen einer entwickelten Schrift- und Medienkultur jedoch sind Zauber und Charisma im Wert gesunken.

Wenn Jesus seine Lehren vor den Gläubigen in Gleichnissen und Parabeln erläuterte, so entsprach das einer von Mündlichkeit gepräg-

ten Religionskultur. Wenn ein Talmudist des 18. Jahrhunderts polemisch die mündlich vorgetragene Legende über die Lektüre der Thora stellte, so hatte das Gründe, die in der Verschriftlichung des religiösen Lebens zu suchen sind. Greift aber ein Schriftsteller des 20. Jahrhunderts schreibend auf die Gattungen mündlicher Erzählung zurück, so kommt etwas dabei heraus, was wir poetisch nennen, weil er aus den Scherben einer zerbrochenen Form mit den Mitteln seiner Kunst etwas ganz anderes als einen erbaulichen oder lehrhaften Text zu machen versteht. Niemals wird er verleugnen können, daß seine Fertigkeit, mündliche Erzählformen nachzuahmen, eine Buchstabenkunst – das heißt wörtlich: Literatur – ist.

II.

Unter den literarischen Erzähltraditionen, die auf den ersten oberflächlichen Blick wie die Schriftkonserven mündlich vorgetragener Erfindungen wirken, spielt die jiddische eine besondere Rolle. Diese in Osteuropa entstandene Literatur blieb unmittelbar stets auf religiöse Texte und Erfahrungen bezogen. Ihre dennoch weltlich interessierte Haltung verdankt sie den politischen, sozialen und kulturellen Traditionsbrüchen, denen die osteuropäischen Juden im 19. Jahrhundert ausgesetzt waren. Von Mendele Mokher Sforim (1835–1917) über Scholem Rabinowitsch, genannt Alejchem (1859–1916), bis Scholem Asch (1880–1957) hat die jiddische Erzählliteratur eine Kristallisationsform kultureller Identität geschaffen, wie sie in der Literatur nicht eben häufig zu finden ist. Das Leben in Diaspora und Exil gefährdet die Identität der ethnischen Gruppe und ihre ausgeprägten kulturellen Eigenheiten. Es scheint, als habe die jiddische Literatur eine angemessene Antwort auf die Zweideutigkeiten dieser Situation gefunden. Sie blieb flexibel genug, um die Fremdheitserfahrungen in der Diaspora zu artikulieren. Und sie bewies keine geringe Erinnerungskraft, wenn es darum ging, die Tradition vor der Auflösung zu bewahren. Ihre populäre, den Realismus des Trivialen nicht scheuende Form, hat dieser Aufgabe niemals geschadet, sondern sie – im Gegenteil – nur befördert.

Jizchok Lejb Perez, einer der intellektuellen Lehrer der jiddischen Literatur, veröffentlichte 1910 ein Manifest »Was unsere Literatur

braucht«. Er verlangte eine Tradition, die bis zur Bibel zurückreicht, und im selben Atemzug verlangte er die Überwindung der unproduktiven Ghettomentalität durch eine unbefangene Zuwendung zur Moderne. In der jiddischen Literatur Amerikas hat diese Verbindung des Archaischen mit dem Modernen auf eindrucksvolle Weise Schule gemacht. E. A. Poe verträgt sich dort mit den alttestamentlichen Propheten, und Kafka reimt sich auf den Sohar. Aber heute – nach Auschwitz – steht der Wunsch vieler Autoren obenan, die zerstörte Tradition in das feste und doch deutungsbedürftige Gedächtnis der Schrift, kurz: in die Literatur, zu retten. Was Troja für Homer war, so bemerkte einmal Isaac Bashevis Singer über seinen Roman »Die Familie Moschkat«, das sei für ihn Warschau am Vorabend der Vernichtung gewesen.

Wenn von der Tradition des Jiddischen die Rede ist, so liegt die Erinnerung an jene Chassidismus genannte Erweckungsbewegung nahe, in der religiöse Mystik und säkulare Daseinslust zu einer eigenartigen Lebensform zusammengewachsen sind. In großen Teilen ist der Chassidismus eine erzählte religiöse Ethik. Und deshalb ist er von einer Betrachtung, die den Formtraditionen der jiddischen Literatur gewidmet ist, ganz besonders ernst zu nehmen. Es mag verwundern, wenn ich die Short stories von Isaac B. Singer anderen, älteren und vielleicht klassischeren Erzählungen der jiddischen Literatur vorziehe. Mein Interesse richtet sich aber gerade auf den Widerspruch zwischen Traditionsbeharrung und gewaltsamem Traditionsbruch, den Singers Geschichten auszuhalten suchen. Der Autor hat selber den Hinweis gegeben, alle seine Geschichten seien zweideutig, da es für die Ereignisse, die sie erzählen, eine rationale und eine mystische Erklärung gebe. Eine Bemerkung, die an romantische Begriffe erinnert, die aber ebensgut chassidisches Erbe sein kann.

III.

