

Lieder über König und Frieden : zur Lyrik von Yehuda Amichai

Autor(en): **Zimmermann, Heidi**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Judaica : Beiträge zum Verstehen des Judentums**

Band (Jahr): **54 (1998)**

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-961177>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Lieder über Krieg und Frieden

Zur Lyrik von Yehuda Amichai

von *Heidy Zimmermann**

“The reality is far from ideal. The Jewish people have married Israel, this Land. But as in a real marriage, things have cooled down. Complaining about it sounds like an old man complaining about his age. An old couple should just live together. [...] We have, after all, passed the honeymoon stage, passed the romance, but it is, nonetheless, a true marriage. Such is my Zionism.”

*Yehuda Amichai*¹

Einer vielzitierten Legende zufolge pflegten israelische Soldaten im jungen Staat der fünfziger und sechziger Jahre – gleichsam als Notvorrat – ein Bändchen mit Gedichten von Yehuda Amichai bei sich zu tragen². Dies mag den Popularitätsgrad eines Poeten illustrieren, der 1982 den Israelpreis, die höchste nationale Auszeichnung, erhielt und dessen Texte längst zum Prüfungsstoff an den Schulen gehören. Indes findet man gedichtelesende Soldaten heutzutage kaum mit der Lupe, vielmehr scheinen die Gedichtbände weit und breit gegen ein *Pelefon*³ eingetauscht worden zu sein. Die Frage ist wohl berechtigt, ob diese Legende eher ein Idealbild konstruiert oder ob sie tatsächlich die überdurchschnittliche Rezeption von Lyrik im jungen Israel reflektiert. Erwägungen dazu ergeben sich einerseits aus der exemplarischen Analyse thematischer und poetischer Aspekte in Gedichten Amichais, andererseits aus dem Blick auf den Kontext und die Rolle des Dichters bei der Herausbildung einer modernen israelischen Lyrik seit den fünfziger Jahren.

Das Schreiben Amichais deckt annähernd die fünfzig Jahre seit der Ausrufung des Staates ab. Ein erster Gedichtband erschien 1955 unter dem Titel *achshaw u-ve-jamim acherim* (“Jetzt und in anderen Tagen”), doch versammelt der

* Lic. phil. Heidy Zimmermann, wissenschaftliche Assistentin an der Universität Basel, Riehenstr. 112, CH - 4058 Basel, Schweiz.

1 Interview mit Chertok, *We are all close*, 60 (vgl. die vollständigen bibliographischen Nachweise im Literaturverzeichnis am Ende des Artikels).

2 Vgl. z.B. Bloch/Mitchell, *The Selected Poetry*, XI oder Alter, *After the Tradition*, 243.

3 Der hebräische Neologismus für das kabellose Telefon ist eine Kontamination aus *pele* (“Wunder”) und *telefon*.

Band *schirim* Gedichte aus dem Zeitraum von 1948-1962. In den folgenden Jahrzehnten wurden neben zwei Romanen sowie einigen Erzählungen und Dramen zehn Bände mit Gedichten publiziert⁴. Amichai hat sein Schreiben immer wieder als Widerhall realer Erfahrungen charakterisiert, auch indem er mutmasste, dass er gar nicht zu schreiben begonnen hätte, wäre er nicht als junger Mensch nach Palästina gekommen. Autobiographische Bezüge machen seine Lyrik in besonderem Masse explizit, gerade wenn es um lokale und zeitgeschichtliche Referenzen geht. Dieser Befund mag die Frage rechtfertigen, wie sich die Geschichte des Staates in Amichais Werk spiegelt und ob sich seine Haltung gegenüber der israelischen Realität in der Dichtung niederschlägt.

Die Auswahl der hier behandelten Texte ist einerseits inhaltlich ausgerichtet auf Gedichte, die an realen, nachvollziehbaren Erfahrungen die Geschichte des Staates, die Lebenswelt Jerusalem, vor allem aber die verschiedenen Kriege und deren Folgen thematisieren. Andere, ebenso zentrale Themen in Amichais Werk wie das Verhältnis zur Religion, zu Gott und den Eltern (vor allem zum frühverstorbenen Vater) oder die umfangreiche Liebeslyrik werden mithin nicht direkt Gegenstand der Betrachtung. Andererseits soll an geeigneten Beispielen die Poetik Amichais charakterisiert und sein spezifischer Umgang mit den Mitteln der hebräischen Sprache herausgearbeitet werden. Nach diesen Kriterien sind auch die im Anhang wiedergegebenen, von mir ins Deutsche übertragenen Gedichte ausgewählt.

Der biographische Impuls

“I use my own life as my material”, sagte Amichai einmal⁵ und benannte damit den steten Auslöser seiner poetischen Aktivität. Tatsächlich ist in all seinen Gedichten ein lyrisches Ich greifbar, das unmittelbare Erfahrungen zu beschreiben und zu verarbeiten scheint. Selbst wenn ein Text nicht in der ersten Person abgefasst ist, wird in der subjektiven Sicht- und Ausdrucksweise der von innen nach aussen gerichtete Blick des sprechenden Ichs spürbar, was Chana Kronfeld als “generelle *Rhetorik der Autobiographie*” bezeichnet hat⁶. Dieser quasi-biographische Duktus, der sich gerade auch in Titeln wie *Autobiographie im Jahr 1952*, *Zu meinem Geburtstag*, *Der Tod meines Vaters* etc. (*schirim* 15, 27, 101)⁷ manifestiert, verleitet leicht dazu, vom Werk auf das Leben zu schlies-

4 Vgl. die Angaben zu den bislang vorhandenen Übersetzungen ins Deutsche und den hier verwendeten Originalausgaben in der Literaturliste.

5 Chertok, *We are all close*, 60.

6 Kronfeld, *Wisdom of Camouflage*, 472.

7 Die Übersetzungen aller im Text angeführten Zitate sind von mir und halten sich eng an das Original; sie können daher von gedruckten deutschen Übersetzungen abweichen. Die Nachweise in Klammern beziehen sich auf die im Literaturverzeichnis eingeführten Kürzel bzw. auf die Gedichte im Anhang. Zum Thema Biographie vgl. auch das Gedicht *1924* im Anhang.

sen und umgekehrt. Doch ist es Teil des poetischen Spiels, das Rohmaterial des Erlebten durch die sprachliche Umsetzung zu einem autonomen ästhetischen Objekt zu machen und dadurch die Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentation zu verwischen. Bekenntnisse wie "ich schreibe nicht als Dichter, sondern als Mensch"⁸ sind denn auch weniger als Hinweis auf biographische Kongruenz zu verstehen, sondern vielmehr als Ausdruck einer dezidiert antielitären Haltung und einer entmythologisierten Auffassung des poetischen Prozesses. Einer Forderung eines ebenfalls virtuosen Sprachspielers, Robert Walsers, folgend, dessen Leben und Schreiben allzu oft miteinander vermischt wurden, gelte darum für die folgenden Betrachtungen die "Voraussetzung, dass der Klarinettenist nicht das Klarinett selbst ist, dass er vielmehr nur darauf spielt"⁹.

Amichai fasste die für ihn bestehende Notwendigkeit, Erlebtes in Sprache zu fassen, mit dem Bild "you don't become aware of your body unless it hurts"¹⁰. Nicht der Zustand des Glücks ist Ursache der poetischen Verlautbarung, sondern die Verletzung und der Verlust. Gemäss diesem Konzept schreibt man nicht, solange man eins ist mit sich und der Welt, sondern erst, wenn man dieses Zustandes verlustig gegangen ist. Weiter kommentiert Amichai den Entstehungsprozess: "Poetry starts only after the climax. It's one of the first signs that you have overcome something."¹¹ Lyrik dient damit als Code, um Überwundenes und Verarbeitetes zu kommunizieren. Gedichte zu schreiben sieht Amichai als ein Mittel zur "Selbstheilung", das – wenn es stark genug ist – auch andern zum Überleben helfen kann¹².

Die Kette von Verletzungen des Lebens beginnt mit dem biographischen Bruch zwischen der unversehrten orthodox und tief religiös geprägten Kindheit Ludwig Pfeuffers in Würzburg und der 1935 erfolgten Emigration der ganzen Familie nach Palästina, wo der fortan zionistisch sozialisierte Jüngling sich einen neuen sprechenden Namen gab ('*ammi-chaj*, "mein Volk lebt"). Die Kindheit gehört seither zu den "Dingen, die verloren sind", zu den Orten, an die man nicht zurückkehren kann (*schalwa* 34), die aber ein starkes Sediment in der Erinnerung bilden, denn "wer sich mehr als die andern an seine Kindheit erinnert, ist Sieger, wenn es überhaupt Sieger gibt" (1924, vgl. Anhang). Die Schoa wirft, obwohl die grosse Familie ganz verschont geblieben und allein die Jugendfreundin Ruth als persönlicher Verlust zu betrauern ist¹³, ihre Schatten auf die Erinnerung, wie es in dem Gedicht *Ich bin in grosser Sorge* heisst: "... von der Synago-

8 Kronfeld, *Wisdom of Camouflage*, 473.

9 Walser, Brief an Otto Pick vom 9.2.1928, in: Jörg Schäfer (Hg), *Briefe*, Frankfurt a.M. 1979, 322.

10 Montenegro, Yehuda Amichai, 16.

11 AaO 17.

12 Vgl. [Gespräch mit Dan Omer] in: *Prosa* 2/25 (September 1978), 7-11.

13 Sie kehrt wieder in Gedichten (z.B. "Ruth, das Glück", *oscher* 50; "Kleine Ruth", *Faust* 70) und besonders in dem stark autobiographisch bestimmten Roman *Nicht von jetzt, nicht von hier*.

ge meiner Kindheit blieb nur der Himmel, den ich einst durch das Fenster sah” (*me-adam* 26)¹⁴. So wie die Zerstörung im verlassenen Deutschland nicht direkt miterlebt wurde, ist sie in diesem Vorstellungsbild mit einem rhetorischen Überraschungseffekt euphemistisch ausgespart. Umso unmittelbarer ist die wiederholte Erfahrung des Krieges in der neuen Heimat, die Amichai bereits als achtzehnjähriger Freiwilliger in der jüdischen Brigade der britischen Armee (1942-1946) machte und deren Unausweichlichkeit er in vier weiteren Kriegen Israels erlebt hat.

