

Neuer Wein in alten Schläuchen : biblische Frauenfiguren in der modernen hebräischen Poesie

Autor(en): **Rattok, Lily**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **55 (1999)**

PDF erstellt am: **25.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-960735>

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.

Neuer Wein in alten Schläuchen

Biblische Frauenfiguren in der modernen hebräischen Poesie

von *Lily Rattok**

Die Hebräische Bibel hat eine massgebende Aufgabe in der westlichen Kultur und dient der hebräischen Literatur über Generationen als wichtige Vorlage. Dieser Vorlage bedienen sich auch die Autorinnen und Autoren der modernen hebräischen Literatur, um der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu einer Form, der persönlichen Innenwelt zu einem Ausdruck zu verhelfen. Der normative Charakter des biblischen Textes, das heisst sein Anspruch, eine ewiggültige Wahrheit auszudrücken, verleiht der Rezeption seiner Geschichten und Figuren ideologische Bedeutung. Eine eingehende Betrachtung des gegenwärtigen literarischen Schaffens durch das Prisma der Mythologie – ein zentrales Mittel, um signifikante Auffassungen jeder Kultur neu zu definieren – bietet sich in der hebräischen Literatur gerade mittels der Ausgestaltung biblischer Figuren an.

In seinem Buch *Das neue Gedicht: Ausklänge und Auftakte*¹ behandelt Hillel Barsel die verschiedenen Arten, auf welche die moderne hebräische Poesie die biblische Vorlage rezipiert. Hillel Barsel akzentuiert dabei die Bezugnahme auf Figuren wie Absalom, Saul, Mose und Simson. Es ist indes kaum erstaunlich, dass er nur männliche Figuren auswählt, ist doch die Hebräische Bibel ein androzentrischer Text, der nur wenige Frauen darstellt, und selbst diese spielen nur eine periphere Rolle. „Gegenüber vielen Hundert männlichen Namen, stehen in der Hebräischen Bibel unverhältnismässig

* Prof. Dr. Lily Rattok ist Dozentin für hebräische Literatur an der Universität Tel Aviv; 24 Smats BLDV, Tel-Aviv, Israel. Aus dem Hebräischen übersetzt von Gabrielle Oberhänsli-Widmer, Privatdozentin für Religionsgeschichte des Judentums und Lehrbeauftragte für Hebräisch an der Universität Zürich; Anschrift: PD Dr. G. Oberhänsli-Widmer, Mühlehaldestr. 60, CH-8953 Dietikon, Schweiz.

¹ Hillel Barsel, *Ha-Schir he-Chadasch: Sgirot u-Ftichot / Das neue Gedicht: Ausklänge und Auftakte*, Tel-Aviv 1976, S. 83–96 (hebr.).

wenige weibliche Namen“,² und die Aufgabe der entsprechenden weiblichen Protagonistinnen hat zudem nur episodischen Charakter – dies muss selbst Adin Steinsaltz zugeben, der immerhin versucht, das Verhältnis der Bibel zu den Frauen zu verteidigen.

Dennoch rechtfertigt diese Tatsache nicht die Einseitigkeit, mit der Hillel Barsel die biblische Vorlage in der modernen Lyrik behandelt, denn dieser Ansatz ignoriert nicht nur die wenigen biblischen Frauenfiguren, sondern ebenso die zeitgenössischen Dichterinnen, die sich mit diesen Frauenfiguren identifizieren. Wohl erwähnt Hillel Barsel das Gedicht *Absalom* von Jona Wallach, doch weil es sich um einen männlichen Protagonisten handelt, übergeht er einen der herausragenden Versuche in der hebräischen Poesie: die neue Definition weiblicher Identität durch Dichterinnen, die sich auf biblische Figuren stützen.

Selbst der Sammelband von Israel Smora *Frauen in der Hebräischen Bibel*³ – eine Anthologie, welche Gedichte, Erzählungen, Märchen und Essays umfasst – streicht diesen Versuch nicht heraus, da die meisten der darin enthaltenen Werke von Männern geschrieben wurden. Auf dem Gebiet der Lyrik, das als einziges auch weibliche Literaturschaffende aufweist, bestreiten diese 15 von insgesamt 160 Gedichten; und gegenüber mehr als 60 Dichtern stehen nur sieben Dichterinnen.⁴ Doch obwohl die weibliche Stimme in dieser Anthologie so stark untervertreten ist, verdient sie grösstes Interesse, deckt doch die Lektüre markante Unterschiede zwischen männlicher und weiblicher Gestaltung der biblischen Protagonistin auf.

Eva

Die meisten Dichter übernehmen die Grundhaltung der biblischen Geschichte, und nur wenige bieten ihr die Stirn, während die meisten Dichterinnen die biblische Frauengestalten ganz neu und in deutlicher Abhebung zur Vorlage umformen. Beispielhaft dafür ist das Gedicht *Eva*⁵ von Anda

² Adin Steinsaltz, *Naschim ba-Mikra/Frauen in der Bibel*, Tel Aviv 1983, S. 92 (hebr.).

³ Israel Smora, *Naschim ba-Tanach*, Tel Aviv 1964 (hebr.).

⁴ Die bedeutendsten Dichterinnen darunter sind: Anda Pinkerfeld-Amir, die über Eva, die Frau Lots, Hagar, Lea und Delila schreibt; Rachel mit Texten zu Rahel und Michal; Jocheved Bat-Mirjam mit dem Gedicht *Hagar*, Lea Goldberg mit dem Gedicht *Delila*; und Ahuva Bat-Channa mit ihren Texten zu Eva, Hagar und Rizpa, der Tochter Ajas (II Samuel 3,7).

⁵ Anda Pinkerfeld-Amir, *Gadisch we-Omer/Hocke und Garbe*, Tel-Aviv 1961, S. 9–11 (hebr.).

Pinkerfeld. Laut ihrer Fassung ist Eva weder Vamp noch Verführerin, sondern vielmehr ein unschuldiges Mädchen, ein bezauberndes Naturkind, das den Apfel isst als unvermeidbare Folge seiner geschlechtlichen Reife. Dieser natürliche Prozess gipfelt darin, dass Eva das Geheimnis ihrer Schwangerschaft entdeckt, welche sie voller Liebe auf sich nimmt:

Ich weiss,
ich werde schwer und schwanger, doch glücklich sein,
eine Schwester bin ich euch,
ihr trächtigen Hindinnen,
ihr schweren Wölfinnen – ihr – wie ich.