In seinen Studien über den osteuropäischen Chassidismus gibt Gerschom Scholem eine Geschichte wieder, die er von dem hebräischen Schriftsteller Samuel Joseph Agnon gehört haben will: Bei besonderen Gelegenheiten ging der Baal-Schem, der »Meister des (göttlichen) Namens« und Gründervater des polnischen Chassidismus, in den

Wald, zündete dort ein Feuer an, meditierte und betete. Sein erster Schüler tat es ihm nach, ließ aber das Feueranzünden aus. Die nächste Generation kannte zwar nicht mehr das Mysterium der Meditation, ging aber dennoch in den Wald und sprach die Gebete. Wieder eine Generation später war auch der Ort des Gebets unbekannt, und der neue Rabbi begnügte sich nun damit, die Geschichte von Baal-Schems Waldgang zu erzählen. Auch wenn das Mysterium am Ende den Weg vom Kultus in die Erzählung genommen hatte, seine Wirkung blieb – so versichert die Geschichte – immer die gleiche.

Diese Geschichte läßt sich nicht nur als ein Gleichnis für die Wandlungen des Chassidismus, sondern auch als eine Ätiologie der religiösen Erzählung verstehen. Die Erzählung ist nicht die normsetzende Tat, sie ist deren Erinnerung. Ihre Aufgabe deckt sich mit der des Mythos. Denn der Rabbi, der sie vorträgt, ist in Grenzen dem Rhapsoden vergleichbar, der von einer kollektiven Zuhörerschaft – hier vor der Gemeinde – jenen primordialen Akt erneuert, der eine verbindliche Ordnung ins Leben gerufen hat. Der nächste Schritt, den freilich erst Scholem getan hat, ist die schriftliche Aufzeichnung des Gehörten. Als aufgeschriebener oder gar gedruckter Text überlebt die Erzählung ihre Erzähler und wendet sich nicht nur an eine gläubige Gemeinde, sondern an alle, die lesen können. Jetzt erst verdient sie die Attribute eines relativ bestimmten Gegenstandes, der zu Betrachtung und Auslegung einlädt; jetzt erst ist sie frei von den Bedingungen der mündlichen Kommunikation und tritt in die Literatur ein, so daß die Frage nach ihrer poetischen Bedeutung gestellt werden kann.

Doch nicht darum habe ich die Geschichte zitiert. Richtig gelesen, teilt sie uns noch anderes mit, nämlich etwas, was zum Chassidismus gehört wie der Ton zur Musik. Den gläubigen Chassidim bedeutete das Erzählen mehr als bloß die vergegenwärtigende Erinnerung vergangenen Geschehens. Selbst aus den Geschichten der Gojim, behauptete Nachman von Bratzlaw, schreie noch die Herrlichkeit Gottes. Wer so dachte, der traute der Symbolsprache der Erzählung mehr Gutes zu, als die Haskala, die jüdische Aufklärung, mit einer ganzen kritischen Bibliothek je bewirkt hat.

Nachman verteidigte die religiöse Parabel, die Anekdote und Legende gegen den Vorwurf des Irrationalismus mit dem Argument, nur die Geschichten des Zaddik, jenes gerechten und charismatischen

Lehrers, zündeten das Licht des Messias an. Er hätte sich dabei auf die Erfahrung berufen können, daß der Glaube nicht Sache des Wissens oder des begriffsstarken Logos ist. Nachmans Quelle war jedoch das Hauptbuch der Kabbala, der »Sohar«. Hier fanden die Chassidim die mystischen Bilder für die Zweiteilung der Thora in eine mündliche und eine schriftliche Tradition: dunkles und weißes Feuer, nach dem Gleichnis der aufsteigenden Flamme gebildet, die dort, wo sie die Materie »verzehrt«, blau oder schwarz ist und, nach oben zu immer heller werdend, ins Weiße übergeht. Als »schwarzes Licht« ist die mündliche Tradition mit der lebendigen, von Fall zu Fall, von Situation zu Situation sich wandelnden narrativen Auslegung identisch und bedient sich der dafür geeigneten oralen Gattungen. In der Verachtung der Schrift gingen die Chassidim manchmal so weit, daß sie behaupteten, eine schriftliche Überlieferung sei seit den Tagen, an denen Mose das von Gott Empfangene weitergesagt habe, überhaupt nicht existent oder sinnvoll. Der Zaddik, fordert die Kabbala, hat die Thora zu sein.

Die Identität von Lehr- und Lebensvollzug in der Person des charismatischen Lehrers bleibt freilich – soll sie »ansteckend« wirken – auf die direkte Kommunikation mit den Schülern und Adepten angewiesen. Und es fragt sich, ob die aufgeschriebene Erzählung überhaupt von dieser Voraussetzung profitabel Gebrauch machen kann. Wer lehrend und erzählend zu anderen redet, der sieht, was auf den Gesichtern vorgeht. Er kann erraten, welche inneren Bewegungen sein Vortrag verursacht, und sich danach richten. Umgekehrt sind Gesicht und Gestalt, Gestik und Mimik des Erzählers die Orte der Inszenierung, an denen das Auge der Zuhörer hängt. Hier folgt alles rhetorischen Regeln. Erzähler und Hörer sind Akteure in einem Kommunikationsdrama.

Die Schrift unterbricht dieses Drama. Weder weiß der Autor, für wen er schreibt, noch weiß der Leser, wie sich der Autor wahrhaft und leibhaftig verhält. Nur die Kunst der Darstellung vermag dem Leser vorzugaukeln, er sei in persona dabei, während eine Frau oder ein Mann oder beide reden und handeln: Ein Erzähler beschreibt einen Erzähler und bietet dem Leser die Figur eines Zuhörers an – das ist die ganze mögliche Evidenz. Und obwohl das ein poetisches Spiel ist, sind manche Chassidim fest davon überzeugt, daß die

Schrift so unmittelbar wirken kann wie das gesprochene Wort. In der guten, ans Gute appellierenden Erzählung im Buch – so behaupten sie – wirkten schwarzes und weißes Feuer zusammen. Aber oft ist das Weiße nichts anderes als eine blutleere Maxime und straft das Bild Lügen.