Seine Affinität zur Poesie entwickelte sich während der Armeezeit in Ägypten Anfang der vierziger Jahre, als Amichai in einer Militärbibliothek auf eine Anthologie moderner englischsprachiger Lyrik stieß und darin Autoren wie T. S. Eliot oder W. H. Auden entdeckte, die später zu wichtigen Vorbildern seines eigenen Schreibens werden sollten. Die ersten Gedichte entstanden Ende der vierziger Jahre, ausgelöst wohl durch die zentrale Erfahrung des Krieges, dessen Absurdität in den Augen eines lebenshungrigen jungen Menschen eine dauernde Irritation bedeutete. Ein Individuum, das sich weder in den ideologischen Schutzmantel der Religion noch in den des Nationalismus hüllen kann, muss sich den existentiellen Fragen stellen. Wie ungeschönt Amichai immer wieder die Begleitumstände des Krieges wahrgenommen hat, zeigt seine nüchterne Antwort auf die provokativ-naive Frage eines jungen Amerikaners, ob er je in Israels Kriegen gekämpft und ob er auf dem Schlachtfeld Gott gesehen habe: “Nein, Gott habe ich nicht gesehen, nur Menschen, die getötet wurden”¹⁵.

Liebe machen im Krieg

Das lyrische Ich in Amichais Gedichten berichtet wiederholt von im Krieg getöteten Freunden, bewahrt die Erinnerung an sie und wird sich des unverdienten eigenen Verschontseins bewusst; am unmittelbarsten geschieht eine solche Reflexion in der Vergegenwärtigung des Todes von Dicky: “Dicky wurde getroffen / wie der Wasserturm in Yad Mordechai / Getroffen. Ein Loch im Bauch. Alles / strömte heraus.” (*oscher* 89; *Zelte* 43)¹⁶. In abgehackten, rohen Sätzen wird hier berichtet, als ob das sprechende Ich noch immer unter Schock stünde. Vergleichbar der poetischen Sprache eines Wilfred Owen – während des Ersten Weltkriegs und danach der bedeutendste Vertreter der *war poetry* – veranschaulicht die bildliche Analogie zwischen dem getroffenen Freund und dem angeschossenen Wasserturm die Szene in nüchterner, schonungsloser Konkretheit

14 Vgl. auch die Spiegelung der Synagogenerinnerung in *Unendliches Lied* (Anhang).

15 Alter, *A Portrait*, 132.

16 Vgl. auch *Chuleikath – Das dritte Gedicht über Dicky* (*ha-egrof* 14; *Faust* 12) und *Dickys Tod* (Nacht 168-176).

und mit geradezu schmerzhafter Ironie. Dieses Gedicht stammt aus dem Zyklus *Klagelieder für die im Krieg Gefallenen*, der als Reaktion auf den Jom-Kippur-Krieg von 1973 entstanden ist. Allerdings ist die Betroffenheit von Krieg und Tod und deren poetische Formulierung nicht an die Unmittelbarkeit des Zeitgeschehens gebunden, sondern kann jederzeit die Präsenz in den Gedanken beanspruchen. “Ich bin bei Aschdod im Kampf gefallen / im Unabhängigkeitskrieg”, heisst es in dem Jahrzehnte später entstandenen Gedicht *Seither* (*schalwa* 9; Zelte 123), in dessen Verlauf sich herausstellt: “Ich trug meinen Kameraden auf dem Rücken / Seither spüre ich dauernd seinen toten Körper”. Das sprechende Ich wird gewahr, dass es nur äusserlich vom Krieg verschont geblieben, aber vom Tod des Freundes selbst zutiefst verletzt worden ist. Und im Bewusstsein, dass sein Überleben nicht dem eigenen Heldentum zu verdanken ist, stellt es in *Was habe ich in den Kriegen gelernt* (*ha-egrof* 15; Faust 18) einen Katalog hilfloser Handlungen und sinnloser Fähigkeiten auf, führt die stereotype Redeweise “Es ist verboten, Schwäche zu zeigen” (*schalwa* 87) in anaphorischer Wiederholung ad absurdum und besteht auf seinem Anti-Heldentum in einem Gedicht mit dem Titel “(aber) ich will in meinem Bett sterben” (*schirim* 95). Als Refrain in allen fünf Strophen konterkariert dieser Vers die Verherrlichung eines heldenhaften Todes auf dem Schlachtfeld.¹⁷

In all diesen Gedichten ist durch Ortsnamen, Jahreszahlen und andere reale Verankerungen ein zeitgeschichtlicher Bezug hergestellt, der deutlich oder zumindest erschliessbar macht, um welchen Krieg Israels es sich handelt. Wohl ist dieser zeitliche und räumliche Bezug bedeutsam für den wirklichkeitsnahen Tonfall der Gedichte, doch bleibt die Perspektive immer introvertiert und das Sprechen subjektiv, allein auf das individuelle Leben bezogen. Darum bleibt es auch primär eine persönliche Angelegenheit, mit den Auswirkungen des Krieges fertigzuwerden: “Sogar meine Liebesaffären werden nach Kriegen gemessen / ich sage, das geschah nach dem zweiten / Weltkrieg. Wir trafen uns am Tag vor dem / Sechstagekrieg. Niemals sage ich / vor dem Frieden 45-48 oder mitten / im Frieden 56-67.” (*oscher* 14; Zelte 53)¹⁸. Diese Verse deuten mit dem ironischen Unterton einer nüchternen Chronik an, wie sehr die Folge der Kriege die Biographie und das Lebensgefühl des Einzelnen bestimmt und wie sie gleichsam ein Koordinatensystem für die Erinnerung darstellt.

Die Unerbittlichkeit, mit der die inneren und äusseren Verheerungen des Krieges in Amichais Gedichten – oft auch in ganz unvermittelten Zusammen-

17 Ähnlich radikale kritische Darstellungen von Kriegserfahrungen und Gewissenskonflikten finden sich in frühen Erzählungen von S. Yishar, jetzt übersetzt in dem Band *Von Krieg und Frieden, Sieben Geschichten*, aus dem Hebräischen von Ruth Achlama, Frankfurt a.M. 1997.

18 Vgl. auch die ähnlichen Formulierungen in *pegischa* ‘*im av*: “Mein Vater kommt zu mir in einer der Pausen / zwischen zwei Kriegen oder zwischen zwei Liebesaffären / wie zu einem Schauspieler, der hinter der Bühne im Halbdunkel ausruht” (“Treffen mit dem Vater”, *schalwa* 8) oder “Einmal nach dem letzten Krieg / traf ich einen, der vor Jahren mein Schüler gewesen war” in *ma aschallam be ‘ad ha-schalom be-naf-schi* (“Was bezahle ich für meinen Seelenfrieden”, *schalwa* 30).

hängen¹⁹ – reflektiert werden, ist ebenso stark wie das Bewusstsein von dessen prinzipieller Unabwendbarkeit. So werden nicht selten auch frühere Kriege erinnert – besonders der erste Weltkrieg, in dem der Vater sich als loyaler deutscher Jude ein eisernes Verdienstkreuz erworben hat, in dem aber auch ein Bruder der Mutter gefallen ist²⁰ –, und der Ausdruck persönlichen Protestes gegen den Krieg scheint weniger aktuelle politische Kritik als vielmehr universaler, humanistischer Entwurf zu sein²¹. Vor allem aber spitzt Amichai in zahlreichen Gedichten die prinzipielle Untrennbarkeit von Gegensätzen wie Krieg und Frieden, Liebe und Hass auf deren notwendige Gleichzeitigkeit zu. Er thematisiert die durch das Leben erzwungene Simultaneität von Krieg und Liebe, wobei Liebesmomente immer wieder als Feuerpause im Krieg, als schützende Nische des Lebens dargestellt werden. Die antithetische Verbindung der beiden Begriffe, zumal in der Wendung “Krieg machen in der Liebe”, wird erst voll verständlich, wenn man die gegenüber dem Deutschen umfassendere und konkretere Bedeutung des hebräischen Ausdrucks *milchama*, “Krieg” bedenkt, in dem immer auch der verbale Ursprung von “kämpfen” präsent ist.

Beispielhaft ausgeführt ist diese Auffassung in dem Gedicht *adam be-chaj-jaw* (*Der Mensch hat im Leben*, vgl. Anhang)²² – einem der selteneren Texte, die ohne ein explizites lyrisches Ich auskommen und in einem verallgemeinernden Sprachduktus gehalten sind. In einer Parodie auf Qohelet 3 entsteht hier eine Engführung von Einsichten über die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und die Notwendigkeit der Verbindung gegensätzlicher Aktivitäten (“hassen und vergeben”, “erinnern und vergessen” usw.). Die Exposition in der ersten Strophe nimmt die Kernaussagen der biblischen Vorlage (*sman la-kol, ‘et le-chol chefez*, “alles hat seine Stunde, jedes Ding hat seine Zeit”) in wörtlichen Anspielungen auf und führt deren Negation auf eine Polemik gegen Qohelet hinaus. Entscheidend ist, dass der Gedanke konkretisiert wird durch die Einbeziehung

19 Vgl. etwa die Erwähnung des Krieges in einer scheinbar assoziativen Reihe von Argumenten in *dijuq we-diqduq* (“Genauigkeit und Grammatik”: “Weltkrieg”, “Sommerliebe”, Hochzeitskuchen”; vgl. Anhang), die kontrastierende Erwähnung Gottes in *machschavot leumiot*: “In einer Sprache / die Wunder und Gott beschrieben hat, jetzt Auto, Bombe, Gott zu sagen” (“Nationale Gedanken”, *achschaw* 38) oder die Konfrontation gegensätzlicher Motive in *schir chatunna*: “Deine Eltern lieferten die Frau und meine – den Mann / Gott lieferte den Krieg und seine Unterbrechung” (“Hochzeitslied”, *schalwa* 54).

20 Vgl. z.B. die Erzählung *mitot avi* (“Wie oft mein Vater starb”, Nacht 103 f) und die Gedichte *immi meta be-schavuot* (“Meine Mutter starb an Schavuot”, *me-adam* 15) bzw. *nora le-sahot* (“Furchtbar ist es zu identifizieren”, *achschaw* 28).