In ihrem Monolog wendet sich Eva an die Hirschkühe und Wölfinnen und erwähnt die Ähnlichkeit zwischen ihnen und ihr, um zu unterstreichen, wie natürlich die Schwangerschaft für die Frau ist. Es ist denn auch kein Zufall, dass das Gedicht überhaupt keinen sexuellen Kontakt und keinen Bezug zu Adam nennt. Leidenschaft und Erotik sind aus dem Text verbannt mit der Absicht, die Figur von der Sünde zu reinigen, welche ihr die Bibel – und in deren Folge die westliche Kultur – anlastet. Die Frau wird im Werk von Anda Pinkerfeld denn als Figur dargestellt, die ihre sexuelle Körperlichkeit nicht auslebt, ja die ganz auf jede „flüchtige Lust“ verzichtet, um ganz Mutter zu sein. Dem negativen Stereotyp der Frau als Verführerin stellt Anda Pinkerfeld somit den positiven Mythos der Frau als Mutter gegenüber.

In Anda Pinkerfelds rebellischer Lektüre wird die Schlange wortspielrisch zur „Nachasch-Lachasch“, zur Flüsterschlange im Herzen Evas. Als Folge dieser Introversion erwirbt die Schlange Segen anstelle des biblischen Fluches, weil sie die Frau von einem bedeutungsleeren Leben erlöst. Indem Eva den Apfel isst, eignet sie sich sozusagen die Lehre des fruchttragenden Baumes an, denn Schwangerschaft und Geburt bedeuten ebenso Lebenszweck wie zwangsläufiger Prozess in Tier- und Pflanzenwelt. So endet das Gedicht mit dem Segen für diese erlösende Entdeckung:

Sei mir gesegnet,
Flüsterschlange im Herzen,
du hast mich zur Frucht geführt,
durch die ich erlöst werde,
wenn mir auch keine flüchtige Lust mehr vergönnt ist.

Anda Pinkerfelds Eva verkörpert das Muttersein, keine faustische Rebellin, wie sie beispielsweise Nehama Aschkenasy⁶ darstellt. Das heisst, das Freisprechen von der Erbsünde im Gedicht *Eva* ist nicht zwangsläufig als

⁶ Nehama Aschkenasy, *Eve's Journey: Feminine Images in Hebraic Literary Tradition*, Philadelphia 1986.

Ausdruck einer feministischen Stellungnahme zu verstehen. Trotzdem handelt es sich um eine besonders frauenspezifische Lesart der biblischen Erzählung, welche eine glückliche und in ihrer Schwangerschaft erfüllte Eva zeigt, die in keiner Weise an die entsprechenden Neuformungen der männlichen Autoren von Israel Smoras Anthologie erinnert.⁷ Obwohl diese Autoren Eva von verschiedensten Gesichtspunkten aus beleuchten, so beschuldigen sie doch zahlreiche von ihnen der Erbsünde und bringen sie mit einer Schwäche in Verbindung, die ziemlich stereotyp dargestellt wird. Selbst wenn man die Anthologie von Israel Smora nicht als repräsentative Sammlung betrachtet – ist sie doch vor mehr als dreissig Jahren zusammengestellt worden, in denen die hebräische Lyrik auf dem entsprechenden Gebiet um zahlreiche Werke reicher geworden ist –, so kann man ihr dennoch entnehmen, dass eine männerspezifische Lesart sich erheblich von einer frauenspezifischen Lesart unterscheidet, insbesondere in der Erzählung, welche für das Verständnis des Frauseins von eminentestem Interesse ist.

Jehuda Karni beispielsweise ortet in seinem Gedicht *Erste Elegie* als Quelle der weiblichen Eifersucht die Sünde, vom Apfel gegessen zu haben. Seine chauvinistische Version der biblischen Geschichte begnügt sich nicht mit dem Leid, das in der Vorlage über die Frau verhängt wurde, vielmehr fügt sie ihr noch eine irrationale und verheerende Eifersucht hinzu. Das Gedicht beginnt mit einer Beschreibung der Erbsünde:

Als aber Eva vom Baum des Wissens kostete,
da bemächtigte sich ihrer die Sünde.

Karni beschreibt, wie Eva Adam zum Kosten des Apfels verleitet, da sie befürchtet, dass sie selbst wegen ihrer Sünde sterben müsse und Adam dann mit einer anderen Frau schlafen würde. Diese Befürchtung führt sie zum Entschluss:

Iss und stirb!
In meinen Armen, mit mir wirst du in der Unterwelt verfaulen.

Mit beissendem Spott überschüttet das Gedicht die Frau, der wohl das Leben geblieben, die aber dazu verurteilt ist, die Qualen der Unterwelt zu erleiden aufgrund ihrer Eifersucht:

Gab es auch gar keine Frau ausser ihr – von nun an
lauerte Eva jedem Schritt Adams auf,
denn stark wie der Tod war ihre Eifersucht.

⁷ Israel Smora, *Naschim ba-Tanach*, S. 310–319.

Die Betrachtung weiterer Gedichte zeigt, dass die Dichter Adam ganz unterschiedliche Aussagen in den Mund legen: „Ich bin ihr Spott und ihr Spötter“ im Gedicht *Der Zorn des Mannes* von Meir Mohar, eine Aussage, die in der starken Begierde gründet, welche Eva in Adam weckt, und bis zur Beschreibung in *Eva in den Wechseljahren* von K. A. Bertini, wo gar keine Rede mehr von aufflackernder Begierde sein kann:

Ihre Hängebrüste reichen ihr bis zu den Knien
wie ein Paar von leeren Schläuchen.