Der Grund für das Festhalten an der therapeutischen, eine religiöse Lebensform befestigenden Funktion der Literatur – zu denken ist hier vor allem an Mythen und gleichnishafte Erzählungen – liegt nicht weit ab. Kultur und jenes analogische, auf Familienähnlichkeiten beharrende Denken, das sich einem narrativen und bildhaften Zwang unterwirft, gehörten schon immer zusammen. Wo aber der Kultus von der schriftbegründeten Religionslehre abgelöst wird, dort entsteht dem analogischen Denken ein diskursives Gegenstück: die Dogmatik. Es ist kein Zufall, daß Chassidismus und kabbalistische Mystik im 18. Jahrhundert wiederbelebt wurden. Ihr Konkurrent, die jüdische Aufklärung, hatte die Grenzen der Begriffe in Sachen des Glaubens deutlich gemacht. Häretiker wie die Sabbatianer suchten die Kluft durch gewagte Synthesen wieder zu schließen. Wie zwangsläufig führte das zum gnostischen Denken.

Rückblickend auf die mündlichen Traditionen des Chassidismus, hat Martin Buber als Grund für die Abstinenz der großen Lehrer gegenüber der Schrift die Forderung nach Einheit von Leben und Lehre genannt. »Die Menschen, in denen sich das Thora-Sein erfüllt«, bemerkt er dazu, »heißen Zaddikim, die ›Gerechten‹, die Rechtmäßigen. Sie tragen die chassidische Lehre, nicht allein als deren Apostel, sondern als deren wirkende Wirklichkeit. Sie sind die Lehre.« Sie erzählen also nicht selbst, sondern leben die Weisheit wie in den Tagen der Propheten exemplarisch vor. Ist ihr Leben für die Gemeinde ein Gleichnis, so kann dieses indessen nur wirken, wenn es erzählt wird. Und erzählt wird es in der Form der Legende, die keinen individuellen Autor hat, sondern inmitten der Gemeinde entsteht. Wenn Buber diese Legenden »heilig« nennt, so deutet er an, daß sie vor Kritik und Auslegung geschützt sind. »Kraft, die einst wirkte«, so heißt es bei ihm, »pflanzt im lebendigen Wort sich fort und wirkt noch nach Generationen.« Das ist ein unmißverständlicher Hinweis auf den rituellen Vollzug des Erzählens und auf den Glauben an die magische Funktion der artikulierten Laute. Ein Hinweis, der uns – wür-

den wir ihm folgen – zu jener komplexen Sprachmystik führen müßte, in der von der Unsagbarkeit des göttlichen Namens und von der Genesis durch das gesprochene Wort die Rede ist.

Doch für unsere Zwecke reicht ein letzter Blick in die Geheimnisse des Chassidismus. Und den wollen wir auf den Mythos von Gottes Exil in der Welt richten. Die lurianische Kabbala, deren Verwebung mit dem Chassidismus Scholem ausführlich beschrieben hat, unterscheidet drei Weltzustände: erstens die Selbstbeschränkung Gottes (Zimzum), die einen leeren Raum für Adam Kadmons Schöpfungen hinterläßt; zweitens den Bruch der Gefäße (Schebira), der ein Chaos hervorruft, in dem dämonische Kräfte frei werden und die ursprünglichen Einheiten – z. B. die des weiblichen und des männlichen Prinzips – antinomisch auseinanderfallen; drittens die Wiederherstellung oder Erlösung (Tikkun). Die Schebira, der Bruch der Gefäße, bezeichnet die Zeit des Exils. Für die Chassidim der Spätzeit ist das die Normalität, und der Zustand der Erlösung, den der Messias symbolisiert, rückt für sie aus dem Gesichtskreis der Hoffnung. Isaac Bashevis Singers autobiographische Erzählungen beschreiben, wie die Elendserfahrungen in Polen die Skepsis der jüdischen Jugend genährt und die Erlösungssymbole zerstört haben. Diese Erfahrungen machen den ansonsten so geschwätzigen Sohn eines Warschauer Rabbiners lakonisch. Seine Botschaft – »Der Tod ist der Messias« – klingt wie ein endgültiges Schlußwort im Religionsgespräch.

Gottes Exil ist auch das Exil seines Volkes. Der Zusammenhang der kabbalistischen Lehre mit den historischen Erfahrungen ist evident. Unter den Bedingungen des Exils, die bitter sind, weil sich die Gläubigen ständig gegen die Attacken des Bösen zu verteidigen haben, konzentrieren sich die Erwartungen in besonders hohem Maß auf den Guten und Gerechten, auf den Zaddik. Er ist das einzige wirkende Symbol für die Schechina, für die augenblickshafte Einwohnung Gottes in der Welt. Bildlich gesprochen ist der Zaddik das heile Gefäß innerhalb einer in Scherben liegenden Welt. Und das macht ihn zum Gleichnis für jenen fernen Zustand nach dem Bruch der Gefäße, für den Tikkun. »Das Gleichnis [der erfüllten Einheit von Glaube und Existenz im Zaddik] ist die Einstellung [die Schechina] des Absoluten in die Welt der Dinge«, schreibt Martin Buber.