21 Amichai äusserte zwar in einem Interview, in Israel könne man es sich als Dichter nicht leisten, apolitisch zu sein, machte auch nie ein Hehl aus seiner Sympathie für die politische Linke und seiner Nähe zur Friedensbewegung, vermied es aber, Manifeste zu schreiben oder seine Lyrik in dieser Richtung zu funktionalisieren (vgl. Montenegro, Yehuda Amichai, 16, und das parodistische Gedicht *schir politi* [“Politisches Lied”, *scha ‘at ha-chesed* 31]).

22 Erstmals deutsch in: Christoph Meckel/Efrat Gal-Ed (Hg), *Alles andere steht geschrieben*, Ein deutsch-israelisches Lesebuch, Kiel 1993, 16-19.

eines "Menschen in seinem Leben"; damit wird die Argumentation gegen die abstrakte Weisheit der Vorlage begründet. So ist das Zusammentreffen der Gegensätze nicht nur durch die Kontinuität der menschlichen Existenz programmiert ("mit den gleichen Augen lachen und weinen"), sondern der Gegensatz zwischen Innen- und Aussenwelt, die Widersprüchlichkeit des Menschen selbst erzeugt die Gleichzeitigkeit des Unvereinbaren.²³ Sie auszuhalten gehört zur *condition humaine*, Befreiung davon bringt erst der Tod ("Ort, an dem Zeit ist für alles").

Der formale Aufbau dieses Gedichts, die Art, wie die parodierte Vorlage aufgenommen und aus ihren Stichworten eine Auswahl getroffen wird, verdeutlicht seine zentrale Thematik. Die Wiederaufnahme des Eröffnungsverses "Der Mensch hat im Leben nicht Zeit" markiert den Beginn eines zweiten Teils, der Auslegung und Durchführung des in der ersten Hälfte Exponierten ist und im letzten Vers zum Ausgangspunkt des Qohelet-Zitats ("Zeit für alles") zurückkehrt. Die Aufzählung entgegengesetzter Handlungen in der zweiten Strophe nimmt in einem subtilen Geflecht von Zitat, Variation und Umstellung Gegensatzpaare aus Qohelet 3 auf. Der Akzent liegt auf der Antithese von Hassen und Lieben (in dieser Reihenfolge!), bzw. von Liebe und Krieg, was die formale und semantische Klammer der Eckverse in dieser Strophe verdeutlicht. Die überraschende Gegenüberstellung von Liebe und Krieg (Kampf) bildet zugleich die stärkste Abweichung von der biblischen Vorlage (Krieg und Frieden) und fasst die zentralen existentiellen Erfahrungen, die in ihrer schwer zu ertragenden Gleichzeitigkeit die stete Nähe von Leben und Tod vergegenwärtigen, zusammen. Von da an steigert sich die Kadenz der Antithesen, indem die Begrifflichkeit sich zunehmend von der Vorlage entfernt und kulminiert in einer Essensmetapher für die Schwerverdaulichkeit der Geschichte.

Ein weiteres Beispiel für die Nebeneinanderstellung disparater Motive und die Thematisierung von Krieg wie für die Parodierung traditioneller jüdischer Texte ist das Gedicht *Erinnerung in Abu Tor* (vgl. Anhang). In prosaischem Erzählstil wird hier am Anfang das Bild einer realistisch scheinenden Situation geschildert: die vielseitige Verwendung einer Hütte auf dem seinerzeit (1967) hart umkämpften Hügel Abu Tor im Süden Jerusalems. Die Simultaneität des Liedes *Lecha dodi* zur feierlichen Begrüssung des Schabbat mit dem Geschrei der duschenden Soldaten erzeugt einen scharfen Kontrast zwischen religiöser und profaner Sphäre. In den folgenden Versen werden "der Herr ist ein Mann des Krieges" (Ex 15,3) und "Herr der Heerscharen ist sein Name" (Jes 47,4) zitiert, Schriftstellen, die auch als liturgische Versatzstücke im Kontext des Morgengebets gegenwärtig sind. Die Analogie zwischen den göttlichen Epitheta und der Charakterisierung eines Soldaten schafft eine unvermittelte Konkretisierung, die auf die Wörtlichkeit der ursprünglichen Bedeutung in den Zitaten zurückverweist. Ein weiteres, nur leicht verändertes Zitat aus den Segenssprüchen des Morgengebets (ursprünglich *u-vara bo neqavim*, "... und in ihm Löcher *erschaffen* hat") ist Auslöser für die Kombination der beiden Sphären und eine ans Makabre grenzende Pointe, die sich aus dem einmal buchstäblichen und einmal

23 Dieses ambivalente Gefühl gegenüber Situationen der Aussenwelt wird ausdrücklich zum Thema in dem Gedicht *Schafherde neben Flugplatz* (vgl. Anhang).

metaphorischen Verständnis derselben Wendung ergibt. Es ist dies ein typisches Beispiel für Amichais poetische Technik, Zitate oder idiomatische Wendungen in scheinbar naiver Weise wörtlich zu nehmen und dadurch neue Bedeutungen zu erzeugen. So führt ein linearer Gedankengang von “der Herr ist ein Mann des Krieges” zu der provozierenden Konkretisierung von dessen “Aktivität” in einer doppeldeutigen Formulierung (“Löcher machen”). Darin wird wiederum der kritische Blick eines impliziten lyrischen Ichs spürbar, das sowohl religiösem als auch militärischem Pathos, vor allem aber der irrationalen Vermischung von beidem misstraut. Sein Protest gegen Krieg ist immer verbunden mit dem Bewusstsein von sinnlosen Opfern und Verlusten und mit dem Appell für Leben und Liebe²⁴. Vermieden werden Pathos und Anklage, als wirksame Darstellungsmittel eingesetzt hingegen die nüchterne Registrierung gegensätzlicher Tatbestände: “Eine Frau in den Radionachrichten sagt / mit süßer und weicher Stimme / was Männer einander im Krieg antun” (*me-adam* 28) oder die implizite Anlage eines Analogieschlusses mit einer überraschenden Wendung vom Konkreten ins Bildhafte: “Auf die Tür eines Früchteladens sind Früchte gemalt / auf ein Fischrestaurant sind Fische gemalt / auf den Eingang zum Krieg ist ein junger Mann gemalt” (*me-adam* 26). Gleiche und ähnliche Verfahren kennzeichnen die Entwürfe von “Visionen des Friedens”, in denen etwa das Umschmieden der Schwerter zu Pflugscharen und dann weiter zu Musikinstrumenten gefordert wird, damit, “wer Krieg führen will”, erst wieder Arbeitsgeräte herstellen muss²⁵. Bei alledem ist das Ich nicht ein unbeteiligter Beobachter, sondern ein in alle Geschicke des Landes Involvierter, dessen Leben durch die Geschichte des Landes mitbestimmt ist, so dass er sagen kann: “als ich kämpfte / kämpfte auch das Land, als ich aufstieg, stieg es auf, und als ich sank / fing es mit mir zu sinken an” (*ha-sman* 32; Zelte 109).²⁶ Entscheidend in der Reihe dieser parallelen Konstruktionen ist der Wechsel zu der ingressiven Aktionsart mit dem Verb “anfangen” im letzten Vers dieser Strophe, der die Analogie zwischen Ich und Land relativiert. Das Land sinkt nicht endgültig, sondern es wird ein Bogen gespannt zu der “grossen Hoffnung” auf eine bessere Welt, die im Jahr 1946 bestanden habe und die “bis heute” (ca. 1978) nicht verschwunden sei. Doch scheinen solche Aussagen – wie etwa das subjektivistische Pamphlet *Ich bin ein Rassist des Friedens* (vgl. Anhang) zeigt – weniger einen idealistischen Pazifismus auszudrücken als den Umstand, dass sich Amichai mit einem notwendigerweise pragmatischen Realismus abfindet, der auf einer Ebene die Reaktion auf lokale

24 Vgl. dazu die *Vier Lieder über Krieg und Frieden* im Anhang und die Assoziation: “Ein mit Regen gesegnetes Jahr / wird im Frühling viele Pflanzen hervorbringen [...] Ein mit Kindern gesegnetes Jahr / wird den Krieg vergrössern / wenn die Kinder einst gross sind” (*me-adam* 35).

25 *Anhang zu einer Vision des Friedens* (*schalva* 33; Zelte 131), vgl. auch die “Vision des Friedens” in dem Gedicht *Im Abstand zweier Hoffnungen vom Kampf* (*schirim* 153).

26 Noch deutlicher kommt die Erfahrung einer gegenseitigen Abhängigkeit zum Ausdruck in der Erzählung *Dickys Tod*: “Wenn keine Jugend da wäre wie wir, die in dem alten Land hin- und herläuft wie das Blut in den Adern, hätte das Land schon aufgehört zu leben” (Nacht 168).

Themen erfordert, auf einer andern aber auch auf die Universalität der Fragen verweist.

Poesie ist somit ein Weg, Ordnung in die chaotische Erfahrung der Welt zu bringen²⁷, indem der Dichter sich zur Aufgabe macht, „jedes Ding, jedes Gefühl, jede Erfahrung einfach, genau und ohne Verfälschung zu benennen“²⁸. Nur so scheint das Dilemma zwischen der Notwendigkeit, um das Überleben zu kämpfen, und dem Verlangen nach unversehrtem Leben, nach der Normalität des Alltags aushaltbar. Ein Satz wie der Rilke-Vers „Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles“, auf den sich Amichai verschiedenenorts bezieht²⁹, wird in diesem Kontext erschütternd konkret. Das ist letztlich kein spezifisch israelisches Dilemma, sondern Ausdruck der Befindlichkeit eines modernen Menschen im 20. Jahrhundert, einer Erfahrung, die Amichai pointiert formulierte: „The important thing for me is that Jews again become people like other people, like, for example, the Italians. I'm not concerned at all about the Jewishness, the Israeliness, the Hebrewness of my poetry because it is my life that I write about“.³⁰ Damit wird Judentum nicht etwa aufgegeben, sondern zu einem Normalzustand erklärt, in dem heterogene und auch widersprechende Aspekte menschlicher Erfahrung absorbiert werden können.