Vergleicht man das Gedicht *Eva* von Anda Pinkerfeld mit dem Gedicht *Eva, meine Mutter in der Geschlechterkette* von Ahuva Bat-Channa, welches ebenfalls in Israel Smoras Anthologie aufgeführt ist,⁸ zeichnen sich bei den beiden Lyrikerinnen markante Unterschiede in der Ausgestaltung der Figur ab. Ahuva Bat-Channa stellt ihre Eva als leidende Frau dar („Noch lastet der göttliche Zorn auf meinen Schultern“), aber die lyrische Ich-Sprecherin verehrt sie und identifiziert sich mit ihr:

Wie du hätte auch ich gehandelt . . .
Für einen Bissen vom Apfel
werde ich mein Leben einsetzen.

Das Moment der Identifikation mit einer Eva, die von Stolz erfüllt ist auf ihre schöpferische Kraft, welche in ihren Augen der schöpferischen Kraft Gottes ähnlich ist, bringt die lyrische Ich-Sprecherin auch in einem Gedicht von Rivka Mirjam zum Ausdruck,⁹ wenn es ausdrücklich die biblischen Worte der ersten Mutter aufnimmt:

Ich habe einen Mann erschaffen mit meinem Gott,
dem Grossen, dem Helden, dem Ehrfurchtgebietenden.¹⁰

Bei erster Betrachtung lässt sich daraus folgern, dass es weder eine einheitliche frauenspezifische noch eine einheitliche männerspezifische Lesart der biblischen Erzählung gibt. Dennoch zeichnen sich zwischen Poet und Poetin gewisse geschlechtsbedingte Unterschiede ab. „Frauen lesen nicht auf-

⁸ Israel Smora, *Naschim ba-Tanach*, S. 317.

⁹ Rivka Mirjam, *‘Ez naga’ ba-‘Ez/Ein Baum berührte den andern*, Jerusalem/Tel-Aviv 1978, S. 35 (hebr.).

¹⁰ Das Gedicht basiert auf der Namensetymologie von Genesis 4,1, der Szene von Kains Geburt (Genesis 4,1). Im Ausklang des Gedichtes, das den Schöpfergott beschreibt, verdeutlicht die Dichterin, dass die Verbform ‚qanti‘ im Sinn von ‚ich habe erschaffen‘ zu verstehen ist, um zu unterstreichen, dass jede Frau eine schöpferische Kraft in sich trägt. (Das hebräische Verb ‚qana‘ kann sowohl ‚erwerben‘ wie ‚erschaffen‘ heissen, deshalb wird Genesis 4,1 in deutschen Übersetzungen meist wiedergegeben mit ‚ich habe einen Mann vom Herrn erworben‘; Anmerkung der Übersetzerin).

grund einer angeborenen Eigenschaft anders als Männer, sondern weil sie ein anderes Umfeld erleben,“ behauptet Mieke Bal¹¹ und vermerkt, dass jede Lektüre historischen und ideologischen Tendenzen unterworfen ist. Weiter verweist sie auf das geschärfte Empfinden von Frauen gegenüber Gewalt im biblischen Text, welches zwangsläufig zu einer anderen Lesart führt. Laut Mieke Bal ist der gewonnene Sinn ein Produkt des Leseaktes, wobei der Text unterschiedliche Lesarten ermöglicht.

Die Beschäftigung mit Lektüre und Rezeption ist essentiell für einen Text, der auf einer früheren Vorlage fusst, weil der Schreibakt Ausdruck des vorangegangenen Lesens darstellt. Wolfgang Müller¹² unterstreicht die Tatsache, dass ein Künstler, der einem anderen Text eine Figur entnimmt, diese seinen eigenen Vorstellungen von Form und Ideologie anpasst und sie ganz für seine eigenen Bedürfnisse nutzt. Lyrikerinnen und Lyriker, die eine biblische Frauenfigur neu gestalten, drücken damit ihre persönliche Auffassung aus und wirken mit am Aufbau einer geschlechterorientierten Ideologie. Mit anderen Worten, zahlreiche der entsprechenden Gedichte liefern einen wesentlichen Beitrag zur Definition einer weiblichen Identität, selbst wenn sie die biblischen Protagonistinnen vordergründig naiv rezipieren.

Obwohl sich einige Dichter mit einer weiblichen Figur identifizieren, wie beispielsweise Saul Tschernichowsky in *Die Affäre Dina*,¹³ ist diese Haltung doch relativ selten, während die Empathie für die biblische Heldin im dichterischen Werk von Frauen wesentlich häufiger vorkommt. Zwar existieren von einer Lyrikerin verfasste Gedichte, welche die patriarchalische Position übernehmen und die weibliche Figur nicht anders behandeln als die biblische Quelle, so etwa Lea Goldbergs Text *Delila* aus dem Zyklus *Simsons Liebe*,¹⁴ doch bleibt die Anzahl solcher Fassungen gering. Wesentlich häufiger unterscheidet sich das weibliche Literaturschaffen vom männlichen im Mass der Identifizierung, welche die Dichterin der antiken Protagonistin entgegenbringt. Diese Identifizierung ermöglicht, die inneren Beweggründe der Protagonistin zu verstehen, und manchmal kann sie sogar eine narrative Alternative anbieten, in der die Frauenfigur eine Hauptrolle spielt.

¹¹ Mieke Bal (ed.), *Anti-Covenant – Counter-Reading. Women’s Lives in the Hebrew Bible*, U.S.A. 1989, S. 16.

¹² Wolfgang Müller, „Interfiguralität – A Study on the Interdependence of Literary Figures“, in: Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlin, New York 1991, S. 107.

¹³ Saul Tschernichowsky, *Poemot we-Idilliot / Gedichte und Idyllen*, Tel-Aviv 1990, S. 244–249 (hebr.; Originalausgabe des Gedichtes *Die Affäre Dina* 1936).

¹⁴ Lea Goldberg, *‘Al ha-Pericha / Über die Blüte*, Tel-Aviv 1959, S. 232 (hebr.).