Wenn an die Stelle des Tikkun und der Versprechungen auf ein

glückliches Ende des Exils die nüchterne Einsicht in das Ende durch den physischen Tod tritt, dann allerdings sieht es schlecht aus für die präbendierten magischen Kräfte, die in der Gleichniserzählung vom Zaddik aktiviert werden sollen. Dann muß die Gleichniserzählung das Schicksal der zerbrochenen Gefäße teilen. Sie bleibt nicht nur, wie Singer das will, zweideutig, sondern ihre ursprüngliche Vereingungskraft schlägt geradezu ins Gegenteil um. Eine These, die, soll sie für Singers Erzählungen gelten, voraussetzt, daß diese sich noch – wenn auch in der Figur der Verneinung – auf die hier umrissene Tradition beziehen.

IV.

Nicht alle Geschichten Singers sind auf diese Weise der Tradition verpflichtet, und die Auswahl, die ich notwendigerweise zu treffen habe, kann nur einige, ich hoffe aber doch wesentliche Aspekte seines Gesamtwerks beleuchten. Die literarische Tradition der kurzen Erzählung umfaßt für ihn – und darin ist er ein treuer Schüler des Jizchok Lejb Perez – Altes und Neues: Nicht nur Tchechows und Maupasants Erzählungen sind in seinen Augen gelungene Muster, auch die biblischen Geschichten um Josef gehören dazu. Und selbst auf die magische Kraft (magical power) des Erzählens möchte er nicht verzichten. Aber er sucht sie nicht in der gleichnishaften Legende vom verkörperten Absoluten, sondern in der paradoxen Verbindung von »Kausalität und Absicht, Skepsis und Glaube« und – so fährt er fort – in der Verschmelzung der »fleischlichen Begierde mit dem Verlangen der Seele«.

1935 ging Singer von Polen ins amerikanische Exil. Programmatisch für seine literarischen Anfänge ist der Titel seiner Autobiographie »Love and Exile«. »Exil« – das ist für ihn die erzwungene Emigration, aber zugleich auch der Aufenthalt an jenem von Zweifeln besetzten Ort, den eigentlich der Glaube einnehmen müßte; in chasidischen Begriffen: das Exil der Schechina.

Die von Singer selber zusammengestellten »Collected Stories« hat er mit der von Saul Bellow ins Amerikanische übersetzten Erzählung »Gimpel the Fool« eröffnet und mit »Moon and Madness« beendet. Eine signifikante Wahl, denn zwischen Narrheit und Wahnsinn liegen

nur wenige Möglichkeiten weltlicher Lust und Verrückung, die Singer nicht beachtet hätte.

Jeder Narr ist ein Gimpel. Der Typus, den Singers Erzählung vorführt, ist das Opfer seiner Leichtgläubigkeit. »I am Gimpel the fool. I don't think myself a fool« – so beginnt die Erzählung, und schon sind wir mitten im Paradox: Sagt der Narr die Wahrheit über sich selbst, oder spricht er als Narr? Das Paradox ist so unauflösbar wie das des Lügners, der behauptet, die Wahrheit zu sagen. Gimpels Leichtgläubigkeit ist eine Folge seiner Gläubigkeit. Im »Buch der Weisheit«, so erinnert er sich dunkel, stehe geschrieben: Alles ist möglich. Also glaubt er alles, was seine spöttischen Nachbarn ihm vorgaukeln, und macht sich zu ihrem Gelächter. Die Folgen sind schrecklich für ihn: Er heiratet auf den Rat der Spötter hin gutgläubig eine Hure und wird nicht nur betrogen, sondern auch noch mißhandelt ... Eines Tages flüstert der Teufel ihm ein, er könne sich durch eine Obszönität an seinen Peinigern rächen. Doch Gimpel besiegt die Rachlust, verläßt die Stadt und zieht als Bettler durchs Land. Die Erzählung schließt mit einer philosophischen Betrachtung des Narren, der auf den Tod wartet: »Zweifellos«, so resümiert er, »ist die Welt lediglich eine eingebildete Welt, aber nur einen Schritt von der wirklichen Welt entfernt ... Was immer dort ist, es wird wirklich und unkompliziert sein, ohne Spott und ohne Trug. Gottlob, dort kann nicht einmal Gimpel getäuscht werden.« Auch diesen Trost überschattet das Paradox, daß ihn ein Narr der Leichtgläubigkeit ausspricht. Wer kann schon sagen, ob der Glaube an eine wahre metaphysische Welt nicht eine viel größere Narrheit ist als die Leichtgläubigkeit in irdischen Dingen?

Den Narren selbst sprechen zu lassen gehört ebenso wie die Übertreibung zu den Kunstgriffen der satirisch belehrenden Narrenliteratur seit ihrer spätmittelalterlichen Blütezeit. Der unwidersprochene Widersinn verdankt seine Wahrhaftigkeit der durchgehaltenen Perspektive. Singers Erzählung hält sich darüber hinaus noch an andere typische Elemente der Tradition, an den sprechenden Namen des Helden, an die exemplifizierende Handlung und den moralisierenden Ausklang. Sie spielt damit aber in uneindeutiger Weise, was jeder lehrhaften Absicht zuwiderläuft. Gewiß, Gimpel ist nicht nur der *leicht-*, sondern auch der *gutgläubige* im moralischen Sinn, da er seine doch sehr verständlichen Rachegefühle überwindet. Aber am

Ende ist er der Düpierte: Exiliert und bettelarm klammert er sich an ein großartiges, aber fiktives Versprechen – nichts anderes ist ihm geblieben als seine Narrheit.

