

Zeitschrift:	Judaica : Beiträge zum Verstehen des Judentums
Herausgeber:	Zürcher Institut für interreligiösen Dialog
Band:	67 (2011)
Artikel:	"Das letzte Lied an den Flüssen Babylons" und der Dichter als Prophet : autopoetische Aussagen in hebräischen Gedichten Russlands von 1861-1891
Autor:	Gutmann-Grün, Meret
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-961469

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 14.02.2026

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

„Das letzte Lied an den Flüssen Babylons“ und der Dichter als Prophet – autopoetische Aussagen in hebräischen Gedichten Russlands von 1861-1891

Von Meret Gutmann-Grün*

Einführung und Fragestellung

Die folgende Untersuchung zur hebräischen Poesie in der Zeit der sogenannten *Hibbat Sijon* (Zionsliebe) Bewegung zeigt einen Aspekt des frühen Zionismus in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts mit seinem kritischen Wendepunkt von 1881 (Ermordung Zar Alexanders II.) aus literarischer und sprachlicher Perspektive. Ich gehe von der Frage aus, inwiefern die auf Hebräisch geschriebenen Gedichte der jüdischen Dichter Russlands, die der *Hibbat Sijon*-Bewegung angehörten, für das Entstehen des Zionismus mitverantwortlich waren.

Es scheint uns angesichts der hebräischen Literatur des heutigen Israel klar zu sein, dass das Hebräische als *identity marker*¹ für die Anhänger der *Hibbat Sijon*-Bewegung im Russischen Reich eine wichtige Rolle gespielt haben musste, um dem jüdischen Kollektiv das nötige, spezifisch nationale Zusammengehörigkeitsgefühl zu geben. Ebenfalls scheint es einleuchtend, dass die damaligen Gedichte, die in biblischem Hebräisch geschrieben wurden, besonders gut die zionistische Idee der traditionellen Verbindung von Volk und Land Israel ausdrückten, sodass die Dichter die Sprache mit der Sehnsucht nach einer Rückkehr in die biblische Heimat aufladen konnten, wie es neben den *Hibbat Sijon*-Gedichten schon die Poesie von Jehuda ha-Lewi² im Spanien des 12. Jahrhunderts zeigt.

* Dr. Meret Gutmann-Grün, Käferholzstrasse 111, CH-4058 Basel; meret.gutmann@gmail.com.

- 1 Zum Hebräischen als Fokus der Identifikation mit der jüdischen Vergangenheit siehe ISRAEL BARTAL, From Traditional Bilingualism to National Monolingualism, in: LEWIS GLINERT (ed.), *Hebrew in Ashkenaz. A Language in Exile*, Oxford 1993, S. 141-150.
- 2 Nicht nur Jehuda ha-Lewis sogenannte „Zionslieder“ wie *zion halā tshali* (Zion, fragst du nicht nach dem Wohlergehen deiner Gefangenen [...] nimm entgegen den Gruss eines im Verlangen Gefangenen), sondern auch seine liturgischen Gedichte drücken Zionssehnsucht aus. – Zum Weiterwirken von Jehuda ha-Lewis *Zion, fragst du*

Wie aber kam es zu diesem erfolgreichen Zusammenspiel der beiden Faktoren, des nationalen Aufbruchs der russischen Juden, deren mündliche Sprache Jiddisch war, und dem Wiederaufleben des Hebräischen, Sprache der religiösen Tradition, für profane Dichtung? Nehmen wir an, dass diese sogenannten *Hibbat Sijon*-Dichter zum Erfolg der zionistischen Bewegung beitrugen³: woher nahmen sie sich dann als Dichter die Autorität, in dieser kritischen Zeit derart zu Wegweisern der jüdischen Gesellschaft zu werden? Oder war es umgekehrt so, dass sie der Stimmung des Volkes Ausdruck gaben? Und wie begründen sie dann das Hebräische als ihre Dichtersprache statt der Volkssprache Jiddisch, in der ja ebenfalls gedichtet wurde?

Auch wenn wir im Nachhinein diese Dichter als Vorläufer der hebräischen israelischen Literatur bewerten, zweifelten sie selbst nicht selten am

nicht? im aschkenasischen Judentum seit der Zeit der jüdischen Aufklärung (Mendelssohns Übersetzung 1775, Samuel David Luzzattos Edition, *Betulat Bat Jehuda* 1840, u. a.) bis zu Chajim Nachman Bialiks Gedicht **אל הצפור** (unten Anm. 17) und Uri Zvi Greenbergs *הלא תשאיל!* siehe JOSEPH YAHALOM, *Yehudah ha-Lewi, Poetry and Pilgrimage* (hebr.), Jerusalem 2008, S. 1-14, engl. Jerusalem 2009, S. 1-21.

- 3 Den Nachweis anhand der Gedichte selbst zu führen, wäre Stoff für weitere Aufsätze. Hier nur ein Beispiel, das auch zeigt, wie ursprünglich jiddische Gedichte, ins Hebräische umgeschrieben, von den ersten Zionisten rezipiert wurden: ELYAKUM ZUNSER (1836-1913) schrieb 1860 *די בлом* (jiddisch: Schlussatz und Pointe als Lobpreis auf Zar Alexander II.), das später von den *Biluim* (1. Alija) 1881 auf Jiddisch und Hebräisch (*השושנה*) verändert und ohne den Schlussatz gesungen wurde; ebenfalls gesungen wurde *шибת ציון*, 1882 geschrieben (siehe SOL LIPTZIN, *A History of Yiddish Literature*, New York 1985, S. 58ff). Jiddische und Hebräische Texte: *Ale Verk Elyakum Zunser in dray bend*, ed. PAUL SHELOMO GAREEN & DIANE BRODY GAREEN, National Yiddish Book Center, *ציון ליעדר* ab S. 227, in: STEVEN SPIELBERG, *Digital Yiddish Library*, unter: www.archive.org/details/nybc200620. – Die Wirkung der hebräischen Gedichte auf die zionistischen Einwanderer ist bezeugt bei: ANITA SHAPIRA, *Land and Power, The Zionist Resort to Force, 1881-1948*, New York, NY 1992 (21999), S. 29: „As one of the zealous young men of the Second Aliyah proclaimed, a single poem by Bialik contributed more to the spirit of the national movement than all the tomes of research written on the essence of Judaism.“ Sie zitiert aus A. TZIONI, *מחפשי הכספיים* (Seekers of Permits), in: *הזמן* (Ha-Zman) 2 (Wilna, April-Juni 1905). Poesie schien auch ELIEZER BEN-YEHUDA das geeignete Mittel, das Volk zu bewegen: 1896/7 bat er ACHAD HA’AM als Herausgeber der Zeitschrift *השילוח* (Ha-Shiloah), doch auch Gedichte aufzunehmen, denn Poesie sei Ausdruck der Gefühlsregungen, die im Laufe der Unterdrückung im Exil vertrocknet seien und nun wiederbelebt werden müssten (JOSEF LANG, *דבר עברית, חי אליעזר בן יהודה*, Jerusalem 2008, Bd. I, S. 335).