Rahel

Das 1926 verfasste Gedicht *Rahel* der Lyrikerin Rachel,¹⁵ welches der biblischen Rahel gewidmet ist, steht stellvertretend für das Schaffen zahlreicher Künstlerinnen, in dem Sinn, als die Neugestaltung der biblischen Frauenfigur zur Definition der eigenen Person benutzt wurde. Die Neugestaltung dieser Figuren war eines der Mittel, durch das sich die Autorinnen ein mythologisches Prestige verschafften, indem sie für sich einen Ort in der literarischen Tradition beanspruchten. Das Zurückgreifen auf die biblische Vorlage diente den betreffenden Autorinnen als Eintrittskarte für ein literarisches Forum, das ganz von Männern beherrscht war, und zwar weil die Autorinnen über einen Vorteil verfügten: Das gemeinsame Frausein war die Basis einer besonderen Intimität zwischen Dichterin und biblischer Figur. Dieses Empfinden einer speziellen Vertrautheit zwischen der modernen Sprecherin und der antiken Akteurin diente wohl auch als Mittel gegen das unvermeidbare Empfinden von Fremdheit, unter dem die ersten Hebräisch schreibenden Schriftstellerinnen litten, eine Fremdheit, die darin gründete, dass diese Schriftstellerinnen sich als kühne Eindringlinge in eine Männerdomäne par excellence gewagt hatten.

Das Gedicht *Rahel* ist eine geeignete Illustration für das, was Wolfgang Müller Interfiguralität nennt.¹⁶ Laut seinen Worten ist Interfiguralität eine wichtige Dimension der Intertextualität, die sich auf die Verknüpfung von Figuren unterschiedlichster Texte bezieht. Allerdings beschäftigt sich Wolfgang Müller nicht mit Beispielen, die der Lyrik entnommen sind, noch behandelt er die Neugestaltung biblischer Figuren, und dennoch ermöglicht seine grundsätzliche Definition ein besseres Verständnis für die oben dargestellte literarische Raffinesse. Die Interfiguralität geht mithin über die Anspielung oder das Zitat hinaus. So begnügt sich die Dichterin Rachel in ihrem Gedicht *Rahel* weder mit der blossen Namensnennung der biblischen Figur noch mit der Andeutung auf ein paar Verse in der Heiligen Schrift, vielmehr steht ein komplexes Beziehungsraaster zwischen den beiden Figuren – der lyrischen Ich-Sprecherin im Gedicht und der Hirtin Rahel – im Zentrum ihres Schaffens.

Ein spezielles Interesse verdient dieses Gedicht auch durch die Tatsache, dass die Dichterin nicht einfach Rachel heisst, sondern weil sie diesen Vornamen auch als ihren literarischen Künstlernamen gewählt hat. Dadurch,

¹⁵ Rachel, *Rachel – Schirim, Michtavim, Reschimot, Qorot Chajjaha | Rachel – Gedichte, Briefe, Aufzeichnungen, die Geschichte ihres Lebens*, Tel-Aviv 1985, S. 157 (hebr.).

¹⁶ Wolfgang Müller, *Interfiguralität*, S. 101.

dass sie den Familiennamen weglässt und sich mit dem Vornamen begnügt, drückt sie indirekt die Absicht aus, die Beziehung zwischen ihr selber und der biblischen Rahel noch enger zu knüpfen. Die in ihrer Art einzigartige Beziehung zwischen den beiden vermittelt die erste Strophe wie eine unumstößliche Tatsache:

Ihr Blut fließt in meinem Blut,
Ihre Stimme singt in mir –
Rahel, die Hirtin der Schafe Labans,
Rahel – die Mutter der Mutter.

Die lyrische Ich-Sprecherin beschreibt Rahel, die Tochter Labans, als Ahnfrau, die ihr wirklich blutsverwandt sei. Bei der biblischen Gestalt hebt sie den Aspekt des Mütterlichen hervor („die Mutter der Mutter“), doch identifiziert sie sich hauptsächlich mit dem jungen Mädchen Rahel, das noch die Schafe Labans hütet. Diese Lebensphase Rahels, welche die Hebräische Bibel ausspart, da sie der Begegnung mit Jakob vorausgeht, wird durch die Dichterin frei erfunden. Die bedeutungsvolle Wahl, die periphere weibliche Akteurin in den Mittelpunkt der Geschichte Jakobs zu rücken und ihr damit eine ungehörig selbständige Existenz zu verleihen, rief unter den Literaturkritikern Unverständnis hervor, da sie das feministische Anliegen im lyrischen Werk Rachels nicht nachvollzogen. Das Gedicht erwähnt wohl Rahels Vater Laban, ohne aber die Verhältnisse zwischen den beiden zu erhellen, und stellt Laban nur als den Besitzer von Rahels Schafen vor.

Die Dichterin Rachel gestaltet nicht bloss diese frühe Phase im Leben der biblischen Figur aus – die Phase welche der Handlung in der Vorlage vorangeht, Werbung und Heirat, mittels derer die Frau in der antiken Welt des Patriarchats überhaupt erst zu einer sozialen Position aufsteigen konnte –, sie formt Rahel als eigenständiges junges Mädchen, kühn und selbstsicher, das heisst sie verleiht ihr Charakterzüge, die das herkömmliche Frauenbild sprengen. Die Rahel in Rachels Lied ist kein häusliches und beschütztes Wesen, sondern ein dynamisches Mädchen, das über die gesteckten Grenzen hinausgeht und die Wüste so gut kennt, dass sie sich absolut frei und natürlich in ihr bewegen kann:

Und deshalb ist mir eng,
und die Stadt ist mir fremd,
denn ihr Schal wehte
in den Winden der Wüste.

Und deshalb werde ich ihren Weg gehen
mit einer solchen Sicherheit,
denn meine Füße tragen Erinnerungen
aus alter Zeit, aus alter Zeit.

Eine traditionelle Lektüre versteht das Gedicht als Ausdruck einer schnell und perfekt vollzogenen Integration der lyrischen Ich-Sprecherin in ihrer neuen Heimat, eine Verwurzelung, die sie dadurch erklärt, dass sie die Erinnerungen der biblischen Rahel mit ihrer engen Bindung an die Landschaft übernommen hat.¹⁷ Eine solche Lektüre überliest aber den Sachverhalt, dass die Akteurin in die Wüste hinausgeht und erst dort einen ihr angemessenen Ort findet. Dass die Dichterin das Sinnbild der Wüste wählt, spielt auf das Geschlecht der Autorin sowie wohl auch auf das der Protagonistin an, weil die Position der Frau „an der Grenze zur symbolischen patriarchalischen Ordnung“ sei, so Cheryl J. Exum,¹⁸ denn der natürliche Ort der Frau sei in der Wüste, nicht in der Stadt, welche – im Gegensatz zur Natur – die Kultur repräsentiere.¹⁹

Das Gedicht *Rahel* gründet indes nicht nur auf einer Sehnsucht zum Offenen hin, vielmehr drückt es das Befremdetsein der Frau gegenüber den bestehenden Konventionen aus, und als zwangsläufige Folge davon den Drang, diese zu sprengen. Eine vergleichbare Empfindung beschreibt das Gedicht Seldas *In jener Nacht*:²⁰

Immerzu weinte ich,
bin ich doch gefangen
zwischen den Wänden des Hauses,
zwischen den Wänden der Strasse,
zwischen den Wänden der Stadt . . .