Die Erfindung der Metapher

Ausgeprägte Bildhaftigkeit der Sprache bestimmt sowohl die Lyrik als auch die Prosa Yehuda Amichais. Der uneigentliche Sprachgebrauch ist in seinen Werken in einer Dichte vorhanden, die man als maniert bezeichnen müsste, wären die Figuren nicht immer wieder so überraschend und überzeugend sowohl in der Kombination disparater Bilder als auch in ihrer gesteigerten Aussagekraft. Amichai selber hat wiederholt die Metapher als eine der grössten menschlichen Erfindungen bezeichnet³¹ und die rhetorische Wirkung dieses Tropus ins Zentrum seiner Poetik gestellt. Er sieht in ihm aber nicht nur ein Mittel poetisch geschmückter Rede, sondern in viel umfassenderem Sinn eine bestimmte Art des Denkens, die es erlaubt, die emotionale und die rationale Ebene miteinander zu verbinden und etwas Nicht-Sprachliches in Sprache zu übersetzen, gleichsam eine kommunikative Brücke zu bauen. Bedenkt man die sinnstiftende Funktion

27 Vgl. Cohen, *Voices*, 34.

28 Zitat einer mündlichen Stellungnahme Amichais in: Alter, *Portrait*, 133.

29 So der vielzitierte Schlussvers aus dem *Requiem* für Wolf Graf von Kalckreuth, den jungen Dichter, der als neunzehnjähriger Freiwilliger wenige Tage nach Beginn des Militärdienstes (1906) sich das Leben nahm (Rainer Maria Rilke, *Werke*, Band 1: *Gedichte 1895 bis 1910*, Frankfurt a.M. 1996, 426); vgl. den Vers „... wenn es überhaupt Sieger gibt“ (1924, Anhang).

30 Cohen, *Voices*, 38 f.

31 Vgl. z.B. Montenegro, Yehuda Amichai, 16; Fuchs, *Encounters*, 88; Cohen, *Voices*, 24.

von symbolischem Denken und Handeln in der jüdischen Tradition, kann man im Verweischarakter der metaphorischen Rede eine säkulare Entsprechung zur religiösen Symbolik sehen.

Amichais Texte weisen nun aber einen derart vielfältigen Gebrauch von uneigentlichem sprachlichen Ausdruck auf, dass es erstaunt, mit welcher begrifflichen Unschärfe der Terminus “Metapher” in der Sekundärliteratur benutzt wird und ein Thema für sich wäre, die Eigenschaften der figurativen Rede und die Strukturen ihrer Anwendung in seiner Lyrik zu untersuchen. In dem hier gegebenen Rahmen werde ich mich mit einigen vorläufigen Beobachtungen zur metaphorischen Rede in Amichais Lyrik begnügen, doch scheint mir vorweg – gerade auch angesichts der inflationären Häufigkeit des Begriffs im allgemeinen Sprachgebrauch – eine sachliche Differenzierung des Metaphernbegriffs angebracht.³²

Aus Amichais Verwendung des Ausdrucks wird deutlich, dass er “Metapher” in einem umfassenden Sinn als “übertragenen” Gebrauch sprachlicher Einheiten versteht. Darunter fallen verschiedene Stilfiguren, die mittels Bedeutungsübertragung Sinn produzieren, wie Metonymie und Synekdoche, aber auch Parabel und Vergleich sowie die eigentliche Metapher. Während Metonymie und Synekdoche von einem realen sachlichen Bezug zwischen Gemeintem und Gesagtem ausgehen und als sprachliche Stellvertreter fungieren wie etwa in dem Vers “Söhne warmer *Gebärmütter* werden Soldaten” (*ha-smān* 23; Zelte 108)³³, besteht die Metapher in der Erfindung eines Bildes zur Benennung des Gemeintem. Auch hier gibt es ein *tertium comparationis*, das die beiden Seiten verbindet, doch erzeugt die Metapher ihren Effekt durch einen Sprung von einem Vorstellungsbereich in einen andern. Sie wird oft als verkürzter Vergleich bezeichnet, wobei typischerweise die Vergleichsgrösse selbst nicht genannt wird. Diese Art der eigentlichen Metapher (etwa “meine Augen sind Propheten” in *Ich habe meinen Identitätsausweis verloren* [vgl. Anhang] oder das “Traubenlachen” der Geliebten [*schirim* 23; Zelte 11]) ist eine von Amichai nicht sehr häufig verwendete Figur. Hingegen nimmt er gerne konventionalisierte Metaphern – etwa “das Leben ein Kampf” (*scha‘at ha-chesed* 16), “die Zeit wird die Tränen trocknen” (*schalwa* 58; Zelte 140) – zum Anlass, um subjektive Erfahrungen selbstironisch zu chiffrieren oder stereotype Redeweisen zu demaskieren.

Das grösste Kreativitätspotential von Amichais metaphorischem Sprachgebrauch liegt ohne Zweifel im Bereich des ausgeführten Vergleichs. Eine kleine Zusammenstellung mag die Fülle und die Vielfalt der Bilder illustrieren: “Wie ein Kind sich mit Essen beschmutzt / so will ich mich beschmutzen mit den Problemen der Welt” (*schirim* 113), “Wie die Innenwand eines Hauses / die zur

32 Vgl. als Hintergrund zu den folgenden Bemerkungen den Sammelband *Theorie der Metapher*, Anselm Haverkamp (Hg), Darmstadt ²1996, besonders die Beiträge von Black (1954 und 1977), Henle und Ruwet.

33 *bnej rachamim chammim mitgajjesim la-zava*. Das deutsche Wort “Gebärmutter” verschleiert die im Hebräischen bestehende Metonymie *rechem* für die Mutter, auch die Konnotation des homonymen Ausdrucks *rachamim* “Erbarmen” geht in der Übersetzung verloren. Ein weiteres Beispiel einer Metonymie ist der Ausdruck “die Behaarten” [Männer] in *Erinnerung in Abu Tor* (vgl. Anhang).

Aussenwand wird nach Krieg und Zerstörung / so fühlte ich mich plötzlich” (*oscher* 96; Zelte 87), “Die Luft über Jerusalem ist gesättigt mit Gebeten und Träumen / schwer wie die Luft über Industriestädten” (*schalwa* 78), “Ich will einen solchen Lebensrhythmus: nicht wie Zeitunglesen, sondern wie das Lesenlernen eines Kindes / oder wie das stille Entschlüsseln der Schrift auf einem alten Grabstein” (*scha‘at ha-chesed* 102), “Ein Mann, dessen Sohn im Krieg starb, geht auf der Strasse, wie eine Frau mit einem toten Kind im Leib” (*oscher* 92; Zelte 46). In allen diesen Beispielen markiert ein formales Signal den Vergleich (*k-*, *kmo*, “wie”, *kmo ... kach*, “wie ... so”), und beide Bildhälften sind ausgeführt, was sie von der eigentlichen Metapher abhebt. Es ist ein wesentlicher Unterschied zu sagen, “ich bin eine sehr alte Sprache” oder “ich bin *müde wie* eine sehr alte Sprache” (*oscher* 54). Dass Amichai sich der expliziteren Figur bedient, scheint nicht zufällig in einer Lyrik, die frei ist von den rhythmischen Zwängen eines bestimmten Metrums, in der das Setzen oder Weglassen von Vergleichspartikeln also eine stilistische Entscheidung ist. Der Vergleich erzielt meist eine stärkere Ausdrücklichkeit als die Metapher und ermöglicht zudem, ein Bild breiter auszuführen, es bisweilen zu einem regelrechten Gleichnis zu gestalten. Nicht selten finden sich in einem Gedicht auch ganze Kataloge von Vergleichen, die einen Gedanken variierend verdeutlichen oder differenzieren³⁴. Man kann in so viel Explizitheit auch das Zeichen einer antihermetischen Haltung sehen, der sich didaktische Überdeutlichkeit ankreiden liesse, die aber gerade auch ein wesentlicher Grund für die Übersetzbarkeit und die Nachvollziehbarkeit von Amichais Metaphern ist.

Es scheint, dass die Erfindung einer Metapher oder eines Vergleichs das Ergebnis einer blitzartigen Erkenntnis ist, deren Gehalt auf keine andere Art mit gleicher Wirkung auszudrücken wäre. Ihre Auffindung beeindruckt den Erfinder ebenso wie die Leserin das Nachvollziehen, und dass ihre sprachliche Ausarbeitung dennoch eine bewusste, rationale Leistung ist, steht ausser Frage³⁵. Damit trägt die Metapher auch Merkmale des Witzes, insofern als die Pointe, das Spiel mit der Mehrdeutigkeit und der Spannung zwischen wörtlicher und metaphorischer Lesart gerade in einem Zwischenbereich liegt, der sich nicht anders wiedergeben lässt. Darin besteht der Bedeutungsgewinn und die Sinnproduktion der metaphorischen Rede, die Amichai als eminent poetisches Mittel erkannt und mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt hat. Kehrt man zum Postulat der Trennung von Leben und Werk und der Autonomie des Kunstwerks zurück, lässt sich sagen, “dass manche Metaphern uns in die Lage versetzen, bestimmte Aspekte der Wirklichkeit zu sehen, zu deren Konstitution die Herstellung der Metapher beiträgt”.³⁶ Entsprechend der Ambivalenz von wörtlicher und übertragener Bedeutung vermittelt die metaphorische Rede eine Ahnung vom spannungsvollen Verhältnis zwischen Realität und subjektiver Wahrnehmung. Das

34 Vgl. im Anhang *Ich habe meinen Identitätsausweis verloren und 1924*. Die Bedeutung des Katalogs als wesentliches Formmodell in Amichais Lyrik hat Arpali ausführlich dargestellt (*ha-prachim*, 32 ff).

35 Vgl. Amichais Stellungnahme dazu in Fuchs, *Encounters*, 88.

36 Black, Mehr über die Metapher, in: *Theorie der Metapher*, 409 (s. Anm. 32).

Finden wie das Nachvollziehen eines Metaphernbildes konstruiert – zumindest zeitweilig – eine Ordnung in der Welt.