Weiterleben des Hebräischen;⁴ überhaupt sahen sie sich nicht als die Pioniere einer neuen hebräischen Literatur an, sondern zum Teil verzweifelt als die letzten hebräischen Dichter: denn der geschichtliche Hintergrund ihres Schreibens sind die schrecklichen Pogrome im Süden Russlands, die 1881/2 nach der Ermordung des Zaren Alexander II über die Juden hereinbrachen⁵. Diese Pogrome stürzten das russische Judentum in eine existentielle Krise und bewirkten bei den meisten jüdischen *Maskilim*, den Anhängern der *Haskala* (der jüdischen Aufklärung), eine Kehrtwende; sie verloren den Glauben an eine mögliche politische Gleichstellung der Juden im Russischen Reich und plädierten für die Auswanderung nach Amerika oder nach Palästina.

Literarisch gesehen stellt die Poesie der *Hibbat Sijon*-Bewegung den Übergang dar von der *Haskala*-Dichtung zur neuen Poesie der Generation von Bialik (1873-1934), die schon an der Schwelle der im Lande Israel schreibenden Dichter steht. Ich folge in dieser literarischen Einschätzung der *Hibbat Sijon*-Poesie als Periode des Übergangs Ruth Kartun-Blum,⁶ der Herausgeberin der bisher einzigen, knappen, aber umfassenden Anthologie zur Poesie der *Hibbat Sijon*-Bewegung. Als die beiden ersten Dichter dieser Periode führt Ruth Kartun-Blum die *Maskilim* Meschalem Zalman Gottlober (1811-1899)⁷ und Jehuda Leib Gordon (1830-1892) auf, die beide ihre ersten Gedichte im Stil und Thema der *Haskala* schrieben. Die Anthologie von Kartun-Blum beschliessen die letzten Dichter der *Hibbat*

4 Der Dichter SHIM'ON SHMU'EL FRUG (1860-1916), Vertreter der *Hibbat Sijon* Bewegung, beklagt seine Unfähigkeit, das Hebräische zu verstehen, und schreibt seine Artikel für die September 1879 bis Januar 1883 in St. Petersburg erscheinende zweite russisch-jüdische Zeitschrift namens *Razsvet* (Morgenröte) auf Russisch, ebenso seine Gedichte, die er aber nachträglich durch seinen Herausgeber Kaplan ins Hebräische übersetzt herausgeben lässt (s. unten Anm. 25).

5 STEPHEN M. BERK, Year of Crisis, Year of Hope. Russian Jewry and the Pogroms of 1881-1882, London 1985.

Erste Pogrome in der Provinz Cherson: zur Geographie siehe die Karte am Ende des Aufsatzes.

6 RUTH KARTUN-BLUM, *השירה העברית בתקופת חיבת ציון*, Jerusalem 1969. – Von ihr nicht berücksichtigte Gedichte finden sich ausser in den von mir angegebenen Ausgaben und Zeitschriften zum Teil auf der website <http://benyehuda.org> (im Entstehen, wird laufend erweitert).

7 Als *Maskil* gründete er 1876 die Monatszeitschrift *הבקר אור* (*Ha-Boqer Or* / Die Morgenröte) in Lemberg (Galizien) in Konkurrenz zur Zeitschrift *השחר* (*Ha-Shahar* / Die Morgenröte), die Peretz Smolenskin in Wien herausgab; siehe JOSEPH KLAUSNER, *היסטוריה של הספרות העברית החדשה*, 6 Bde, Jerusalem 1953-1960, Bd. V, S. 337. Gottlober wirkte zeitweilig am Rabbinerseminar in Zhitomir.

Şiyon-Bewegung, die zugleich die ersten Dichter des neuen Stils der *Eres Yisrael*-Periode seien, nämlich Chajim Nachman Bialik (1873-1934) und Sha'ul Tschernichowski (1875-1943). An dieser Stelle versuche ich in einem kurzen Einschub zu klären, inwiefern die Poesie der russischen Maskilim, der Vorläufer der *Hibbat Şiyon*-Dichter, die Poesie der Haskala-Periode in Westeuropa weitergeführt hat und ihr ähnlich ist:

1) Wilna war neben Zhitomir und Odessa das Zentrum der von Deutschland beeinflussten Haskala; am dortigen Rabbinerseminar verschrieben sich Lehrer und Schüler nicht nur dem neuen Bildungsprogramm,⁸ sondern begeisterten sich im Kreis um den Philologen und Dichter Abraham Dov Lebensohn (= Adam ha-Kohen 1794-1878) und dessen Sohn Micha Yosef Lebensohn (= Mikhal 1828-1852) auch für Poesie. Adam ha-Kohen, der von der westlichen Literatur neben Mendelssohn fast nur Wesselys hebräisches Epos *שירי תפארת* (Lieder des Ruhmes) kannte, schrieb Hymnen an das Licht, das den Menschen als Gottes alles erfüllender Geist belebe und Wissen verleihe, und ebenso ein allegorisches Drama.⁹ Sein früh verstorbener Sohn Mikhal hingegen, den Jehuda Leib Gordon als Jugend-

8 VERENA DOHRN, *Jüdische Eliten im Russischen Reich. Aufklärung und Integration im 19. Jahrhundert*, Köln / Weimar / Wien 2008 (= Beiträge zur Geschichte Osteuropas, Bd. 44), besonders S. 132-149 über Organisation und Bildungsangebot des von der russischen Regierung geförderten Rabbinerseminars in Wilna, S. 149-160 über das ähnliche Rabbinerseminar in Zhitomir, beide wurden 1847 gegründet. Dohrn beschreibt S. 110-117, wie durch die Vermittlung von Isaak Ber Lewinsohn (1788-1860) via Galizien „die Grundideen der Berliner Haskala in der moderaten Form Mendelssohns und Wesselys“ das Russische Reich erreichten, zudem seien die Ideen „bereits von romantischen Vorstellungen affiziert und überformt“ (S. 111) worden. Den Inhalt des Bildungskanons (jüdisches Wissen, v. a. Bibelstudien neben Talmud, verbunden mit säkularer Bildung) mit seiner „doppelten Loyalität“ gegenüber Regierung und jüdischer *Kehilla* (S. 211) beschreibt sie S. 211-315. – Zu Isaak Ber Lewinsohn siehe STEFAN SCHREINER, Isaak Ber Lewinsohn – der „Mendelssohn der russischen Juden, in: *Judaica* 47 (1991), S. 82-92.