Doch im Gegensatz zu diesem Text macht sich die lyrische Ich-Sprecherin im Gedicht *Rahel* tatsächlich auf den Weg. Sie findet die Kraft, diesen kühnen Schritt zu wagen, im Wissen darum, dass in ihrem Blut das Blut der biblischen Rahel fließt und dass ihre Füße die Erinnerungen der Ahnfrau tragen.

In meinem Essay „Auf der Suche nach der Dichter-Mutter“²¹ habe ich auf ein wesentliches Charakteristikum der hebräischen Frauendichtung hin-

¹⁷ Vgl. dazu Ruben Kritz, *‘Al Schirat Rachel! Über die Dichtung Rachels*, 1969, S. 158 (hebr.).

¹⁸ Cheryl J. Exum, *Fragmented Women – Feminist (Sub)Versions of Biblical Narratives*, Sheffield 1993, S. 192.

¹⁹ Die Wüste als weiblicher Raum findet sich ebenso im Buch von Sch. Schifra (*Schire Midbar! Wüstengedichte*, Tel-Aviv 1972, S. 7–9; hebr.), dem Zyklus von Gedichten, welcher Hagar gewidmet ist und der den Zauber beschreibt, der von diesem Ort auf sie ausgeht. Eine ähnliche Stimmung vermittelt das Gedicht *In der Wüste* von Ahuva Bat-Channa (*Kfar! Ein Dorf*, Tel-Aviv 1967, S. 39–40; hebr.): „Hahar, Hagar, dein Ort ist die Wüste“.

²⁰ Selda, *Schire Selda! Die Gedichte Seldas*, Tel-Aviv 1985, S. 13–15 (hebr.).

²¹ Lily Rattok, „Ha-Chippus achar ha-Em ha-Schirit“, in: *Schdemot* 110, August 1989, S. 126–136 (hebr.).

gewiesen: der Versuch, eine Ahnfrau zu erdichten, die ihre Kraft der Tochter weiterreicht – wobei die Tochter die Dichterin meint. Die besondere Mutter-Tochter-Beziehung ermöglicht für beide eine wundersame Vermischung in der Art, wie sie im Gedicht *Rahel* beschrieben wird. Die Tochter erweckt in ihrem Werk die Erinnerung ihrer Mutter zu neuem Leben und verschafft sich auf diese Weise die Legitimation, ihr Lied zu singen. Deshalb begnügt sich die lyrische Ich-Sprecherin weder mit ihrer Blutsverwandtschaft mit der biblischen Rahel noch mit den ihr wundersam genetisch vererbten Erinnerungen, vielmehr streicht sie das schöpferische Erbe heraus, das auf sie gekommen ist: „Ihre Stimme singt in mir“.

Die Stimme, welche zum zentralen Ausdruck im zeitgenössischen Feminismus geworden ist und in der die Identität und die Kraft derjenigen vertreten sind, welche zum Schweigen verurteilt waren, ist die Stimme der Schriftstellerin – so die Definition von Susan Lanser.²² In diesem Sinn fördert die Dichtung Rachels ein wesentliches feministisches Anliegen: sie verleiht der Frau, über die das Patriarchat das Schweigen verhängt hat, eine Stimme. Dies stellt eine Handlung von gegenseitiger Wiederbelebung dar, denn einerseits erlöst die Dichterin die antike Figur von ihrem Schattendasein im ursprünglichen Text und stellt sie in den Mittelpunkt einer narrativen Alternative, andererseits bringt die Dichterin dadurch einen Aspekt ihrer eigenen Persönlichkeit zum Ausdruck: zum Schweigen verurteilt zu sein. Die durch die Dichterin Rachel neugestaltete biblische Rahel verkörpert die stolze Freiheit der Frau, welche das Patriarchat zu ignorieren suchte.

Einige Kritiker, welche die befreiende Bedeutung des besagten feministischen Anliegens nicht erfassten, stempelten die spezielle interfigurale Basis in der Dichtung Rachels als Begrenztheit der Lyrikerin ab. Eli Schweid²³ behauptet zum Beispiel: „Überall dort, wo sie (Rachel) die Bibel in Verse fasst, – schreibt sie nur über ihre eigene Person, denn nur über sich selber konnte sie erzählen.“ Indem dieser Kritiker Rachels Gedicht *Nur über mich selber konnte ich erzählen* als Paraphrase missbraucht, zeigt er bloss, dass er auch diesen Text nicht eingehend gelesen, ebenso wie er die Aussageintention in *Rahel* nicht verstanden hat.²⁴

²² Susan Lanser, *Fictions of Authority – Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca (N.Y.) 1992, S. 3.

²³ Eli Schweid, *Schalosch Aschmurot ba-Sifrut ha-‘Ivrit/Drei Nachtwachen in der hebräischen Literatur*, Tel-Aviv 1964, S. 135–138 (hebr.).

²⁴ Nur eine Lektüre, die sich der Komplexität des Gedichtes verschliesst, kann zu der wörtlichen Folgerung führen: „Nur über mich selber konnte ich erzählen“. Vgl. dazu meinen Artikel: Lily Rattok, „Dioqan ha-Ischa ke-Meschoreret Israelit/Das Porträt der Frau als israelische Dichterin“, in: *Mosnajim* S. 2–3, Band 62, Mai-Juni 1988 (hebr.).