Amichai, die “Neue Welle” und die Literaturkritik

Die bis hierher an drei Stichworten (quasi-biographisches Schreiben, Thematik von Land und Krieg, metaphorische Rede als zentrales Stilmittel) erarbeiteten Beobachtungen mögen als Basis dienen, um die Lyrik Amichais nun in einen grösseren Zusammenhang zu stellen. Amichai stand Mitte der fünfziger Jahre der Gruppe *Likrat* nahe, einer losen Gruppierung junger Poeten und Kritiker, die sich gegen die etablierte ältere Generation von Dichtern (namentlich Nathan Alterman und Avraham Schlonski) auflehnten und später als Autoren der “Neuen Welle” bezeichnet wurden³⁷. In dieser Generation entstand erstmals eine Literatur von muttersprachlichen Dichtern (im Land geborenen oder als Kinder eingewanderten), die nicht mehr eine nur idealistische und affirmative Beziehung zum Zionismus und zum Land hatten, sondern eine pragmatische, normalisierte oder sogar kritische Haltung gegenüber dem jungen Staat wie auch gegenüber der hebräischen Sprache einnehmen konnten. Die jungen Autoren (neben Amichai vor allem Nathan Zach, David Avidan und Dalia Rabikowitz) distanzieren sich vom kollektiven Pathos der älteren, entwickelten Skepsis gegenüber nationalen und gesellschaftlichen Ideologien von Dichtern, die sich dem Aufbau des Landes verschrieben hatten, und propagierten eine Literatur des Ich statt des Wir. Denn sie erlebten, dass die Unabhängigkeit nicht alle Probleme löste, sondern dass auch der Staat mit politischen, ökonomischen und sozialen Schwierigkeiten konfrontiert war. In ihrem Bestreben, die israelischen Existenzbedingungen – auch in ihren ambivalenten Seiten – auszudrücken, konzentrierten sie sich auf die Befindlichkeit des Subjektes, beschrieben die persönliche Sichtweise des vereinzelt, aus der Gruppe gelösten Individuums. Dieser Traditionsbruch, der von der Lyrik als treibender Kraft ausging, war aber auch innerliterarisch eine Notwendigkeit, die sich aus der erneuten Öffnung zu modernen Strömungen in der europäischen und amerikanischen Literatur ergab. Besonders die nicht im Land geborenen Autoren (Zach, Pagis, Amichai) rezipierten vermehrt nichthebräische Literatur und brachten neue Elemente ein. Mit der Aufgabe des hohen poetischen Stils und der Verwendung von Umgangssprache in der Lyrik eröffneten sie eine neue Dimension in der Wiederbelebung des Hebräischen als zeitgenössische Literatursprache.³⁸

37 Der durch den Kritiker Aharon Megged geprägte Name wurde als literaturwissenschaftliche Etikette gefestigt durch Gershon Shaked (vgl. *Geschichte*, 315 ff).

38 Dan Miron (*Modern Hebrew*, 65 ff) hat diesen bedeutendsten Paradigmenwechsel in der neueren hebräischen Literatur mit der Einwanderungssituation und der unterschiedlichen Mentalität der betreffenden Autoren in Verbindung gebracht; vgl. dazu auch Abramson, *The Writing*, 1-5 und den Hinweis Shaked's auf das erneute Zulassen von Entfremdung und doppelter Identität in der Literatur dieser Generation (Gershon Shaked, *The Shadows within, Essays on modern Jewish Writers*, Philadelphia 1987, 170 ff).

Anders als Nathan Zach, der die Ziele einer neuen Poetik in einer einflussreichen Fünfzehn-Punkte-Deklaration formulierte³⁹, kümmerte sich Amichai wenig um die Erfüllung eines poetischen Programms. Er beteiligte sich nicht an theoretischen Manifesten, sondern realisierte seine Reflexion allenfalls in metasprachlichen und metapoetischen Gedichten⁴⁰. Indem er sich bewusst an mittelalterlichen Vorbildern orientierte, pflegte Amichai auch traditionelle Formen wie das Sonett oder den klassischen Vierzeiler, ohne dabei den niederen Stil der Umgangssprache aufzugeben. So verfolgte er konsequent seine persönliche Auseinandersetzung mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Poesie und mit dem Allusionsreichtum der hebräischen Sprache. Auf der einen Seite durchbrach Amichai mit seinem uneingeschränkten Gebrauch der Alltagssprache, in den auch Slang-Ausdrücke einbezogen werden, religiöse und sexuelle Tabus; auf der andern aktivierte er die Sprachschichten des Hebräischen, nützte die Assoziationsfelder von Wörtern aus verschiedenen Sprachstufen, schaffte intertextuelle Bezüge durch Zitate und Fehlzitate und nahm die Bibel wie den Siddur als Anlass für säkulare Interpretationen. In dieser permanenten Intertextualität verbirgt sich zum grossen Teil die Mehrdeutigkeit und die Ironie in Amichais Gedichten. Mit all ihren heterogenen Eigenschaften bewegte sich seine Lyrik allerdings an den Rand der modernistischen Bewegung⁴¹ und sie wurde auch ganz unterschiedlich rezipiert. Während der intertextuelle Anspielungsreichtum nur aus der Vertrautheit mit den traditionellen Texten und deren Sprache adäquat wahrgenommen werden kann, richtete sich die Rezeption eines breiten Publikums aus an der Verständlichkeit und Simplizität der Gedichte, an der Reduktion grosser Themen auf Lebensgrösse, an der Thematisierung von Alltagserfahrungen, die eine direkte Identifikation mit dem lyrischen Ich ermöglichte.

Ausdruck für diese spezifisch israelische Phase der Rezeption sind nicht zuletzt die zahlreichen Vertonungen von volksliedhaften Gedichten Amichais, die in früheren Jahren als identitätsstiftende Schlager in der populären Musik sehr verbreitet waren und heute zum Fundus von Evergreens gehören⁴². Die universale Verständnisebene von Amichais Lyrik löste etwa seit den frühen 80er Jahren eine einzigartige Übersetzungswelle aus, die ihn zum meistübersetzten israelischen Dichter machte⁴³ und die zugleich die Frage der Übersetzbarkeit

39 *le-aqliman ha-signoni schel schnot ha-chamischim we-ha-schischim be-schiratenu* ("Über das stilistische Klima der fünfziger und sechziger Jahre in unserer Lyrik"), in: *Ha-Arez* (29. Juli 1966), 10/13.

40 Paradebeispiele sind das *sonet ha-binjanim* ("Sonett der Stammformen", *schirim* 64), das (Under)statement "ich, der ich nur einen kleinen Teil des Wörterbuchs benütze" (*schirim* 69) oder auch *Genauigkeit und Grammatik* (vgl. Anhang).

41 Vgl. die Bemerkungen Kronfelds zur "Self-Marginalization" und zum Modernismus Amichais (Poetic System, 473; *Margins of Modernism*, 143 ff).

42 Genannt seien hier z.B. die Vertonungen von *schir lejl schabbat* ("Lied am Schabbatabend", *schirim* 89), *schnejnu be-jachad* ("Wir beide zusammen und jeder für sich", *schirim* 13) und *balada 'al ha-se'ar he-aroch* ("Ballade vom langen und vom kurzen Haar", *schirim* 133) durch Sascha Argov.

43 Bis zum Jahr 1994 lagen Übersetzungen in 30 Sprachen vor (erfasst in der umfangreichen Dokumentation von Lapon-Kandelsheim/Duchovni).

aufwirft. Über die generellen Schwierigkeiten jeder Übersetzung von Literatur und besonders von Lyrik hinaus stellt sich bei Amichai häufig das Problem der Übertragbarkeit von soziokulturellen Voraussetzungen und von metasprachlichen Aspekten. Gedichte wie *sonet ha-binjanim* (*schirim* 69) oder *Genauigkeit und Grammatik* (vgl. Anhang), die sich mit grammatischen Eigenheiten des Hebräischen auseinandersetzen, aber auch Spiele mit Homonymie und Homophonie, mit Assonanzen oder Wortentstellungen lassen sich nicht ohne Verlust übertragen. Intertextuelle Verbindungen oder religiös-kulturell bedingte Anspielungen würden meist ausführliche Erklärungen erfordern, um nachvollziehbar zu sein. Referenzen wie die in *Erinnerung in Abu Tor* (vgl. Anhang) eingeflochtenen Zitate entfalten ihre poetische Wirkung in einem viel geringeren Mass, sobald der Text übersetzt ist und erst recht, wenn der Hintergrund der jüdischen Liturgie fehlt⁴⁴. Das bedeutet, dass diese Dimension immer verloren geht, auch wenn bestimmte Themenbereiche (Liebeslieder, Gedichte über bekannte Schauplätze usw.) sich besser zur Übertragung eignen und bevorzugt in Auswahlbände aufgenommen werden.

Bemerkenswert ist schliesslich, wie die Literaturkritik im Laufe der Jahrzehnte auf Amichais Lyrik reagierte. Offenbar führte gerade die zunehmende internationale Popularität zu einer Abwertung durch die israelische Kritik und zu dem Vorwurf, er produziere simple Allerweltslyrik ohne gedankliche Tiefe.⁴⁵ Doch waren Amichais konsequent anti-ideologische Haltung, seine wenig ambitionierte Auffassung von Poesie, die Uneinheitlichkeit seines Stils und sein unverhohlenes Benennen der Umstände auch früher immer wieder Anlass für kritische Angriffe gewesen. Daraus ist die paradoxe Situation entstanden, dass er der meistgelesene und gleichzeitig der am schärfsten kritisierte Lyriker ist. Die Gründe für die Kritik dürften in seiner Haltung als Dichter und vor allem in den Werken selbst liegen, die sich einer eindeutigen Bewertung entziehen. Indem Amichai die Gespaltenheit der Existenz (Kind/Erwachsener, Europa/Israel, religiös/säkular, damals/jetzt) zum zentralen Gegenstand seines Schreibens macht, lässt er die Fragmentierung des Subjekts zu und stellt sie in den Erfahrungen seines lyrischen Ichs dar. Die stets einfach sich gebende Sprache geht einher mit vertrauten, alltäglichen Motiven, die im Tonfall der Selbstironie und des Understatement behandelt werden. Doch hinter der scheinbaren Einfachheit und Zugänglichkeit tun sich die gedanklichen Abgründe und die Vielschichtigkeit der Sprache auf. Über die universalen menschlichen Themen hinaus vermittelt die Lyrik Amichais die Erfahrungen eines "Menschen in seiner Zeit", der sich ein Leben als "normaler Jude" in einem "normalen Israel" wünscht.⁴⁶

44 Vgl. auch die Beispiele bei Alter, *The untranslatable Amichai*; Yudkin, *Jewish Writing*, 150 f.

45 Zu den Tendenzen in der kritischen Einschätzung vgl. den Überblick in Tzvik, *Yehuda Amichai*, 7-62; ausserdem Kronfeld, *Wisdom of Camouflage*, 469 ff; Alter, *The untranslatable Amichai*, 28.