9 ADAM HA-KOHEN, allegorisches Drama *אמנה ואמונה* (Glaube und Wahrheit) 1867. Wegen seiner mangelnden Fremdsprachenkenntnis war sein poetisches Vorbild allein Wesselys Heldenepos über Moses, *שירי תפארת* (Lieder des Ruhms, 1789). Den didaktischen Stil der frühen Haskala sehen wir auch bei Abraham Baer Gottlober (siehe oben Anm. 7); er verfasste eine Literaturgeschichte in Versform: *תולדות השיר והמליצה* (Geschichte der Poesie und der Rhetorik). Zur Poesie der Haskala-Periode in Russland des 19. Jh. siehe MEYER WAXMAN, *A History of Jewish Literature*, 6 Bde, Cranbury, N.J. 1941-1956 (?1960), Bd. III: *From the Middle of the Eighteenth Century to 1880*, S. 252-264. Ebenfalls sehr nützlich: <http://www.yivoencyclopedia.org>. Veraltet, aber dafür mit vielen Textbeispielen ist P. LACHOVER, *תולדות הספרות העברית החדשה, לחובך*, Tel-Aviv 1928.

freund und als Dichter liebte, bewunderte und auch zuerst nachahmte, war dank Fremdsprachenkenntnis in der Weltliteratur bewandert. Er dichtete daraus Meisterwerke nach, ähnlich wie der Publizist und Verleger Me’ir Letteris (1800?-1871, ein Schüler Nachman Krochmals) in Galizien, teils schrieb er auch eigene romantische Kleinepen und Lyrik; Mikhal und Letteris waren beide mit ihrem neuen romantischen Stil bahnbrechend für die Poesie der russischen Haskala, Mikhal mit seinen Motiven von Frühling, Liebe und Tod, Letteris mit seiner Verwendung von aggadischem Stoff und volkstümlichen Motiven.¹⁰

Wilna wurde in der 2. Hälfte des 19. Jh. auch zum Zentrum des hebräischen Sozialismus. Schriftsteller, die als Maskilim der sozialistischen Bewegung angehörten wie Lev Levanda (1835-1888, geboren in Wilna), Jehuda Leib Levin (1844-1925, geboren in Minsk, dann u.a. in Zhitomir), Jehuda Leib Lilienblum (1843-1910, geboren in Kovno, lebte u.a. in Odessa) schwenkten nach den Pogromen von 1881/2 ins zionistische Lager der *Hibbat Sion*-Bewegung über, auch wenn sie ihrer sozialkritischen Haltung treu blieben; Jehuda Leib Gordon hingegen machte diese politische Kehrtwende nicht mit.¹¹

2) Die russische Haskala ist durch eine ähnliche Diglossie charakterisiert wie die deutsche: Hebräisch war die bevorzugte Schriftsprache in

10 MICHA YOSEF LEBENSOHN (= Mikhal), Gedichtsammlungen (1851) **שירי בת ציון** (1851) und **כנור בת ציון** (1870), übersetzte z. B. aus Schillers Version der Aeneis von Vergil, Schillers „An die Freude“ und Goethes „Erlkönig“. Seine romantischen historischen Kleinepen respektive Balladen mit idyllischen/traurigen Liebesszenen wirkten auf JEHUDA LEIB GORDON (1857 דוד וברזלי), bevor sich dieser sozialkritischen Themen zuwandte. Zeugnis von Mikhals Wirkung auf die russischen Maskilim in der Autobiographie 1876 von MOSHE LEIB LILIENBLUM (1843-1910, aus Kovno gebürtig, dann in Odessa lebend) (siehe SHMUEL WERSES, Portrait of the Maskil as a Young Man, in: SHMUEL FEINER & DAVID SORKIN (eds.), *New Perspectives on the Haskalah*, Oxford 2001, S. 128-143, dort S. 143).

ME’IR LETTERIS (1823; eigene Gedichte und Übersetzungen). Besonders bekannt ist sein Lied **יונה הומיה** (1824) mit dem volkstümlichen Motiv von Israel als klagender Taube. Er übersetzte als erster Teile von Byrons *Hebrew Melodies*, auch machte er eine freie Adaptation von Goethes Faust. Motive aus der Aggada z.B. in seiner Ballade **דוד בשדה פלשתים**. Seine Ballade ähnelt Mikhals Ballade über Moses unerfüllte Sehnsucht und sein Ende: **משה על הר נבו** **משה על הר העברים**.

11 Sieh unten 1.1 Gordons Kurzbiographie. Bekanntestes Beispiel seiner Sozialkritik ist **קוץ של יוד** (1876), ein Gedicht, welches das seelische Leid anprangert, das die jüdische Frau als *Aguna* von Seiten verständnisloser Rabbinen erfährt.

Prosa und Poesie, wobei es auch Maskilim gab, die eine Russifizierung anstrebten. Jiddisch hingegen war die gesprochene Volkssprache.

3) Anders als in Westeuropa waren im Russischen Reich die Bedingungen für die Verbreitung der hebräischen Literatur unter Niklaus I (1825-1855) sehr schlecht.¹² Erst unter Alexander II (1856-1881) wurde die Zensur gelockert. Im Unterschied zu Westeuropa, wo Isaak Euchel (1756-1804) schon 1784 als Hauptinitiant mit der Zeitschrift *המאסף* (*Ha-Me'assef*) für die Haskala ein literarisches Forum geschaffen hatte, waren die Bedingungen für eine hebräische Presse im Russischen Reich so schlecht, dass die erste hebräische Zeitschrift *פרחי צפון* (*Pirhei Šafon*) erst 1841 gegründet wurde,¹³ obwohl in Russland das hebräisch lesende Publikum im 19. Jahrhundert viel grösser war als in Deutschland und die hebräische Presse das Forum war, auf dem die jüdische *Intelligencija* nicht nur literarische, sondern vor allem politische Fragen diskutierte.¹⁴

Nach dieser kurzen Einführung komme ich zu meiner Fragestellung zurück: Welche Rolle spielte die hebräische Poesie unter den Juden des russischen Imperiums vor, während und nach der durch die Pogrome von 1881/82 verursachten Krise und in welcher Rolle sahen sich die Dichter?

Zur ersten Frage hat sich schon Jonathan Frankel 1981¹⁵ in seiner Darstellung der Geschichte der russischen Juden geäussert. Er betont, dass die einflussreiche jüdische Presse für die russisch-jüdische *Intelligencija* ein Forum war, auf dem sie die prophetische Stimme ertönen lassen konnte, aber die Stimme habe nicht nur prophetisch zum Aufbruch gerufen. Man müsse

12 1836 wurden die hebräischen Bücher paradoixerweise auf Druck der Maskilim, die damit eine Handhabe gegen die chassidischen Bücher haben wollten, einer generellen Zensur unterworfen, und ausser in Wilna und in Kiew gab es keine hebräischen Druckereien (nach HAIM HILLEL BEN-SASSON [ed.], *Geschichte des jüdischen Volkes, von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 2007, S. 1000f.). Genauer: Hinter dem Vorschlag der Zensur stand tragischerweise Isaak Ber Lewinsohn: s. SCHREINER, Lewinsohn (Anm. 8), S. 91. – Zum „jüdischen Ansiedlungsrayon im Russischen Reich“ s. die Karte am Ende des Aufsatzes.