Eli Schweid bemerkt hingegen wohl die tiefe und schicksalshafte Beziehung zwischen der Dichterin Rachel und der biblischen Rahel und bezeichnet sie als „seelische Zwillinge“. Dennoch beharrt er auf seiner These, dass im Gedicht nichts an die biblische Figur erinnere. Laut seinen Worten ist diese „eine kleine Hirtin, ein wenig eifersüchtig, ein wenig oberflächlich, triebhaft und begriffsstutzig.“ Eli Schweids Haltung der biblischen Rahel gegenüber ist voll von negativen Frauenstereotypen und liefert damit selber den Beweis, wieso eine solche Figur nicht im Gedicht *Rahel* figurieren kann. Wäre es wahrscheinlich, dass sich eine Frau mit einer solch misogynen Haltung identifizieren würde? Und wäre es plausibel, dass sich eine Frau eine so jämmerliche und abstossende Identitätsfigur aneignen würde? Die Poetin Rachel bildete die biblische Figur in neuer Form, um sowohl sich selber als auch die biblische Rahel vor solch erniedrigenden Männerurteilen zu schützen.

Mirjam

Das poetische Muster des Gedichtes *Rahel* klingt auch im Gedicht *Mirjam* von Jocheved Bat-Mirjam an,²⁵ das eine gegenseitige Wiederbelebung zwischen der zeitgenössischen lyrischen Ich-Sprecherin und der biblischen Prophetin und Dichterin darstellt. Die eigentümliche Vermischung von Ich-Sprecherin und urzeitlicher Ahnfrau realisiert Jocheved Bat-Mirjam mittels eines ekstatischen, die Grenzen aufhebenden Tanzes:

– mit dir, mit dir im Sturm
deines Körpers der sich spannt wie eine Pauke,
mit dir in deinem Tanz angesichts der Glut
von Sandgeruch und ohne Ende,
– ich werde erzählen, eifernd und aussätzig,
ich werde berichten, aufbegehrend über mich selbst.
Ich beschwöre dich, in deiner Weltentsagung beuge dich nicht,
lebe in deiner strahlenden Einsamkeit!

Das Szenario, in welchem sich lyrische Ich-Sprecherin und biblische Mirjam begegnen, ist wiederum – wie im Gedicht Rachels – die Wüste, doch sind die Beziehungen zwischen den beiden verwickelter. Die lyrische Ich-Sprecherin im Gedicht von Jocheved Bat-Mirjam eignet sich das Erbe der Mirjamfigur mittels eines berausenden Tanzes an. Ihr ist die Leichtigkeit und Natürlichkeit der Identifikation, welche das Gedicht *Rahel* charakteri-

²⁵ Jocheved Bat-Mirjam, *Schirim/Gedichte*, Tel-Aviv 1972, S. 179–180 (hebr.).

sieren, nicht gegeben. Der Prozess gegenseitiger Wiederbelebung zwischen der Autorin und der Prophetin Mirjam gründet in der Bereitschaft, wie diese zu dulden und zu leiden, und nicht nur darin, das Joch der Einsamkeit auf sich zu nehmen, was Teil des Loses jeder autonomen Frau in der patriarchalischen Gesellschaft ist.

Die Wahl einer spezifischen biblischen Figur ermöglicht, massgebliche Komponenten in der Welt der Dichterin zu verstehen, die mit dieser Figur zu neuem Leben finden will. Jocheved Bat-Mirjam wählt die urzeitliche Verfasserin hebräischer Frauendichtung aus, eine tragische Figur, der wohl eine wichtige Position zustand, die aber auf grausame Art für etwas bestraft wurde, was in den Augen des Patriarchats als dreiste Anmassung galt. Demgegenüber wählt Rachel scheinbar naiv eine Figur, „deren Stimme in ihr singt“, eine junge Hirtin, die in diesem Lebensabschnitt noch unbekannt ist. Folglich verkörpert die ausgewählte Figur ein menschliches und poetisches Ideal zugleich: die Einfachheit des Hirtenliedes spiegelt sich in den einfachen und vorgeblich durchsichtigen Formen der Dichtung Rachels; die dunkle und komplexe Prophetie spiegelt sich in der symbolistischen Dichtung von Jocheved Bat-Mirjam.

Die Identifizierung von Jocheved Bat-Mirjam mit der biblischen Mirjam kann auch die Wahl ihres literarischen Namens erklären, der in seiner Art beispiellos ist. Dieser seltene Familienname, der die Autorin mit Frauenliteratur schlechthin in Verbindung bringt, kann hingegen auch auf einem biographischen Hintergrund erklärt werden: Mirjam hiess die Mutter der Poetin. Aber die Gedichte *Wie Verse sind die Tage* und *Mirjam* von Jocheved Bat-Mirjam erklären die schicksalhafte und tiefe Beziehung, welche die Lyrikerin für die biblische Mirjam empfindet. Ilana Pardes²⁶ hat durchaus recht, wenn sie die feministische Bedeutung der besagten Wahl herausstreicht. In einer Kultur, in welcher der Vater allen Nachkommen seinen Namen vererbt, impliziert die Entscheidung der Künstlerin, den Namen der Mutter zu tragen, eine symbolische Stellungnahme für die Frau.

Damit setzen Rachel und Jocheved Bat-Mirjam nachfolgenden Schriftstellerinnen ein Zeichen für eine Namenswahl, welche die weibliche Identität hervorhebt. Auf den Spuren Rachels gingen Elischeva, Bat-Dora und Selda, die sich mit einem Vornamen begnügten. Rivka Mirjam wählte zwei biblische Frauennamen und liess den Familiennamen beiseite. Rivka Mirjam

²⁶ Ilana Pardes, „Jocheved Bat Miriam: The Poetic Strength of a Matronym“, in: Naomi B. Sokoloff/Anne Lapidus Lerner/Anita Norich (ed.), *Gender and Text in Modern Hebrew and Jiddish Literature*, New York, Jerusalem 1992, S. 39–63.

schrieb denn auch drei Gedichte mit dem Titel *Rebekka*,²⁷ in denen sie die Wesensgleichheit mit der biblischen Figur ausdrückte, der sie ihren Namen verdankte.²⁸ Weiter strich Sch. Schifra, deren erste Gedichtsammlung *Das Gedicht einer Frau*²⁹ hiess, ihr Frausein dadurch heraus, dass sie den Familiennamen verheimlichte, und nur den Vornamen anführte. Zahlreiche Dichterinnen gingen den Weg von Jocheved Bat-Mirjam und wählten einen Familiennamen, dessen erster Teil „Tochter von . . .“ lautete. Doch die meisten waren nicht so radikal wie sie und fügten dem als zweiten Teil keinen Frauennamen bei.³⁰ Nur Bat-Dora, Malka Schechtman – die sich selbst M. Bat-Channa nannte – sowie eine jüngere Lyrikerin, Ahuva Bat-Channa, nahmen das Matronym an.