46 Vgl. Cohen, *Voices*, 38 f, Chertok, *We are all close*, 58.

Literatur

Originalausgaben (Auswahl)

- [*schirim*] *schirim 1948-1962* [Gedichte 1948-1962], Jerusalem/Tel Aviv 1977 [1962].
- [*oscher*] *me-achorej kol se mistater oscher gadol* [Hinter all dem verbirgt sich ein großes Glück], Jerusalem/Tel Aviv 1985 [1974].
- [*achschaw*] *achschaw ba-ra'asch* [Jetzt im Sturm], Jerusalem/Tel Aviv 1975.
- [*ha-sman*] *ha-sman* [Die Zeit], Jerusalem/Tel Aviv 1978.
- [*schalwa*] *schalwa gedola: sche'elot u-tschuvot* [Grosse Ruhe: Fragen und Antworten], Jerusalem/Tel Aviv 1980.
- [*scha'at ha-chesed*] *scha'at ha-chesed* [Stunde der Gnade], Jerusalem/Tel Aviv 1986 [1982].
- [*me-adam*] *me-adam atta we-el adam taschuv* [Vom Menschen bist du und zum Menschen kehrst du zurück], Jerusalem/Tel Aviv 1985.
- [*ha-egrof*] *gam ha-egrof haja pa'am jad petucha we-ezba'ot* [Auch die Faust war einmal eine offene Hand], Jerusalem/Tel Aviv 1989.

Übersetzungen

- [Zelte] *Wie schön sind deine Zelte, Jakob*, Gedichte, aus dem Hebr. von Alisa Stadler, München 1988 [Gedichte aus den Bänden *ha-sman*, *we-lo al-menat liskor*, *schalwa gedola*, *schire ahava*, *schire zion*].
- [Faust] *Auch eine Faust war einmal eine offene Hand*, Gedichte, aus dem Hebr. von Alisa Stadler, München 1994 [annähernd vollständige Übersetzung des Bandes *gam ha-egrof haja pa'am jad petucha we-ezba'ot*].
- [Nacht] *Die Nacht der schrecklichen Tänze*, Erzählungen, aus dem Hebr. von Alisa Stadler, München 1990.
- [Nicht von jetzt] *Nicht von jetzt, nicht von hier*, Roman, aus dem Hebr. von Ruth Achlama, München 1992.

Sekundärliteratur

- Abramson, Glenda, *The Writing of Yehuda Amichai, A Thematic Approach*, New York 1989.
- Alter, Robert, The untranslatable Amichai, in: *Modern Hebrew Literature* N.S. 12 (1994), 28-29.
- Alter, Robert, A Portrait of Yehuda Amichai (1986), in: ders., *Hebrew and Modernity*, Bloomington/Indianapolis 1994, 120-133.
- Arpali, Boaz, *ha-prachim we-ha-agartal, schirat Amichai 1948-1968* [The Flowers and the Urn, Amichai's Poetry 1948-1968, Structure, Meaning, Poetics], Tel Aviv 1986 [hebr.].

- Bloch, Chana/Mitchell, Stephen (Hg), *The Selected Poetry of Yehuda Amichai*, New York etc. 1986.
- Chertok, Haim (Hg), *We are all close, Conversations with Israeli Writers*, New York 1989.
- Cohen, Joseph, *Voices of Israel*, New York 1990.
- Fuchs, Esther, *Encounters with Israeli Authors*, Marblehead (Mass.) 1982.
- Kronfeld, Chana, "The Wisdom of Camouflage": Between Rhetoric and Philosophy in Amichai's Poetic System, in: *Prooftexts* 10 (1990), 469-491.
- Kronfeld, Chana, *On the Margins of Modernism, Decentering Literary Dynamics*, Berkeley etc. 1996.
- Lapon-Kandelsheim, Essi/Duchovni, Nava (Hg), *To commemorate the 70th Birthday of Yehuda Amichai, A Bibliography of his work in translation*, Tel Aviv 1994.
- Miron, Dan, Modern Hebrew Literature: Zionist Perspectives and Israeli Realities, in: *Prooftexts* 4 (1984), 49-69.
- Montenegro, David, Yehuda Amichai: An Interview, in: *The American Poetry Review* 16/6 (1987), 15-20.
- Shaked, Gershon, *Geschichte der modernen hebräischen Literatur, Prosa von 1880 bis 1980*, Frankfurt a.M. 1996.
- Tzvik, Yehudit (Hg), *Yehuda Amichai, mivchar ma'amrej biqqoret 'al jezirato* [Yehuda Amichai, A Selection of Critical Essays on his Writings], Tel Aviv 1988 [hebr.].
- Yudkin, Leon Israel, *Jewish Writing and Identity in the Twentieth Century*, London 1982.

Gedichte von Yehuda Amichai

Hebräisch und in deutscher Erstübersetzung* von

Heidy Zimmermann

Der Mensch hat im Leben

Ich habe meinen Identitätsausweis verloren

1924

Vier Lieder über Krieg und Frieden

Erinnerung an Abu Tor

Genauigkeit und Grammatik

Schafherde neben Flugplatz

Unendliches Lied

* "Der Mensch hat im Leben" erschien erstmals deutsch in: *Alles andere steht geschrieben*. Ein deutsch-israelisches Lesebuch, hgg. von Christoph Meckel und Efrat Gal-Ed, Kiel 1993, 16-19.

Der Mensch hat im Leben

Der Mensch hat im Leben nicht Zeit, die ihm Zeit liesse
für alles.

Und nicht Zeit, die ihm Zeit liesse
für jedes Ding. Der Prediger hatte nicht recht, als er das sagte.

Der Mensch muss hassen und lieben auf einmal,
mit den gleichen Augen weinen und lachen,
mit den gleichen Händen Steine werfen
und mit den gleichen Händen sie einsammeln,
Liebe machen im Krieg und Krieg in der Liebe.

Hassen und vergeben, sich erinnern und vergessen
und ordnen und verwirren, essen und verdauen
das, was eine lange Geschichte
in sehr vielen Jahren anrichtet.

Der Mensch hat im Leben nicht Zeit.
Wenn er verliert, sucht er,
wenn er findet, vergisst er,
wenn er vergisst, liebt er
und wenn er liebt, beginnt er zu vergessen.

Seine Seele ist gelehrt
und seine Seele ist sehr fachmännisch,
nur sein Körper bleibt ein Amateur
jederzeit. Versucht und irrt sich,
lernt nichts und verwickelt sich
trunken und blind in seinen Vergnügungen und seinen Schmerzen.

Den Tod von Feigen wird er sterben im Herbst,
geschrumpft, voll seiner selbst und süß,
die Blätter verdorren am Boden,
und die nackten Äste deuten schon
auf den Ort, an dem Zeit ist für alles.

(scha'at ha-chesed 50)

אָדָם בְּחַיֵּיו

אָדָם בְּחַיֵּיו אֵין לוֹ זְמַן שְׁתֵּהִיָּה לוֹ
זְמַן לְכָל.
וְאֵין לוֹ עֵת שְׁתֵּהִיָּה לוֹ עֵת
לְכָל חֶפֶץ. קִהְלֵת לֹא צָדֵק כְּשֶׁאָמַר כָּהֵן.

אָדָם צָרִיךְ לְשָׂנֵא וּלְאַהֲבַת בְּבֵת אַחַת,
בְּאוֹתָן עֵינַיִם לְבִכּוֹת וּבְאוֹתָן עֵינַיִם לְצַחֵק
בְּאוֹתָן יָדַיִם לְזָרֵק אֲבָנִים
וּבְאוֹתָן יָדַיִם לְאַסֹּף אוֹתָן,
לְעִשׂוֹת אֶהְבֵּה בְּמִלְחָמָה וּמִלְחָמָה בְּאַהֲבָה.

וּלְשָׂנֵא וּלְסַלֵּחַ וּלְזִכּוֹר וּלְשִׁכַּח
וּלְסַדֵּר וּלְבַלְבֵּל וּלְאַכֵּל וּלְעֵכֵל
אֵת מֵה שֶׁהִסְטוֹרִיָּה אֲרָכָה
עוֹשֶׂה בְּשָׁנִים רַבּוֹת מְאֹד.

אָדָם בְּחַיֵּיו אֵין לוֹ זְמַן.
כְּשֶׁהוּא מְאַבֵּד הוּא מְחַפֵּשׁ
כְּשֶׁהוּא מוֹצֵא הוּא שׁוֹכַח,
כְּשֶׁהוּא שׁוֹכַח הוּא אוֹהֵב
וּכְשֶׁהוּא אוֹהֵב הוּא מִתְחִיל לְשִׁכַּח.

וּנְפִשׁוֹ לְמוֹדָה,
וּנְפִשׁוֹ מְקַצְעֵית מְאֹד
רַק גּוֹפּוֹ נִשְׁאָר חוֹבֵב
תְּמִיד. מְנַסֶּה וְטוֹעֶה
לֹא לומֵד וּמִתְבַּלְבֵּל
שְׂכוֹר וְעוֹר בְּתַעֲנוּגָיו וּבְמִכְאוּבָיו.

מוֹת תְּאַנִּים יְמוֹת בְּסִתּוֹ
מְצַמֵּק וּמְלֵא עֲצָמוֹ וּמְתוֹק,
הַעֲלִים מִתִּיבָשִׁים עַל הָאֲדָמָה,
וְהַעֲנִפִים הָעֲרָמִים כְּבָר מְצַבִּיעִים
אֶל הַמְּקוֹם שֶׁבוּ זְמַן לְכָל.

Ich habe meinen Identitätsausweis verloren

Ich habe meinen Identitätsausweis verloren.
Ich muss meinen Lebenslauf von neuem
schreiben für viele Ämter, eine Abschrift für den Herrn
und eine für den Teufel. Ich erinnere mich
an das Bild, fotografiert vor dreiunddreissig Jahren
an einer vom Wind ausgetrockneten Wegkreuzung im Negev.
Damals waren meine Augen Propheten, während mein Körper
nicht wusste, wie ihm geschah und wo er hingehörte.