13 Das 1856 von Eliezer Lipman Silberman (geboren in Königsberg) gegründete Wochenblatt *המגיד* (*Ha-Maggid*) musste in Lyck (heute: Ełk) auf deutschem Boden an der Grenze zu Russland erscheinen, um der russischen Zensur zu entgehen. Zu den hebräischen Zeitschriften in Russland siehe ganz kurz KLAUSNER, *ההיסטוריה* (Anm. 7), Bd. IV, S. 111-128, und neuerdings TSEMACH MOSCHE TSAMRIYON, *Die hebräische Presse in Europa*, Haifa 1976 (Angabe nach DOHRN (Anm. 8), S. 30. Weitere hebräische Zeitschriften siehe unten Anm.16).

14 Nach KLAUSNER, *ההיסטוריה* (Anm. 7) Bd. IV, S. 112.

15 JONATHAN FRANKEL, *Prophecy and Politics, Socialism, Nationalism, and the Russian Jews, 1862-1917*, Cambridge 1981, dort das Kapitel: “The literary intelligentsia in its prophetic role” (S. 81ff).

unterscheiden zwischen der Poesie, z. B. von Menachem Dolitzky (1856-1931), die prophetisch war, und der Prosaliteratur, die gemäss vorherrschendem Geschmack analytisch und skeptisch gewesen sei und in der man nicht Mystik, sondern historische Zusammenhänge zu verstehen suchte.

In welcher Rolle sahen sich aber die jüdischen hebräischen Dichter selbst? Sahen sie ihre Rolle vor 1881 anders als danach? Und was für Rollen standen ihnen in den beiden Perioden 1861-1881¹⁶ und 1881-1891¹⁷ zur Verfügung? Sahen sie sich – um die Frage kurz zu skizzieren – gemäss Ideal der Haskala als Erzieher und Sozialreformer der Gesellschaft respektive des Volkes,¹⁸ als Propheten und Prediger,¹⁹ oder sahen sie sich dank besonderer Begabung berufen, das auszudrücken, was das *Volk* fühlte und dachte, oder war eventuell ihr Anliegen allein schon das Dichten auf *Hebräisch*, um ganz im Sinne der

16 Nach dem Regierungswechsel von Zar Nikolaj I. (1825-1855) zu Zar Alexander II. (1856-1881) wurde die Zensur erleichtert und es entstanden die Zeitschriften *המגיד* (*Ha-Maggid*) (1856 Lyck), *המליץ* (*Ha-Meliṣ*) (1860 Odessa), *הכרמל* (*Ha-Kar-mel*) (1860 Wilna), *הצפירה* (*Ha-Sefira*) (1862 Warschau).

17 Das Jahr 1891/92 soll als Zäsur gelten, da Bialik und Tschernichowski dann ihre ersten Gedichte veröffentlicht haben und man mit ihnen die neue Periode der schon allmählich im Land Israel schreibenden Dichter beginnen lassen kann, wie es die oben (Anm. 6) erwähnte Anthologie von Ruth Kartun-Blum nahelegt. Bialik (1873-1934) hat 1891 sein erstes Gedicht *אל הצפור Achad Ha'am* und Lilienblum vorgelegt, es erschien 1892 in der Zeitschrift *פרדס* (*Pardes*). Tschernichowskis (1875-1943) nicht sehr bekanntes erstes Gedicht *אנחות נורא הפסגה* (*Ha-Pisga*) in Baltimore 1892 gedruckt.

18 Jehuda Leib Gordon (1830-1892) z.B. kannte 1860 die ästhetische Theorie der russischen Realisten und Positivisten wie Dimitri Pisarew (1840-1868), „welche die Literatur als historische Kraft sah und von ihr die aktive Teilnahme am gesellschaftlichen Kampf verlangte“ (zitiert nach GERSHON SHAKED, *Geschichte der modernen hebräischen Literatur. Prosa von 1880-1980*, Frankfurt a. M. 1996, S. 63). Im Gefolge von Pisarew schrieb Avraham Uri Kovner seine poetischen Theorien, dass „the jewel of a poem is its idea: the form is merely inlaid gold, adding to its lustre and worth“ (zitiert nach MICHAEL STANISLAWSKI, *For Whom Do I Toil? Judah Leib Gordon and the Crisis of Russian Jewry*, Oxford 1988, S. 59).

19 RE'UVEN SHOHAM, The Prophetic Pattern in Gordon's Poetry, in: *Sadan: Studies in Hebrew Literature* 3 (1998): *The Life and Works of Y. L. Gordon*, S. 79-100) (hebr.), schreibt über die Figur des Propheten (S. 81): Die Haskala-Bewegung habe eine charismatische Figur ähnlich dem Rabbi gesucht, um ihre Botschaft der jüdischen Bestimmung zu propagieren. Da die Figur des Rabbi schon von der Orthodoxie gepachtet worden sei, habe man unter dem Einfluss von Bibel und Romantik die Figur des Propheten genommen. – Dieser Aufsatz ist später auf Englisch erschienen als Kapitel 2 C in RE'UVEN SHOHAM, *Poetry and Prophecy. The Image of the Poet as „Prophet“, a Hero and an Artist in Modern Hebrew Poetry*, Leiden / Boston 2003.

Haskala das Judentum auch auf nicht-orthodoxe Weise zu leben und um diese neue hebräische Kultur mit Gleichgesinnten²⁰ zu pflegen?

Die Frage nach dem Selbstverständnis der Dichter lässt sich natürlich noch weiter auffächern und die Rollen können auch kombiniert werden: in der Rolle des Propheten kann der Dichter nicht nur „sein Volk“ mit Visionen von Rettung oder Unheil trösten oder zornig aufrütteln, sondern auch predigen und erziehen – oder gegen Gott protestieren und rebellieren.²¹ Den Dichtern stehen auch je nach ihren kulturellen Voraussetzungen weitere literarische Möglichkeiten zur Verfügung, ihre jeweilige Rolle zu realisieren. Literarische Vorbilder aus der hebräischen Poesie sind vor allem Jehuda Halevi, aus der westeuropäischen Dichtung unter anderem Schiller, Lord Byron, Leopold Schefer,²² aber vor allem orientieren sich die Dichter an der Bibel und ihrer rabbinischen Auslegungsliteratur: sie nehmen z.B. eine biblische Figur als Sprecher, benützen eine biblische Szenerie oder schreiben eine Ballade mit dem Inhalt einer nach-biblischen jüdischen Legende.