Die letzte Geschichte der »Collected Stories« ist nicht weniger traditionsbeladen. Sie umfaßt drei verschiedene Geschichten, von denen die beiden ersten zur Gattung der novellistischen Exempel gehören, während die letzte wie eine Legende gebaut ist. Das Ganze besitzt einen Rahmen: Eine kleine Gruppe von Männern, darunter einige Bettler, Schriftgelehrte und Handwerker, verbringen eine kalte Schneenacht in der von einem Ofen erwärmten Jeschiwa, der Talmud-Schule. Sie vertreiben sich die Zeit mit Geschichten, die von den Folgen übertriebenen Mitleids handeln. Die erste und zweite Erzählung schließen mit Sprüchen aus dem Talmud und aus den Psalmen; Sprüche, die das zur Moral verdichten, was der jeweilige Erzähler exemplifizieren will.

Die dritte und letzte Geschichte, die hier besonders interessiert, erzählt ein Kabbalist, von dem es heißt, er sei in der Zeit des abnehmenden Mondes nie recht bei Sinnen. Singer spielt mit dieser Charakterisierung auf das Exil der Schechina – die Abwesenheit Gottes – an. Man muß wissen: In der Kabbala ist Neumond ein kosmisches Symbol für das Umschlagen des göttlichen Lichts in dämonische Finsternis. Mit den Worten des »Sohar«: »Zuzeiten kostet die Schechina von der anderen, bitteren Seite, und ihr Antlitz ist dann dunkel.« Singers Kabbalist sagt dasselbe mit weniger Worten: »There is only one step from light to darkness.« Er beginnt seine Erzählung mit einer Zitatensammlung aus den sakralen Schriften, um zu beweisen, daß die erste und zweite Erzählung, verstehe man sie nur recht, gar nicht von Mitleid handeln. Sodann erzählt er die Parabel von einem Rabbi, der die Welt vom Teufel erlösen wollte. Dem Rabbi Joseph war schon gelungen, den Satan in Fesseln zu schlagen, da bot er ihm aus falsch verstandenem Mitleid eine Prise Schnupftabak an, und das ganze Erlösungswerk brach zusammen. Enttäuscht wendet sich nun der Rabbi von Gott ab und wird zum Adepten der Hölle. Er verbindet sich mit einem nicht minder dämonischen Weib, mit dem er bald in einem heftigen Streit um eine andere, von ihm begehrte Frau liegt. An Teufeleien, Zauberkram und Boshaftigkeiten wird nicht gespart. Und so wird dem abgefallenen Rabbi im Fortgang der Auseinandersetzung schließlich die magische Kraft geraubt, und es kommt zu einem Gleichgewicht des

Bösen, das keinem – weder ihm noch dem Weib – nützt. Noch einmal zeigt der Rabbi Joseph in einer Stunde der Schwäche Mitleid und verliert daraufhin endgültig seine Macht. »Er starb als Rebell«, so schließt des Kabbalisten Erzählung, und »reinkarnierte in der Gestalt eines Hundes«. Einer der gelehrten Zuhörer, dem die Geschichte unerhört vorkommt, fragt den Erzähler, ob er sie in irgendeinem Buch gelesen habe. Er erhält zur Antwort: »Ich bin das Buch.«

Dieser kleine Satz ist das Befremdlichste. Denn er wiederholt die Bedingung, unter der ein Zaddik für die Gemeinde zum Vorbild werden kann: die Identität von Erzähler und Erzähltem. Das wirkt wie Blasphemie, da der Kabbalist eine Antilegende oder zumindest doch eine höchst zweideutige Geschichte erzählt hat. Eine hochbewertete Tugend, das Mitleid, restituiert – falsch angewendet – die Macht des Bösen und vermag sie – ein zweites Mal falsch angewendet – auch wieder zu schwächen. Diese Geschichte, das spürt man, verschlüsselt in ihrer märchenhaften Form eine illusionslose Aussage über die Ohnmacht der Religion. Der erzählende Kabbalist verschweigt das nicht, sondern spricht in Übereinstimmung mit der Lehre offen vom Bösen als einem der Attribute der Schöpfung. Und damit es auch in seiner Immanenz anerkannt wird, schreit er lachend seinem verängstigten Zuhörer ins Ohr: »Sei kein Narr ... Der Mond scheint, der Himmel ist klar. Das Böse ist nur ein Gekräusel des Wahnsinns (Evil is nothing but a coil of madness).«

V.

»The story is the message« – hat Singer einmal gesagt. Es wäre zu früh, an dieser Stelle schon die Frage zu stellen, ob er als Autor die Perspektive seiner erfundenen Kabbalistenfigur teilt. Autoren tun so etwas ja gelegentlich wider Willen. Singer, der in ästhetischen Fragen alles andere sein möchte als ein wagemutiger Avantgardist, tut es vielleicht sogar willentlich. Zunächst aber noch ein weiterer Blick in die »Collected Stories«!

Ich habe noch zwei Geschichten ausgewählt, in denen Religion bzw. Philosophie eine merkwürdige Rolle spielt: »The Cabalist of East Broadway« und »The Spinoza of Market Street«.