Es ist wichtig hervorzuheben, dass die Formgebung der eigenen Identität in den Gedichten von Autorinnen nicht allein mittels Identifizierung mit einer Frauenfigur realisiert wurde, diese Dichterinnen schrieben selbstverständlich auch über männliche Protagonisten oder über zusätzliche weibliche Akteure. Gemeinsam ist den Frauenfiguren, die von mehreren Künstlerinnen gestaltet wurden, das tragische Element in ihrem Schicksal. Die Hagarfigur von Jocheved Bat-Mirjam oder die Saulstochter Michal in der Dichtung Rachels sind leidende und gepeinigte Frauen.³¹

Michal und Tamar

Die biblische Michal figuriert in Rachels Gedicht *Michal*³² als eine „ferne Schwester“; und obwohl ihre Beschreibung davon zeugt, dass sie nahe und durch die Nähe zu neuem Leben erwacht ist, handelt es sich doch um eine Wesensähnlichkeit und nicht um eine Wesensgleichheit. Der Leitgedanke, den Rachel durch die Verbindung zweier biblischer Versteile bildet, will auf

²⁷ Rivka Mirjam, *Kutonti ha-Zehubba/Mein gelbes Kleid*, Tel-Aviv 1966, S. 25.34 (hebr.); Rivka Mirjam, *Kisot ba-Midbar/Stühle in der Wüste*, Tel-Aviv 1973, S. 80 (hebr.).

²⁸ Rivka Mirjam (*Ha-Qolot liqratam/Die Stimmen, die ihnen entgegenklingen*, Jerusalem, Tel-Aviv 1982, S. 45; hebr.) schuf auch eine interessante Mischung zwischen Rebekka und Debora in ihrem Gedicht *Bis du aufstandst*.

²⁹ Sch. Schifra, *Schir Ischal/Das Lied einer Frau*, Tel-Aviv 1962 (hebr.).

³⁰ Beispielsweise Techijja Bat-Oren, Allisa Bat-Or, Lea Bat-Chorin, Dalit Bat-Adam oder Schifra Bat-Mordechai.

³¹ Unfruchtbarkeit und Verlassenwerden sind häufige Faktoren dafür, dass sich Dichterinnen mit biblischen Frauenfiguren identifizieren. Deshalb sind Gedichte einiger Autorinnen der noch kinderlosen Rahel gewidmet oder Michal, die starb, ohne geboren zu haben, und ebenso der verstossenen Hagar und der ungeliebten Lea.

³² Rachel, *Rachel*, S. 168.

ihren besonderen Gesichtspunkt hinweisen: „Und Michal, die Tochter Sauls, liebte David“ (I Samuel 18,20) – „und sie verachtete ihn in ihrem Herzen“ (II Samuel 6,16). Das ambivalente Verhältnis Michals ihrem Liebsten gegenüber bewirkt das Identifizierungsmoment der lyrischen Ich-Sprecherin:

Michal, ferne Schwester, traurig bin ich wie du,
wie du bin ich verurteilt zu verachten, den ich liebe.

Der Leitgedanke verweist darauf, wie Michal zwischen die Fronten ihres Vaters Saul und ihres geliebten Ehemannes David gerät, die tragische Konstellation, welche ihr Unglück bewirkt. Beide Männer – der König und derjenige, der ihm die Krone entreissen wird – sehen in Michal ein Pfand, ein Werkzeug, ein Mittel im schicksalhaften Kampf, der zwischen ihnen tobt. Saul ist bereit, seine Tochter Michal David zur Frau zu geben, um zu versuchen, seinen Gegner in einen von Anfang an aussichtslosen Kampf zu schicken, in dem dieser den geforderten Brautpreis erwerben soll. Demgegenüber nutzt David Michals Liebe und ihre Ergebenheit ihm gegenüber aus, und nachdem er mit ihrer Hilfe der Verfolgung Sauls entkommen ist, kehrt er nicht mehr zu ihr zurück, sondern heiratet andere Frauen. Michal wird von Hand zu Hand gereicht – von ihrem Vater an ihren ersten Mann, danach an ihren zweiten Mann – und kehrt schliesslich auf Davids Forderung zu ihm zurück.³³

Diese Lebensumstände, die ihren Grund in der Tatsache haben, dass sich das Patriarchat vor den Gefühlen von Frauen verschliesst, erreichen ihren dramatischen Höhepunkt in der offenen Kritik, die Michal über David äussert, worauf sie ihn auf immer verliert und zu einem Leben in Einsamkeit und Kinderlosigkeit verdammt wird. Dieser Kritik geht die Szene voraus, wo Michal zum Fenster hinausblickt und sieht, wie David vor der Lade des Herrn hüpfet und tanzt. Der Stolz hält sie zurück, David ihr Leid offen einzugestehen, und so brechen die Worte aus ihrem Mund als Kritik über sein Verhalten in einem anderen Zusammenhang.³⁴ Die Dichterin Rachel führt die Szene in ihrer Beschreibung nicht weiter aus, sondern begnügt sich mit Anspielungen:

³³ In ihrem Gedicht *Michal, ein Lebensweg* stellt Malka Schaked (*Tmunot Mazav / Zustandsbilder*, Tel-Aviv 1996, S. 41–45; hebr.) die Geschichte Davids aus der Perspektive Michals dar: „Wie dürstete er seit Anbeginn nur nach Macht. / Wie erklimm er die Windungen zum Palast – und wie war seine Liebe / doch nichts anderes als Begehren nach Herrschaft.“

³⁴ So erklärt Nehama Aschkenasy (*Eve's Journey*, S. 143) den Gefühlsausbruch Michals David gegenüber. Laut ihren Worten resultiert die Bitterkeit Michals aus der distanzierten Haltung, die David ihr gegenüber einnahm, da er mit ihr keine Beziehung suchte, sondern in ihr nur „ein Symbol seines politischen Sieges“ sah.