Literarisch ist der Variantenreichtum gross, inhaltlich ist aber in der Periode von 1870-1891 vor allem ein Thema vorherrschend: die Frage, wie ein Jude im Exil überlebt und ob das jüdische Volk eine Zukunft hat.²³ Die Frage *Wer sind wir und was werden wir sein?* wird in grosser Bandbreite angegangen.²⁴ Nach den Pogromen von 1881/2 nehmen natürlich in den Ge-

20 Die Frage, wer und wie gross das hebräische Lesepublikum war, wurde in der Forschung noch nie systematisch untersucht, wie Prof. Avner Holtzman, Tel Aviv, mir im August 2010 mitgeteilt hat. Die Grösse war steigend und fallend, abhängig von sozio-kulturellen Faktoren, und die in der Forschung angegebenen Zahlen schwanken zwischen wenigen tausend (männlichen) Hebräisch Leseenden bis maximal 100'000.

21 Biblische Beispiele für den Protest gegen Gott sind der Prophet Jona oder Jeremia (Jer 12,1). Zu Beispielen von Dichtern aus der modernen Zeit, die die Rolle des protestierenden Propheten angenommen haben (wie Bialik und Uri Zvi Greenberg), siehe SHOHAM, *Poetry and Prophecy* (Anm. 19) in den betreffenden Kapiteln.

22 Gordon hat ebenfalls, nach ME’IR LETTERIS (Anm. 10), 1870 Gedichte aus den *Hebrew Melodies* von Lord Byron (1788-1824) ins Hebräische übersetzt, ebenso aus Friedrich Schiller und aus C. D. F. Leopold Schef (f) er (1784-1862) (siehe in der Gesamtedition von JEHUDA LEIB GORDON, ed. Dvir, 6 Bde, Tel Aviv 1929 (= 4 Bde, St. Petersburg 1884), Bd. I: *שירי הגיאן*, S. 52-91).

23 Es gibt von den Dichtern dieser Periode fast keine Liebesgedichte oder Naturgedichte, Ausnahme ist aber z.B. der Maler und Dichter Mordechai Zvi Mane (1859-1886) mit seinen Naturbeschreibungen.

24 Um nur eine Variante zu nennen: Das Konzept des jüdischen Volksgeistes, die „jüdische Kultur“ wie Achad Ha’am (= Asher Ginzberg, 1856-1927) sie ver-

dichten die Zukunftsvisionen eines „neuen“ Volkes in Palästina zu, aber ebenso die Zweifel und die Verzweiflung. Auf der einen Seite des literarischen Spektrums ruft Zion mit ihrem „uralten Lied“ zur Heimkehr,²⁵ auf der andern Seite gibt es die „ewig an den Flüssen Babels weinende Harfe“.

Wenn man sagen darf, dass der intendierte Leser der damaligen Gedichte „das jüdische Volk“ in Russland war, so hat dieses Volk je nach Gedicht ganz verschiedene Gesichter, in denen sich jeweils die Dichter selbst spiegeln. Die Untersuchung der prophetischen Dichterrolle impliziert deshalb auch die Frage nach der Sicht, mit welcher der jeweilige Dichter sein Volk betrachtet. Die Dichterrollen und die damaligen Konzepte von „jüdischem Volk“ sind die zwei Seiten derselben Münze.

Das Spektrum des Rollenverständnisses der Dichter möchte ich nun exemplarisch an sechs hebräischen Gedichten von vier in Herkunft, Stellung und Stil sehr verschiedenen jüdischen Dichtern Russlands zeigen. Durch diese vier Dichter, Gordon, Frug, Shapiro, Tschernichowski, ist der zeitliche Rahmen der *Hibbat Siyon*-Poesie abgesteckt, wobei Jehuda Leib Gordon auch noch mit der Haskala Poesie verbunden ist, und Sha'ul Tschernichowski anderseits bereits am Übergang zur Generation der im Lande Israel schreibenden Dichter steht. Wie ich unten an den Kurzbiographien zeigen werde, sind die vier einander entweder persönlich bekannt gewesen (Frug und Shapiro kannten und bewunderten Gordon als die ältere Autorität; sie wirkten alle drei zeitweilig in St. Petersburg) oder standen unter literarischem Einfluss (Frug wirkte auf Tschernichowski und Bialik). Von den sechs ausgewählten Gedichten wurde das von Jehuda Leib Gordon sicher *vor* der Krise von 1881/2 geschrieben, die anderen²⁶ *danach*. Ich habe diese Gedichte deshalb ausgewählt, weil die Dichter in ihnen explizite autopoetische Aussagen über ihr Dichten machen und sich die Frage nach

stand, beruht auf dem prophetischen Geist, verstanden als ethischer und sozialer Protest. Dazu siehe ANITA SHAPIRA, *Land and Power, The Zionist Resort to Force, 1881-1948*, Stanford 1992, das Kapitel „The Birth of a National Ethos“, S. 1-52 (sie stellt knapp die verschiedenen Auffassungen von “Jewish National Life” dar von Hess bis Tschernichowski).

25 SHIMON FRUG, שיר יְהוָה בְּתַרְגּוֹםוֹ שֶׁל יְעָקֹב קְפִילֵן, Warschau 1898, S. 175 (letzter Abschnitt): Heb deinen Fuss und geh doch, geh doch, in Begleitung des Klangs des alten, alten Liedes, denn die zukünftigen Geschlechter rufen dich: „wach auf!“, es schreien furchtbare Donnerstimmen, ... „steh auf, wir wollen gehen. – Das Lied erschien auf Russisch 1882 in St. Petersburg in der Zeitschrift Razsvet, dann wie seine andern ursprünglich russischen Lieder 1898 in der hebräischen, von Frug autorisierten Ausgabe von Kaplan (Übersetzer und Herausgeber).