In der ersten Geschichte schreibt der Erzähler über einen Ashke-

nazy mit dem Namen Jabloner, der in besseren Zeiten als kabbalistischer Schriftsteller und Gelehrter Ansehen genossen hatte. Zur Zeit der Erzählung aber sitzt Jabloner, der Anfang 70 und unverheiratet ist, heruntergekommen, von Almosen lebend, melancholisch, schweigsam und einsam Tag für Tag in einem kleinen ehemals jiddischen Café am East Broadway, das der Erzähler häufig besucht. Jabloner weckt seine Neugier, aber wenig ist über ihn zu erfahren. Der Zahnarzt des Erzählers berichtet, Jabloner, dem ein Mugger die letzten Zähne ausgeschlagen hat, habe ein neues Gebiß mit dem Satz abgelehnt: »Es ist nur ein Schritt von falschen Zähnen zu einem falschen Verstand.« Nach einiger Zeit, der Erzähler hat den seltsamen Kabbalisten schon fast vergessen, trifft er ihn zufällig wieder auf einer Reise durch Israel. In einem Hotel in Tel Aviv steht derselbe Jabloner im Mittelpunkt eines Banketts, das offensichtlich ihm zu Ehren stattfindet. Er ist sehr gesprächig, hält einen Vortrag und diskutiert, vor allem aber sieht er jung und frisch aus, ist elegant gekleidet und hat – last not least – ein vollständig neues Gebiß. Ja, er ist sogar verheiratet, und das mit einer temperamentvollen, ihn bemutternden Frau. Diese außerordentliche Wandlung kommentiert der Erzähler mit der Bemerkung: »Für mich war Jabloners Triumph ein Symbol des Ewigen Juden.« Und Jabloner selbst? Auf des Erzählers Frage, warum er so lange gezögert habe, nach Israel zu gehen, antwortet er: »Der Mensch lebt nicht nach der Vernunft.«

Bis hierher läßt sich auch diese Geschichte wie eine chassidische Parabel lesen: Im Exil ist der gutgläubige Jude elend und von all dem getrennt, was zu seiner Vollkommenheit beitragen kann. Nur im Land seiner Väter findet er zu sich selbst, wozu nach chassidischer Lehre nicht zuletzt jene Verbindung mit dem weiblichen Prinzip wiederhergestellt werden muß, die unter der Bedingung der Schebira zerbrochen ist. Im Vortrag zitiert Jabloner – wohlgemerkt mit falschen Zähnen – aus dem »Sohar«: »Vor der Schöpfung waren alle Attribute des Allmächtigen potentiell und nicht wirklich. Wie kann einer König sein ohne Untertanen ...?« Eine Stelle, die auf ihn selbst hinzuweisen scheint, da er nur in Israel ein Publikum finden konnte, das seine Selbstschöpfung möglich gemacht hat. Singers Geschichte bleibt aber nicht bei der Versöhnung der Potentialität mit der Aktualität stehen. Sie zeigt noch einmal den Kabbalisten Jabloner, der die

praktische Vernunft so skeptisch beurteilt hat, in dem kleinen Café am East Broadway. Zu seiner größten Überraschung trifft der Erzähler ihn dort nach Jahren wieder, und wieder ist Jabloner der heruntergekommene, zahnlose und zutiefst melancholische Mensch im Exil. Kurze Zeit nach diesem Zusammentreffen liest der Erzähler die Anzeige von Jabloners Tod. Es bleibt offen, warum der Kabbalist wieder an den Broadway zurückgekehrt ist. Unter den vielen Erklärungsmöglichkeiten, die der Erzähler durchdenkt und verwirft, findet sich auch ein versteckter Hinweis auf den kabbalistischen Mythos vom Bruch der Gefäße. Nimmt man diesen ernst, so ist der Kabbalist vom Broadway – bei aller Skurrilität der Figur – auch ein Symbol des Ewigen Juden in einem anderen als triumphalen Sinn. Im Exil wurde er, sagt der Erzähler von ihm, nicht nur ein Menschenfeind, sondern auch ein Feind der Religion (hostile to the Sabbath).

Auch die Erzählung vom Spinoza am Marktplatz handelt von einer Art des Exils. Wieder steht ein alter Gelehrter im Mittelpunkt, aber diesmal ein Feind der Kabbala, ein Maskil, ein Aufgeklärter, kurz: ein Rationalist. Und wieder treibt Singer in dieser Geschichte ein respektloses Spiel mit der Tradition.

Dr. Fischelson, so heißt der philosophierende, aber närrische Held der Erzählung, lebt in Warschau am Markt in einer winzigen Dachstube, allein mit Spinozas »Ethik«, die er seit dreißig Jahren studiert. Irgendwo bei Spinoza findet sich ein Vergleich, der anschaulich machen soll, wie himmelweit verschieden Gottes Verstand und der Verstand des Menschen ist, nämlich so verschieden wie das Sternbild des Hundes und der Hund, der unter meinem Fenster bellt. Nur das Wort, mit dem wir beides bezeichnen, ist dasselbe. An diese Stelle scheint Singer gedacht zu haben, als er Dr. Fischelson beschrieb, wie dieser abends aus seiner Dachluke schaut. Zuerst betrachtet der Gelehrte die Gestirne und übt sich, angesichts der ewigen, unveränderlichen Gesetze, die dort oben mit unerbittlicher Notwendigkeit herrschen, in der höchsten aller spinozistischen Tugenden, im amor Dei intellectualis, in der geistigen Gottesliebe. Dann wendet er den Blick nach unten aufs schnöde Diesseits: einen Platz voller Menschen und Geräusche. Er hat jetzt etwa die Optik des Beobachters in E. T. A. Hoffmans Erzählung »Des Veters Eckfenster«; und die menschlichen Leidenschaften, deren buntes, gefährliches, dem Zufall überlassenes

Treiben er auf diesem veritablen Jahrmarkt der Eitelkeiten unter seinem Fenster erkennen kann, flößen ihm Schauer ein. Sein Urteil ist unerbittlich: »genaue Antithese der Vernunft«.