Oftmals sagst du: Dies ist der Ort,
das geschah hier, und das ist nicht der Ort,
du denkst, es sei so und lebst im Irrtum,
dessen Ewigkeit grösser ist als die der Wahrheit.

Und je mehr die Jahre vergehen, füllt sich
mein Leben mit Namen wie ein verlassener Friedhof,
oder wie eine leere Geschichtsstunde,
oder wie ein Telefonbuch in einer fremden Stadt.

Und Tod ist, wenn sie hinter dir herrufen
und rufen
und du dich nicht mehr umdrehst,
um zu sehen, wer.

(scha'at ha-chesed 40)

אֲבִדְתִי אֶת תְּעוּדַת הַזֵּהוּת שְׁלִי

אֲבִדְתִי אֶת תְּעוּדַת הַזֵּהוּת שְׁלִי
אֲנִי צָרִיךְ לְכַתֵּב אֶת תּוֹלְדוֹת חַיִּי
מִחֲדָשׁ לְהִרְבֶּה מִשְׁרָדִים, הֵעֵתָק אֶחָד לְאֲדֹנָי
וְהֵעֵתָק אֶחָד לְעֹזְאוֹל. אֲנִי זוֹכֵר
אֶת הַתְּצִלוֹם שֶׁצִּלַּם לִפְנֵי שְׁלֹשִׁים וְשֵׁשׁ שָׁנִים
בְּצִמְת דְּרָכִים שְׂדוּף רִחוּת בְּנִגְב.
אֲז עֵינַי הָיוּ נִבְיָאִים בְּעוֹד גּוֹפִי
לֹא יָדַע מֶה קוֹרֶה לוֹ וְהִיכֵן מְקוֹמוֹ.

הִרְבֶּה פְּעָמִים אָתָּה אוֹמֵר: זֶה הַמְּקוֹם,
זֶה קָרָה כָּאֵן, וְזֶה לֹא הַמְּקוֹם,
אָתָּה חוֹשֵׁב שֶׁכֵּן וְחַי בְּטָעוֹת
אֲשֶׁר נִצְחָה גְדוֹל מִנְצַח הָאָמֶת.

וּכְכֹל שֶׁהַשָּׁנִים עוֹבְרוֹת מִתְּמַלְאִים
חַיִּי שְׁמוֹת כְּמוֹ בְּתֵי קְבָרוֹת נְטוּשִׁים,
אוֹ כְּמוֹ שְׁעוֹר הַסְטוֹרְיָה רִיק,
אוֹ כְּמוֹ סֵפֶר טֵלֶפּוֹנִים בְּעִיר זָרָה.

וּמִנֵּת הוּא כְּשִׁקוֹרָאִים אֲחֵרִיךְ
וְקוֹרָאִים אֲחֵרִיךְ
וְאָתָּה שׁוֹב לֹא מִסְתוֹבֵב
לְרֹאוֹת, מִי.

1924

Geboren bin ich 1924: Wäre ich eine Geige meines Alters,
gehörte ich nicht zu den guten. Als Wein wäre ich sehr gut
oder ganz und gar sauer. Als Hund wäre ich tot. Als Buch
würde ich allmählich teuer oder wäre schon weggeworfen.
Als Wald wäre ich jung, als Automobil wäre ich lächerlich
und als Mensch bin ich ganz einfach müd.

Geboren bin ich 1924. Wenn ich an die Menschheit denke,
denke ich nur an jene, die im gleichen Jahr geboren sind wie ich,
deren Mütter mit meiner Mutter niederkamen,
ob in Krankenhäusern oder in finsternen Wohnungen.

An diesem Tag, dem Tag meiner Geburt, will ich
ein langes Gebet sprechen für euch,
deren Leben die Schwere von Hoffnungen und Enttäuschungen schon
in die Tiefe zieht,
deren Taten weniger werden
und deren Götter immer mehr werden,
ihr alle seid Brüder meiner Hoffnung und Freunde meiner Verzweiflung.

Ihr werdet wahre Ruhe finden,
die Lebenden in ihrem Leben und die Toten in ihrem Tod.
Und wer sich mehr als die andern
an seine Kindheit erinnert, ist Sieger,
wenn es überhaupt Sieger gibt.

(scha'at ha-chesed 69)

נוֹלַדְתִּי ב־1924; אֱלוֹ הַיִּיטִי כְּנוֹר בֶּן גִּילִי
 לֹא הַיִּיטִי מִן הַטּוֹבִים. כִּיִּין הַיִּיטִי טוֹב מְאֹד
 אוֹ חֲמוּץ לְגַמְרִי. כְּכֹלֵב הַיִּיטִי מֵת. כְּסֹפֶר
 הַיִּיטִי מֵתֵחִיל לְהִיּוֹת יָקָר אוֹ כְּבָר זְרוּק.
 כִּיִּעַר הַיִּיטִי צָעִיר, כְּמִכּוֹנֶה הַיִּיטִי מְגַחֵךְ
 וּכְאֶדָם אֲנִי עֵינִף מְאֹד.

נוֹלַדְתִּי ב־1924. כְּשֶׁאֲנִי חוֹשֵׁב עַל הָאָנוּשׁוֹת
 אֲנִי חוֹשֵׁב רַק עַל אֵלֶּה שֶׁנּוֹלְדוּ בְּשָׁנָה אַחַת אֵתִי,
 אֲשֶׁר אֲמוֹתֵיהֶם כָּרְעוּ לְלֵדָת עִם אֲמִי
 בְּאֶשֶׁר הֵן, בְּבֵת־חֹלִים אוֹ בְּדִירוֹת אֶפְלוֹת.

בְּיוֹם הַזֶּה, יוֹם הַוּלַדְתִּי, אֲנִי רוֹצֶה
 לוֹמַר עֲלֵיכֶם תְּפִלָּה גְדוֹלָה,
 אֲשֶׁר כְּכֹד תְּקוּוֹת וְאִכְזָבוֹת כְּבָר
 מוֹשֵׁךְ אֶת חַיֵּיכֶם לְמִטָּה,
 אֲשֶׁר מְעַשִּׂיכֶם מִתְּמַעֲטִים
 וְאֵלֵהֶיכֶם מִתְּרַבִּים וְהוֹלְכִים,
 כְּלָכֶם אַחֵי תְּקוּנֹתֵי וִידִידֵי יְאוּשִׁי.

וְתִמְצְאוּ מְנוּחָה נְכוֹנָה,
 הַחַיִּים בְּחַיֵּיהֶם וְהַמְּתִים בְּמוֹתָם.
 וּמִי שֶׁזּוֹכֵר אֶת יְלָדוֹתוֹ יוֹתֵר
 מִן הָאֲחֵרִים הוּא הַמְּנַצֵּחַ,
 אִם בְּכֹלֵל יֵשׁ מְנַצְּחִים.

Vier Lieder über Krieg und Frieden

I

In einem kleinen Park, nicht weit von meinem Haus
gibt es eine Marmortafel und darauf sind die Namen von toten Soldaten
nebeneinander geschrieben, ordentlich und mit deutlichen Buchstaben,
wie die Namen von Mietern am Eingangstor
eines grossen und leeren Hauses.

II

Ich denke an den rothaarigen Mann,
der hier gefallen ist, und an seine heisere Frau.

Ich denke an die heisere Frau
des Mannes, der vor Jahren gefallen ist.

Und ich denke an die heisere Frau,
die jetzt eine schweigende Frau ist.

Die wirkliche Abtreibung ist
die der im Krieg Fallenden:
gegen die
protestiert keiner.

III

Einmal explodierte eine Bombe
neben einer Metzgerei:
das geschlachtete Fleisch
wurde wieder und wieder geschlachtet,
aber es gab keinen Schmerz mehr
und fast kein Blut.

אַרְבַּעַה שִׁירִים עַל מְלַחְמָה וְשָׁלוֹם

א

בְּגֵן קָטָן, לֹא רַחוּק מִבֵּיתִי
יֵשׁ לוֹחַ שֵׁשׁ וְעָלְיוֹ שְׁמוֹת חִילִים מְתִים
כְּתוּבִים זֶה עַל גְּבִי זֶה בְּסֹדֶר וּבְאוֹתִיּוֹת
בְּרוּרוֹת, כְּמוֹ שְׁמוֹת גִּירִים בְּשַׁעַר הַכְּנִיסָה
שֶׁל בַּיִת גָּדוֹל וְרִיק.

ב

אֲנִי חוֹשֵׁב עַל הָאִישׁ אָדָם הַשַּׁעַר
שֶׁנֶּפֶל כָּאֵן, וְעַל אִשְׁתּוֹ הַצְּרוּדָה.

אֲנִי חוֹשֵׁב עַל אִשְׁתּוֹ הַצְּרוּדָה
שֶׁל הָאִישׁ שֶׁנֶּפֶל לְפָנַי שָׁנִים.

וְאֲנִי חוֹשֵׁב עַל הָאִשָּׁה הַצְּרוּדָה
שֶׁהִיא עֹכָשׁוֹ אִשָּׁה שׁוֹתֶקֶת.

הַהֶפְלָה הַמְּלָאכּוֹתִית הָאֲמֵתִית הִיא
שֶׁל הַנּוֹפְלִים בְּמְלַחְמָה:

נִגְדָה

אֵין מוֹחָה.

ג

פַּעַם הַתְּפוּצָה

לֵיד אֶטְלִיז:

הַבְּשָׁר הַשְּׁחוּט

נִשְׁחַט שׁוֹב וְשׁוֹב,

אֵךְ כְּבָר אֵין כָּאֵב

וְאֵין כְּמַעַט דָּם.

IV

Ich bin ein Rassist des Friedens:
die Braunäugigen sind Mörder,
die Schwarzäugigen sind Totschläger,
die Gelockten sind Zerstörer,
die Glatthaarigen sind Bombenleger
die Braunhäutigen reißen mein Fleisch,
und die Rosahäutigen vergiessen mein Blut.

Nur die Farblosen,
nur die Durchsichtigen sind gut
und lassen mich nachts ohne Angst schlafen
und durch sie hindurch
den Himmel sehen.