26 Höchstwahrscheinlich ist auch Frugs Gedicht nach 1881/2 geschrieben, aber es fehlt eine genaue Angabe beim Übersetzer und Herausgeber Kaplan.

ihrer Rolle als *jüdischer* Dichter selbst stellen. Es ist wahrscheinlich nicht zufällig, dass alle Gedichte *nicht* auf der positiven Seite des Spektrums stehen, wo der Dichter als Prophet den Ruf zur Heimkehr verkündet: in jenen positiven Aufbruchliedern hinterfragen die Dichter ihre Rolle meistens nicht, sondern bekennen sich ohne Nebentöne zu ihrer positiven Vision. Die ausgewählten Gedichte hingegen gehören zur Kategorie der zweifelnden und sogar verzweifelten Gedichte, in denen sich die Dichter mit dem Exil auseinandersetzen und dabei (mit Ausnahme von Gordon) das Bild der „weinenden Harfe an den Flüssen Babylons“ benützen. Es sind folgende:

1. Jehuda Leib Gordon (1830-1892), **למי אני עמל**, *Für wen mühe ich mich ab?* (1871).²⁷
Thema: Aufruf zum Bewahren des Hebräischen. Der letzte Zionsdichter und sein letzter Leser.
2. Shimon Frug (1860-1916), **אחרי קרא בנביאים**, *Nach dem Lesen in den Propheten* (1898).²⁸
Thema: Vision eines ewigen babylonischen Exils, da die Söhne ihre Mutter und deren hebräisches Lied vergessen haben.
3. Abba Konstantin Shapiro (1839-1900), **קום מה לך הורדם**, *Steh auf, was schlafst du?* (1911).²⁹
Thema: Gedicht als Totenlied an Babylons Flüssen soll Erbarmen wecken bei den Toten.
4. Abba Konstantin Shapiro, **כנור זהב ישראל**, *Eine goldene Harfe ist Israel* (1911).³⁰
Thema: Israel als goldene Harfe, als Harfe, die ewig Tränen fliessen lässt.
5. Abba Konstantin Shapiro, **גם רעב**, *Auch hungrig* (1911).³¹
Thema: Besser als eine Harfe wäre die eiserne Faust.
6. Sha'ul Tschernichowski (1875-1943), **אנחות כנור**, *Seufzen einer Harfe* (1892).³²
Thema: Vielleicht letztes Klagelied an Babylons Flüssen über Zion.

Die folgende Untersuchung der einzelnen Gedichte folgt der chronologischen Reihenfolge von Gordon bis Tschernichowski und bringt zuerst

27 **השחָר** (*Ha-Shahar*) 1871, Nr. 8, S. 353-354, danach in der Edition Dvir (Anm. 22), Tel Aviv 1929, S. 73.

28 **פֿרוּג** (Anm. 25), S. 77-80.

29 JAKOB FICHHMANN, **שירים נבחרים עם תМОונתו ומאמר על תולדותיו ועקרונות הספרותי**, Warschau 1911, dort in der Sammlung **משירי יישורון**, S. 77; erstmals abgedruckt in: **האסיף** (*He-Asif*) 4 (1887).

30 Ebenfalls aus der Sammlung **משירי יישורון**, ed. FICHHMANN (ANM. 29), S. 5.

31 Das letzte der Sammlung **משירי יישורון**, das heißt 1887 geschrieben und erschienen, ed. FICHHMANN (ANM. 29), S. 52.

32 Geschrieben als 17-jähriger im selben Jahr, in dem Bialik das Gedicht **אל הציפור** (*An den Vogel*) veröffentlichte, also 1892, gedruckt in der Zeitschrift **(Ha-Pisga)**, Baltimore 1892; hier benützter Text in: **KARTUN-BLUM**, *השירה העברית* (Anm. 6), S. 223.

jeweils eine kurze Einordnung des Dichters, dann das Gedicht in seiner Übersetzung³³ und im Anschluss daran die Interpretation.

1. Jehuda Leib Gordon, **למי אני עמל** (1871)

1.1 Gordons Position als Dichter

Jehuda Leib Gordon (1830-1892) war der prominenteste Vertreter der Haskala-Bewegung in Russland. Geboren in Wilna, wirkte er von 1872-1879 als Leiter der OPE (der 1863 gegründeten *Obščestvo dlja rasprostranenija prosvěcenija meždu evrejami v Rossii*; – **חברת מפיצי השכלה בין היהודים ברוסיה** – *Gesellschaft der Verbreiter der Aufklärung unter den Juden in Russland*, kurz *Gesellschaft für Aufklärung* bzw. jidd. MEFITSE HASKOLE – *Verbreiter der Aufklärung*) in St. Petersburg und war 1880-1883, dann wieder 1885-1888 Herausgeber der Zeitschrift **המלחץ** (*Ha-Melis*). Er war in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts der wichtigste hebräische Dichter und Verfasser vieler literarischer, gelehrter, aber auch polemischer Artikel. Seine Sprachen waren Hebräisch, Deutsch und Russisch, in der Poesie hingegen vor allem Hebräisch, aber er hatte auch eine Phase, in der er mit Jiddisch das Volk zu erreichen versuchte. Er glaubte Zeit seines Lebens an die Vision eines Humanismus im Russischen Reich nach dem Vorbild Westeuropas, verbunden mit jüdischer Würde. Vor allem aber war er ein Poet, der sich anders als die meisten andern Dichter weder dem Zionismus noch dem Sozialismus verschrieb.³⁴ Als Reaktion auf die Pogrome von 1881/82 war er schliesslich ein Befürworter der Massenauswanderung nach Amerika, wo die Juden wie früher die Israeliten in der Wüste das Freisein von Knechtschaft lernen könnten, bevor sie dann nach Palästina einwandern sollten.³⁵ Aber vor der Krise von 1881/82 schrieb er schon Ende 1862 oder Anfang 1863 sein „poetisches Manifest“³⁶ **הקיצה עמי**³⁷ (*Wach auf, mein Volk*), darin er Russland als das „Land Eden“ bezeichnet, das sich dem Volk öffnen werde:

Dieses Land Eden wird sich dir öffnen,
nun rufen seine Söhne dir zu „unsre Brüder!“
Wie lange willst wie ein Gast du drin leben,
warum willst du dich ihnen zuwider stellen?

33 Hebräischer Text nicht in der Anthologie von KARTUN-BLUM, **השירה העברית** (Anm. 6), aber zugänglich unter *Jehuda Leib Gordon* auf <http://benyehuda.org>.

34 STANISLAWSKI, *For Whom Do I Toil?* (Anm. 18), S. 5-6.

35 Gordon in der Zeitschrift **המלחץ** (*Ha-Melis*) 18 (22. Mai 1882), Nr. 12, S. 209-216: **גאולתנו ופדרות נפשנו**.

36 KLAUSNER, **ההיסטוריה** (Anm. 7) Bd. IV, S. 426.

37 **כל שירי יהודה ליב גורדון** (Anm. 22), Bd. I, S. 33.

In der zweitletzten Strophe dieses Gedichts bringt er sein Credo der Integration von Russischem und Jüdischem auf die Kurzformel „Sei ein Mensch bei deinem Hinausgehen und ein Jude in deinen Zelten“. Wie Stanislawski³⁸ zeigt, ist mit dieser Formel nicht eine Spaltung gemeint, sondern die Integration zweier Kulturen, der russischen und der jüdischen. Das Jüdische ist für ihn weder Religion noch Nation, sondern ein „national-geistiges Ganzes“. Und da das Judentum immer offen gewesen sei für die Aussenwelt, so sei dieses Gebot der Integration anderer Kulturschätze ins Judentum bereits altes jüdisches Erbe.