Natürlich ist Fischelson kein Mann der Gegenwart, sondern ein Sonderling – fast hätte ich gesagt: wie er im Buche steht. Er ist bettelarm, und wenn er auf den Markt einkaufen geht, so begleitet ihn Spinozas »Ethik«, mit der er sich, während er wartet, unterhält, wie man sich mit einem Freund oder einer Frau unterhält. Die moderne Politik, den Zionismus lehnt er ab, die moderne Philosophie hält er für nichtswürdig, da sie Spinoza entweder ignoriert oder nicht versteht. »Diese Welt gehört den Verrückten«, so faßt er einmal seine misanthropische Sicht des Lebens zusammen. Aber, wie kann es anders sein, das Leben wird ihn belehren, daß er dazu gehört.

Ich mache es kurz: Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs beraubt den Doktor seiner letzten Einnahmen. Er, der ohnehin krank ist, fällt, von Aufregung und Hunger geschwächt, einer Ohnmacht anheim und glaubt sterben zu müssen. Doch das Schicksal in Gestalt einer gewöhnlichen und dazu noch sehr häßlichen Marktfrau, die ebenfalls alleinstehend in der Nachbarwohnung lebt, schreitet ein – der Zufall, jener Bruder des Schicksals, hat die Hand im Spiel. Diese Frau bringt das Irrationale in Fischelsons Leben, oder besser: in ihm zum Leben. Sie hat den ominösen Namen Dobbe die Schwarze, ein Spiel mit dem hebräischen Wort für Dämon: »Dibbuk«; die Schwarze heißt sie wegen ihrer Gesichtsfarbe. Diese Frau pflegt den Gelehrten gesund, ja mehr noch: sie macht ihn, nachdem dieses ungleiche Paar geheiratet hat, zum Mann. Spät in der Hochzeitsnacht steht Fischelson wieder am Fenster und schaut voll Verwunderung in den Kosmos, wo es nun viele Veränderungen und zahllose partikuläre Welten für ihn zu sehen gibt. Daß der amor Dei intellectualis vom amor carnalis abgelöst worden ist, das akzeptiert der Spinozist als ein »unvermeidliches Geschick«. »Vergib mir, göttlicher Spinoza«, sagt er zum Nachthimmel, »ich bin ein Narr geworden.«

Diese Schlußfolgerung ist natürlich falsch, denn in Wahrheit ist der Narr mit Hilfe des Dibbuks Dobbe zur Normalität des Alltags zurückgekehrt.

Die Geschichte Fischelsons ist ein besonders gutes Beispiel für Singers Erzählstil. Sie erinnert stärker als andere Stücke an die jüdische

Tradition jener witzigen Prosakarikaturen, die den Leser zugleich belehren und unterhalten. Gimpel, Jabloner, Fischelson – das sind Figuren aus einem sehr alten Repertoire, in dem Narren, Misanthropen und Sonderlinge die Hauptrolle spielen. Auch Fischelsons Geschichte zeigt, daß der Mensch nicht nach der Vernunft lebt. Wird dieser Gemeinplatz als Lehrsatz anerkannt, dann ist diese Geschichte das, was man früher von einer Parabel erwarten konnte: die simple Einkleidung einer Moralität. Doch Singer macht es sich nicht so einfach. Fischelson selber bringt auch am Ende die für ihn wahre Welt der abstrakten Notwendigkeit und die kontingente der Leidenschaften nicht zusammen. Er bleibt das, was er am Anfang war, auch wenn seine Lebensumstände jetzt verändert sind. Das macht ihn vollends zur komischen Figur und erhöht den witzigen Wert der Geschichte auf Kosten einer schulmeisterlichen Belehrung. So wie Fischelson – so könnte der Sinn der verkappten Parabel lauten – geht's jedem, der sich weltfremd in ein philosophisches System verbeißt: Die Welt fällt ihm bald nicht nur in der Theorie, sondern auch in concreto auseinander. Aber gerade das macht ihn menschlich.

VI.

Angesichts der karikaturistischen und typisierenden Züge von Singers Figuren wäre es seltsam, danach zu fragen, wieviel Gesinnung des Autors in ihnen gegenwärtig ist. Solche Fragen nach der Anwesenheit des Autors im Text liegen mir zwar nicht, in diesem Fall möchte ich sie, wenn auch in anderer Form, dennoch stellen.