(*scha'at ha-chesed* 47)

Erinnerung in Abu Tor

Dort, an der Grenze, stand eine alte Hütte,
zur Hälfte Synagoge und zur Hälfte Duschaum für Soldaten:
Der Boiler obendrauf, der Wasser lieferte für die staubbedeckten Körper,
lieferte auch Wasser für die Waschung der Hände.
Und von oben lieferte Gott in den Rohren
Überfluss für beides.

Der Gesang *Lekha dodi* stieg von unten herauf
samt dem Geschrei der duschenden Behaarten.

Der Herr ist ein Kriegsmann,
Herr der Heerscharen ist sein Name,
Der Soldat ist ein junger Mann,
eingraviert auf einem Plättchen sein Name.

Der den Menschen erschaffen hat
und ihn mit Löchern versehen hat, mit Löchern
wird er auch die Soldaten versehen
nachher im Krieg.

(*schalwa* 80)

אָנִי גִזְעַן שֶׁל שְׁלוֹם:
 כְּחֲלֵי הָעֵינַיִם רוֹצְחִים,
 שְׁחָרֵי הָעֵינַיִם קוֹטְלִים,
 מִתְלַתְלֵי הַשָּׁעַר מַחְרִיבִים,
 חֲלָקֵי הַשָּׁעַר מְפוֹצְצִים,
 חוֹמֵי הָעוֹר קוֹרְעִים אֶת בְּשָׂרֵי,
 וְרַדֵּי הָעוֹר שׁוֹפְכִים אֶת דְּמֵי.

רַק מְחַסְרֵי הַצָּבֵעַ
 רַק הַשְּׁקוּפִים הֵם טוֹבִים
 שְׁנוֹתָנִים לִי לִישׁוֹן בְּלִילָה בְּלֵי אֵימָה
 וְלָרְאוֹת דְּרָכָם
 אֶת הַשָּׁמַיִם.

זְכוֹרֹן בְּאֵבוֹ-טוֹר

שָׁם, עַל הַגְּבוּל, עָמַד צְרִיף יָשׁוּן
 חָצִיו בֵּית כְּנֶסֶת וְחָצִיו מִקְלַחַת לַחֲתָלִים:
 הַדּוּד בְּמַרוֹצִים שֶׁסִּפַּק מִיָּם לַגּוֹפִים מְכֻסֵּי הָאָבָק,
 סִפַּק גַּם מִיָּם לְנִטְיֵלַת יָדָיִם.
 וְהָאֵל מִמַּעַל סִפַּק בְּצַנּוּרוֹתָיו
 שֶׁפַע לְשֹׁנֵיהֶם.

זְמַרְתָּ "לְכָה דוֹדֵי" עֲלֵתָה מִלְמַטָּה
 עִם זַעֲקַת הַשְּׁעִירִים הַמִּתְקַלְחִים.

אֲדַנֵּי אִישׁ מִלְחָמָה,
 אֲדַנֵּי צְבָאוֹת שְׁמוֹ,
 הַחֲתִיל אִישׁ צָעִיר
 וְעַל דְּסָקִית חָרוּט שְׁמוֹ.

אֲשֶׁר יָצַר אֶת הָאָדָם
 וְעָשָׂה בּוֹ נְקָבִים, נְקָבִים
 יַעֲשֶׂה כֵּן גַּם לַחֲתָלִים
 אַחַר כֵּן בְּמִלְחָמָה.

Genauigkeit und Grammatik

Ich will Genauigkeit, ich will Grammatik.
Aber auch die Grammatik verwischt:
Die Genetivkonstruktion entstellt alles.

Man sagt: »Weltkrieg«,
man sagt: »Sommerliebe«,
man sagt: »Hochzeitskuchen«,
und Krieg und Welt und Sommer und Liebe und Kuchen
verschmelzen im Mund des Sprechers.

Und auch die Vergangenheit ist wie ein zu weiches Bett,
wir sind gewesen, wir haben gegessen, wir haben geschlafen.
Nur die Zukunft ist kurz und hart, fast wie die Befehlsform,
zu sein, nicht zu sein, gehen wir.

Und fast wie der Garten meines Lebens,
nicht wie eine Plantage mit ordentlichen Reihen,
stehen alle Bäume durcheinander,
die Berge haben die Farbe meiner Augen,
es geht ihnen wie mir, und ihr Ende ist meines.

Ich will Genauigkeit. Aber alles, was mir zu tun
bleibt, ist wie das genaue Falten eines Briefes:
die wilden Gefühle sind innendrin.

(scha'at-ha-chesed 62)

דְּיוּק וְדִקְדּוּק

אֲנִי רוֹצֵה דְּיוּק, אֲנִי רוֹצֵה דִקְדּוּק.
אֲבָל הַדִּקְדּוּק גַּם הוּא מְטַשֵּׁטֵשׁ:
צוּרַת הַסְּמִיכוֹת מִשְׁחִיתָהּ הַכֹּל.

אֶתָּה אוֹמֵר, "מִלְחָמַת עוֹלָם",
אֶתָּה אוֹמֵר, "אֶהְבֵּת קִיץ",
אֶתָּה אוֹמֵר, "עוֹגֵת תְּתוּנָה",
וּמִלְחָמָה וְעוֹלָם וְקִיץ וְאֶהְבָּה וְעוֹגָה
בְּמַסִּים יַחְדָּו בְּפִי הַמְדַבֵּר.

וְגַם הָעֶבֶר כְּמוֹ מִטָּה רַכָּה מְדִי,
הֵינּוּ, אֲכַלְנוּ, שָׁכַכְנוּ.
רַק הָעֵתִיד קָצָר וְקָשָׁה, כְּמַעַט כְּמוֹ צוּוִי,
נִהְיָה, לֹא נִהְיָה, גִּלְהָ.

וּכְבֵּר כְּמוֹ בְּסֵתֵן תִּי,
לֹא מִטַּע שָׁבוּ שׁוֹרוֹת מְסֻדְרוֹת,
כָּל הָעֲצִים בְּעַרְבוּבָה,
וְהִהָרִים צִבְעָם כְּצִבְעַ עֵינַי
וְשָׁלוֹמָם שְׁלוֹמִי וְסוּפָם סוּפִי.

אֲנִי רוֹצֵה דְּיוּק, אֲבָל כָּל מָה שֶׁנִּשְׂאָר לִי
לְעִשׂוֹת הוּא כְּמוֹ קְפוּל מְדִקְדֵק שֶׁל מִכְתָּב:
הַרְגָּשׁוֹת הַפְּרוּעִים בְּפָנִים.

עֲדָר כְּבָשִׁים לֵיד שְׂדֵה תְּעוּפָה

עֲדָר כְּבָשִׁים לֵיד שְׂדֵה תְּעוּפָה
אוּ מִתְקַנֵּי מִתַּח גְּבוּהַ לֵיד הַבְּסָתָן,
הַצְרוּפִים הָאֵלֶּה פּוֹתְחִים אֶת חַיֵּי
כְּפָצֵעַ וְגַם מְרַפְּאִים אוֹתָם.
עַל כֵּן כָּל רִגְשׁוֹתַי תָּמִיד בָּאִים שְׁנַיִם שְׁנַיִם.
עַל כֵּן אֲנִי כְּמוֹ אָדָם שֶׁקּוֹרֵעַ מִכְּתָב
וְאַחַר כֵּן מִתְחַרֵּט
וְאוֹסֵף אֶת הַקְּרָעִים וּמִדְּבִיק אוֹתָם
שׁוֹב יַחְדָּו בְּעֵמֶל רַב, לַפְּעָמִים
בְּמִשָּׁה שְׁאֲרִית חַיּוֹ.

אֲבָל פְּעַם חִפְּשֵׁתִי אֶת בְּנֵי בְּלִילָה
וּמִצְאָתִי אוֹתוֹ בְּמִגְרֵשׁ כְּדוֹרְסֵל רִיק וּמוֹאֵר
בְּאוֹר תּוֹק, וְהוּא מְשַׁחֵק לְבָדוֹ.
וְקוֹל קְפִיצַת הַכְּדוֹר
הַקּוֹל הַיַּחֲדָד בְּעוֹלָם.

Schafherde neben Flugplatz

Eine Schafherde neben einem Flugplatz
oder ein Hochspannungsmast neben dem Garten,
diese Verbindungen öffnen mein Leben
wie eine Wunde und heilen es zugleich.
Deshalb kommen meine Gefühle immer zwei und zwei.
Daher bin ich wie einer, der einen Brief zerreisst
und es nachher bereut
und die Fetzen einsammelt und wieder
zusammenklebt mit viel Mühe, manchmal
für den Rest seines Lebens.

Aber einmal, da suchte ich meinen Sohn in der Nacht
und fand ihn auf dem leeren beleuchteten Korbballfeld
in starkem Licht, und er spielte für sich allein.
Und der Laut vom Hüpfen des Balls
war der einzige Laut der Welt.

(scha'at ha-chesed 111)

Unendliches Lied

In einem modernen Museum
ist eine alte Synagoge.
In der Synagoge
bin ich.
In meinem Innern
ist mein Herz.
In meinem Herzen
ein Museum.
In dem Museum
eine Synagoge,
darin
bin ich,
in meinem Innern
mein Herz,
in meinem Herzen
ein Museum.

(*schalwa* 100)

שיר אינסופי

בְּתוֹךְ מוּזֵאוֹן חֲדִישׁ
בֵּית כְּנֶסֶת יֶשֶׁן.
בְּתוֹךְ בֵּית הַכְּנֶסֶת
אָנִי.
בְּתוֹכִי
לְבִי.
בְּתוֹךְ לְבִי
מוּזֵאוֹן.
בְּתוֹךְ הַמוּזֵאוֹן
בֵּית כְּנֶסֶת,
בְּתוֹכוֹ
אָנִי,
בְּתוֹכִי
לְבִי,
בְּתוֹךְ לְבִי
מוּזֵאוֹן.

© Die Gedichte sind erschienen in den Bänden *scha'at ha-chesed* und *schalwa gedola* von Yehuda Amichai, Verlag Schocken, Tel Aviv.

© השירים מופעים בספר שעת החסד ובספר שלוח גדולה: שאלות ותשובות מאת יהודה עמיחי בהוצאת שוקן.