Mehr als einmal habe ich dich am Fenster stehen sehn,
in deinem schönen Auge mischte sich Milde mit Stolz.³⁵

Man kann das Verhältnis zwischen lyrischer Ich-Sprecherin und biblischer Figur anhand der Schilderung von Michals „Streifenkleid“ verstehen: „Auf deinem seidenen Kleid sind die Streifen von Purpur nicht verblasst“. Dieses Streifenkleid verbindet Michal mit Tamar – sie beide sind unglückliche Königstöchter, verurteilt zu Erniedrigung, Verlassenwerden und Kinderlosigkeit aufgrund des verräterischen Verhaltens eines Mannes. Tamar wird vergewaltigt durch ihren Halbbruder Amnon, zu dem sie von ihrem Vater David geschickt wurde; danach jagt Amnon Tamar aus seinem Haus weg, ohne dass David von ihm fordern würde, die Schmach seiner Tochter auf sich zu nehmen.³⁶

Die Tochter Jeftas

Grausamer jedoch als Saul und David erscheint Jeftas, der das Schicksal seiner blutjungen Tochter bestimmt. In Rachels Gedicht *Gebet*³⁷ weckt das Schicksal der Tochter Jeftas eine Wesensgleichheit im Herzen der lyrischen Ich-Sprecherin:

Wenn ich auch mein Leben nicht dem Volk gegeben,
so möge doch die Qual meines sich hinziehenden Todes
den zürnenden Gott besänftigen,
wie es der Tod der Tochter Jeftas tat.
Und kommt der Schnitter, meinen Körper zu fällen –
so möge doch das Rauschen der Axt
mit dem Jubelgesang der ermatteten Brüder verschmelzen,
die wohlbehalten vom Kampfe zurückkehren.

Der Protest der lyrischen Ich-Sprecherin in Rachels Gedicht richtet sich gegen den „zürnenden Gott“, der sich nur durch ein Menschenopfer besänftigen lässt. Rachels Lektüre der biblischen Erzählung verweist auf eine besondere Sensibilität für die wesentliche Ungleichheit zwischen der männlichen Gewalttätigkeit in der Schlacht und der Aufopferung von Jeftas Toch-

³⁵ Es ist interessant zu sehen, dass sich Dalia Ravikovitch (*Kol ha-Schirim* 'ad kol Alle bisherigen Gedichte, Tel-Aviv 1995, S. 299; hebr.) in derselben Szene mit Michal identifiziert, während sie sich von Debora und Mirjam distanziert.

³⁶ Es ist erstaunlich, dass fast keine israelischen Lyrikerinnen auf Tamar Bezug nehmen, und selbst Selda, welche sie in einem ihrer Gedichte erwähnt, nennt sie nicht mit Namen (Selda, *Schire Selda*, S. 136): „Die missbrauchte Tochter des Königs David / wünscht sich in ihrem Herzen den Tod, / Nacht für Nacht, / denn Tausende von Jahren trennen sie nicht / von ihrer Schmach“.

³⁷ Rachel, *Rachel*, S. 256.

ter. Die Bereitschaft, freiwillig ihr Leben zu geben, um den kämpfenden „Brüdern“ Leben zu verleihen, erlöst sowohl Jeftas Tochter als auch die Ich-Sprecherin von einem schrecklichen und sinnlosen Tod.

Anda Pinkerfeld, eine Autorin der Generation Rachels, folgt in ihrem dramatischen Gedicht *Die Tochter Jeftas*³⁸ den Spuren Rachels bei der Ausgestaltung der biblischen Mädchengestalt, deren seelische Kraft Staunen erweckt. Wohl unterstreicht der Leitgedanke des Gedichtes – „und sie ging hin, sie und ihre Gefährtinnen, um ihre Jungfrauschaft zu beweinen“ (Richter 11,38) – das Motiv des Weinens, doch Jeftas Tochter selber vergießt keine Träne und zeigt sich auch verwundert, als sie ihre Gefährtinnen weinen hört. Anda Pinkerfeld setzt der biblischen Erzählung nicht nur eine narrative Alternative entgegen, sondern ermöglicht der Tochter Jeftas zudem, in einer relativ langen Passage selber das Wort zu ergreifen.

In der Gestalt von Jeftas Tochter formt Anda Pinkerfeld das Bild der antiken Poetin, mit der sie sich identifiziert, so dass sie selber zur Fürsprecherin derjenigen wird, welche den antiken weiblichen Kult der Klageweiber schuf. Dieses Frauengedicht ist in seiner Art äusserst gefühlvoll und ekstatisch:

Ein Lied werden meine Gebeine singen,
und der Gesang wird so stark sein, dass ich ihn nicht mehr halten kann,
in meinem Blut wird er lodern wie ätzendes Feuer,
hervorbrechen aus all meinen Gliedern.

Das prophetische Element in diesem Gedicht, das Element des Feuers, kann die Bereitschaft des jungen Mädchens erklären, die Entschlossenheit und der erstaunliche Mut, mit dem sie auf den Opferaltar steigt. Am vereinbarten Tag verkündet sie schlicht:

Ich bin bereit, mein Vater,
binde mich!
Und als Brandopfer will ich brennen in der Flamme des Herrn.³⁹

(Fortsetzung folgt)

³⁸ Anda Pinkerfeld, *Gadisch we-Omer*, S. 25–28.

³⁹ Der Mut der Tochter Jeftas ist ebenfalls das Thema im Gedicht *Gelübde* von Dina Katan (*Millim Mafligot/Worte, die weit hinausgehen*, Tel-Aviv 1989, S. 56; hebr.), während Allisa Strod (*Schane ba-Macholl/Anders im Tanz*, Tel-Aviv 1974, S. 37–38; hebr.) die Figur als weinerliche Person darstellt, die betet, um das Gelübde ihres Vaters zu lösen.