Singer hat einerseits die Suche nach irgendwelchen Botschaften in seinen Texten scharf zurückgewiesen. Er hat andererseits ihren autobiographischen Gehalt nie gelegnet. Wenn es – wie er auch behauptet hat – die Aufgabe der Literatur ist, den Konflikt zwischen Gefühl und Verstand darzustellen, dann ist die Erzählung vom Warschauer Spinozisten geradezu ein Paradebeispiel. Warum aber hat er einen Spinozisten gewählt? Die Frage läßt sich nur beantworten, wenn man in Singers Biographie blättert. Die chassidische Tradition war für ihn gewissermaßen das natürliche Fluidum, in dem er groß geworden ist. Doch schon früh regten sich Zweifel, die mit Zweifeln an der Autorität des Vaters zusammenhingen, da dieser als Rabbi ein strenger Re-

präsentant der rechten Lehre war. Singer berichtet in »My Father's Court« von den heftigen Religionsstreitigkeiten in der Familie, von der aufrührerischen Rolle des älteren Bruders und von seiner Entdeckung Spinozas. Der Vater war ein erbitterter Gegner der spinozistischen Lehre von der Allgegenwart Gottes in der Natur; was verständlich ist, da der unpersönliche Deus Spinozas nicht nur alle konfessionellen Grenzen sprengt, sondern auch das Fundament der Moral, nämlich die Annahme von Zwecken und Absichten in der Schöpfung, radikal leugnet. Spinozas Gott ist indifferent, besser: er umfaßt das Gute wie das Böse.

Singer hat diese Philosophie nicht einfach kritiklos übernommen. Er ist nur ein halber Spinozist, da ihm Gott immer noch wie eine persönliche Macht erscheint, gegen die laut zu protestieren Pflicht sei, da diese Macht das Leben, das sie geschaffen hat, miserabel behandle. Also ist Singer ein gläubiger Jude? Er ist jedenfalls – trotz seines Schopenhauerschen Pessimismus – kein Atheist. »Alle religiösen Denker waren Zweifler«, bemerkt er im Gespräch mit Richard Burgin, »ich stelle in [meinen] Figuren meine eigenen Zweifel dar.«

Nur scheinbar widerspricht dieser skeptischen Religiosität der phantasievolle Gebrauch, den Singers Erzählungen von den Bewohnern der »anderen Seite« machen. Er scheut sich nicht einmal – ein schönes Beispiel ist die Geschichte »The Unseen« –, den Teufel selber auftreten zu lassen. Dieser märchenhafte Zug belegt seine Herkunft aus der Tradition chassidischer Mythen. Und der Widerspruch zwischen Spinozismus und Chassidismus, in den er sich damit verstrickt, ist ihm gerade recht, um die Übel zu bebildern, unter denen der im gewaltsam aufgezwungenen Exil lebende Jude zu leiden hat. Der »Bruch der Gefäße«, die Schebira, dauert an. An die Stelle der frommen Hoffnung ist die offene Rebellion getreten.

Das personifizierte Böse und der verborgene Gott – sie sind die Symbole für die Wirksamkeit jener innerweltlichen Antagonismen, die den Rationalismus, den Herrschaftsanspruch der wissenden Vernunft über das Leben, als getrübtetes Bewußtsein denunzieren. Der Atheist in der Erzählung »A Day in Coney Island« stellt die ketzerische Frage: »Wenn es einen Gott gibt, warum läßt er dann zu, daß Hitler unschuldige Menschen nach Dachau verschleppt?« Singer und sein Erzähler wissen darauf keine Antwort.

Literaturhinweise

- J. Billen*: Lehre als Leben – Leben als Lehre. Martin Bubers Erzählungen der Chassidim, in: Elm/Hiebel, S. 109–144.
- M. J. Bin Gorion*: Der Born Judas. Märchen und Geschichten, Berlin 1934.
- M. Brocke (Hg.)*: Die Erzählungen des Rabbi Nachman von Bratzlaw, München 1985
- M. Buber*: Die chassidischen Bücher, Berlin [1928].
- Die Erzählungen der Chassidim, in: *ders.*: Werke, München/Köln 1962–64, Bd. III.
- R. Burgin*: Conversations with Isaac Bashevis Singer, New York 1985; dt. von H. Raykowski: *I. B. S.*: Ich bin ein Leser. Gespräche mit Richard Burgin, München 1988.
- T. Elm/H. H. Hiebel (Hg.)*: Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1986.
- B. Gerhardsson*: Memory and Manuscript. Oral Tradition and Written Transmission in Rabbinic Judaism and Early Christianity, Kopenhagen 1964.
- A. Goldberg*: Der verschriftete Sprechakt als rabbinische Literatur, in: *A. Assmann/C. Jan-Hardmeier (Hg.)*: Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation, München 1983, S. 123–140.
- I. Howe/E. Greenberg (Hg.)*: Voices from the Yiddish. Essays, Memoirs, Diaries, New York 1975.
- Jiddische Erzählungen, übers. von A. Eliasberg; eingel. von Rudolf Neumann, Birsfelden-Basel [o. J.].
- G. Scholem*: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen, Frankfurt/M. 1957.
- Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Zürich 1960.
- I. B. Singer*: Wahnsinnsgeschichten, dt. von E. Otten (und A. Singer), Nördlingen 1986.
- In my Father's Court, New York 1962; dt. von O. F. Best: Mein Vater der Rabbi, Reinbek 1987.
- Collected Stories, London 1988.
- G. Ter-Nedden*: Das Ende der Lehrdichtung im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit der Schrift. Antithesen zur Fabel- und Parabelforschung, in: Elm/Hiebel, S. 58–78.