Wie ist nun sein 1871 in der Zeitschrift *השחר* (*Ha-Shahar*, Die Morgenröte) veröffentlichter Aufruf, das Hebräische nicht zu vergessen, zu verstehen? In mehrdeutiger Rhetorik lautet sein Titel: *Für wen mühe ich mich ab?*

1.2 **למי אני עמל** *Für wen mühe ich mich ab?*³⁹

- | | |
|-----------|--|
| Strophe 1 | Noch einmal zu mir hin stiehlt sich die Muse, ⁴⁰
noch sinnt mein Herz und schreibt meine Rechte –
schreibt Lieder in einer vergessenen Sprache.
Was ist meine Hilfe, mein Geschäft und mein Ziel,
für wen müh ich mich ab, in den besten der Jahre,
und enthalte ich mich von Lust und Bequemem? |
| Strophe 2 | Meine Eltern – verhaftet mit Gott, ihrem Volk,
Tag für Tag mit Geschäft und Geboten beschäftigt,
sie verwarfend das Wissen, lernten keine Kultur:
„Tod liegt im Lied, Ketzerei in Rhetorik,
verboten zu wohnen neben einem der Dichter.“
So schalten sie uns, verfolgten uns wütend. |
| Strophe 3 | Meine Aufklärer-Brüder erwarben sich Wissen,
an ihres Volkes Zunge ⁴¹ kleben sie alle mit ungutem Leim,
sie verachteten die Mutter, die alte, die sich stützt auf den Stock:
„verlasset die Sprache, die lang schon verbleichte,
verlasst ihre Schriften, die faden, salzlosen,
verlasst sie, denn in der Landessprache soll reden ein jeder.“ |
| Strophe 4 | Meine Schwestern, Töchter Zions! Vielleicht könnt ihr
dem Flehen meines Liedes Gehör schenken?
Denn Gott hat euch begnadet mit liebenswerter Seele,
mit Charme und gutem Geschmack, einem warmen Herz. |

38 STANISLAWSKI, *For Whom Do I Toil?* (Anm. 18), S. 51.

39 *כל שיריו יהודה ליב גורדון* (*Ha-Shahar*) 2 (1871), Nr. 8, S. 353-354 = (Anm. 22), Bd. I, S. 76-77.

40 Hebräisch *בת השירה* (Tochter, d. h. Geist des Liedes, Inspiration) geht schon auf Jehuda ha-Lewi zurück, bei ihm allerdings in der Form *בנות שיר* resp. *בנות שיר*.

41 Gemeint ist das Russische.

- Aber weh, man zog euch ja auf als Gefangne, da „eine Tochter, die Tora lernt – Torheit lernt sie“.
- Strophe 5 Und unsere Söhne? Das Geschlecht, das da kommt?
 Sie werden von klein auf entfremdet uns sein,
 wegen ihnen blutet mein Herz aus den Wunden,
 sie gehen vorwärts Jahr für Jahr,
 wer weiss die Grenze, bis wann? Wohin?
 Vielleicht dorthin, woher es keine Rückkehr gibt.
- Strophe 6 Für wen also mühe ich mich ab als Mensch,
 für die einzelnen Reste der Söhne von Ever,⁴²
 die das Lied Zions Nr.ch nicht verspotten?
 Weh, ihr vereinsamten Garben auf dem Feld, wer kennt sie noch,
 wer erhebt ihre Zahl, wer zählt sie noch –
 einer in der Stadt und zwei im Land!
- Strophe 7 Wo immer ihr auch seid –
 Sagt zur Sprache des Ever: „Du, Schwester Ruchama“!
 Meine Sprache, verachtet sie nicht, nennt mich „unser Bruder“,
 und schütteln auch viele den Kopf über mich:⁴³
 meinen Geist drücken aus meine Lieder für *euch*,
 ihr kennt meine Seele, ihr versteht mein Herz.
- Strophe 8 Meinen Geist opfre ich euch, giesse aus meine Träne,
 ich umarme euch, küsse euch wieder und wieder,
 weh, wer kann ahnen die Zukunft und wer mir sagen,
 ob ich nicht der letzte bin der Dichter Zions
 und ihr die letzten Leser?!

1.3 Der Dichter als Prediger und Prophet

Dieses Gedicht von Gordon ist ebenfalls ein dichterisches Manifest, ähnlich wie *הקיצה עמי* (*Erwache mein Volk*, siehe oben 1.1): Gordon stellt das Hebräische als „unsere alte Mutter“ dar, die verachtet und deshalb immer mehr vergessen werde, und er ruft dazu auf, sie zu pflegen. Schuld am Vergessen sind das konservative orthodoxe Judentum, das er in der 2. Strophe kritisiert, und die extremen Aufklärer, die er in der 3. Strophe angreift.

Er sieht seine Generation als diejenige an, die an zwei Fronten kämpft: gegen die Orthodoxie der Elterngeneration und gegen die Russifizierungstendenz der Jungen. Beide widerlegt er, indem er die Argumente seiner Gegner gleichsam zitiert.

Die Haltung der Aufklärer, ihre Neigung zur Assimilation ans Russische, bezeichnet Gordon als „unguten Leim“. Den Punkt, den er besonders anprangert, ist ihre Verachtung gegenüber ihrer „alten Mutter“: sie

42 Gemeint: Söhne des Hebräischen.

43 Wie in Jes 37,22: aus Verachtung und Spott.

verachten nicht nur die hebräische Sprache, sondern auch die Schriften dieser „Mutter“, weil sie eben so alt und gebrechlich sei. In der 4. Strophe ruft er die „Töchter Zions“, also die weiblichen Zeitgenossen an, die Sprache zu lernen, was aber durch die religiöse Erziehung verhindert werde. Bis hierher tönt das Gedicht wie die Schelte eines zornigen Predigers. Im 2. Teil des Gedichts (ab 5. Strophe) gibt er dann wie ein Prophet seine düstere Zukunftsprognose: er könnte der letzte der Dichter Zions sein sowie wir die letzten Leser.

Uns interessiert aber vor allem, welche Bedeutung das Hebräische für Gordon hat und welchen Wert er ihm beimisst. Die Einschätzung des Hebräischen⁴⁴ wird schon allein dadurch klar, dass er sich nicht als eventuell letzten Dichter der hebräischen Sprache bezeichnet, sondern als „letzten der Dichter Zions“. Offenbar kann man über Zion überhaupt nur auf Hebräisch schreiben, weil Hebräisch (3. Strophe) die alte Mutter sei und somit Inbegriff der jüdischen traditionellen Kultur. Diese Sprache verkörpert den jüdischen Geist: wenn sie vergessen wird (5. Strophe), werden die kommenden Generationen ihren jüdischen Eltern entfremdet sein, weil sie zugleich mit der Sprache auch die jüdischen Schriften vergessen und folglich die jüdische Tradition verlieren. Das Hebräische, „die alte Mutter“, ist also der die Generationen verbindende Geist: ohne hebräische Sprache gibt es kein geistiges Weiterleben des Judentums.

Die beklemmende Frage im letzten Satz, ob es überhaupt noch einen hebräischen Dichter nach ihm geben werde und einen Leser seiner Gedichte, tönt sehr verzweifelt. Aber laut Stanislawski⁴⁵ sei das nicht so negativ zu verstehen: man müsse das Gedicht im Gegenteil als eine positive Auseinandersetzung Gordons mit sich selbst und der Frage nach seinem Lebensziel ansehen: „[...] not a confession of failure or despair, but the most successful of Gordon's periodic ponderings on the meaning of his life, on the frustration he felt as a lonely campaigner for a moderate reform of the life and culture of the Jews of Russia, caught between the Orthodox on the one hand and the “nihilists” on the other.“

Stanislawski fragt hier also nach der Rolle, in der sich Gordon 1870 sah. Stanislawski hat sicher recht, dass Gordon in diesem Lebensabschnitt nicht verzweifelt war, denn das Gedicht steht am Anfang seines Schaffens,

44 Wiederholt hat Gordon auch in Zeitungsartikeln das Hebräische als „einzigen überlebenden Rest unseres liebenvoll gehegten Erbes“ propagiert: so 1858 in *המגיד* (Ha-Maggid) 2, Nr. 14, S. 54 (siehe STANISLAWSKI, *For Whom Do I Toil?* [Anm. 18], S. 31) und in der Zeitschrift *Sion* 2 (1861), Nr. 17, S. 265-269 (siehe STANISLAWSKI, *For Whom Do I Toil?* [Anm. 18], S. 47).

45 STANISLAWSKI, *For Whom Do I Toil?* (Anm. 18), S. 105.

und Gordon handelte Zeit seines Lebens im Sinne dieses sich selbst gegebenen Auftrags, in seinen intendierten Lesern, dem jüdischen Volk, mit seiner hebräischen Poesie ein vertieftes jüdisches Bewusstsein zu wecken. Gordons Meinung nach schafft nur das Hebräische eine nationale-spirituelle Einheit, welche die Generationen verbindet. Das Gedicht an sich soll schon der Beweis sein für die Lebendigkeit des Hebräischen und deshalb auch für das geistige Weiterleben der „Söhne und Töchter“. Laut Stanislawski sah Gordon übrigens keinen Widerspruch in seiner Aufgabe, ästhetisch schöne und zugleich didaktische Gedichte zu schreiben, im Gegenteil: für ihn waren „good poetry and effective preaching [...] inexorably intertwined, if not synonymous“.⁴⁶ Jedenfalls gibt er in diesem Gedicht dem autobiographischen Sprecher ganz die aus der Aufklärung stammende Rolle des Dichters als erziehenden Propheten, wobei dieser sich hier nicht auf eine Erwähnung durch Gott beruft.⁴⁷

Trotz dieser positiven Rollengebung steht aber die Frage „Bin ich der letzte hebräische Dichter?“ als pessimistischer Gedanke über die Zukunft des Hebräischen und der Zukunft des jüdischen Volkes weiter im Raum. Es ist schwer zu beurteilen, inwiefern die Vorstellung des „letzten jüdischen Dichters“ in der späteren Literatur nach Gordon zu einem rein literarischen Topos wurde oder eine existenzielle Frage war. Auf alle Fälle verschwindet die Vorstellung, in einer Endzeit zu leben, nicht mehr aus den Gedichten von Frug bis Tscherchnitski.⁴⁸ Was das literarische Motiv des „letzten Liedes“ betrifft, ist der Boden schon biblisch vorbereitet

46 STANISLAWSKI, *For Whom Do I Toil?* (Anm. 18), S. 36.

47 Das Thema der natürlichen Berufung (so wie eine Nachtigall nichts anderes als singen könne und ihr die Frage des Nutzens gar nicht einfalle), des Erwähltseins und der göttlichen Bestimmung kommt in andern Gedichten Gordons vor: s. zum ganzen Thema SHOHAM (Anm. 19).

48 ANITA SHAPIRA, **ברנר - ספר חים**, Tel Aviv 2008, S. 36 schreibt über die Stimmung, in der sich junge Juden wie Josef Brenner (1881-1921) und Berl Katzenelson (1887-1944) in Wilna im letzten Jahrzehnt des 19. Jh. befanden: gemäss dieser Stimmung sahen sie sich, wie Brenner es formuliert, als „der letzte Mohikaner“ an (das Buch von JAMES F. COOPER [1789-1851] *Der letzte Mohikaner* kam 1896 auf Hebräisch heraus), und es gibt auch ein Selbstzeugnis von Katzenelson, das Shapira anführt (S. 36): „Im Wachen und im Träumen sahen wir das zuckende Schwert [...] wie sahen uns als die letzten an.“ – Vgl. im Unterschied dazu den später zum Credo der Zionisten gewordenen Satz, den Chajim Nachman Bialik die zur Rebellion sich erhebenden „Toten der Wüste“ (Anspielung auf den Auszug aus Ägypten) in seinem 1902 entstandenen Gedicht **מת הדבר** sprechen lässt: „Wir sind Helden! Das letzte Geschlecht der Knechtschaft und das erste der Befreiung sind wir!“ CHAJIM NACHMAN BIALIK, *Poems*, ed. AVNER HOLTZMAN, Tel Aviv 2004, S. 218-226, dort S. 224.

mit Psalm 137: dieses Zionslied hat die Paradoxie zum Inhalt, dass im Exil das Liedersingen zur Harfe aufhört und das Lied gar nicht mehr gesungen werden kann. Die andere literarische Quelle für das Motiv des „letzten Liedes“ ist der romantische Topos des Dichters, der einsam schreibt, an der Ignoranz und am Unverständnis des angeredeten Publikums leidet, eigentlich keinen Zuhörer hat und deshalb schreibt, er verstumme.⁴⁹

2. Shimon Frug: **אחרי קרא בנבאים**

2.1 Frugs Position als Dichter

Frug, geboren in der Provinz Cherson, begann 1880 als russischer Dichter mit Themen aus den biblischen Propheten und talmudischen Legenden, dann schrieb er auch auf Jiddisch, und gemäss dem Literaturhistoriker Klausner⁵⁰, der ihn noch persönlich gekannt hatte, gab es kein jüdisches Fest, an dem nicht seine volkstümlichen Lieder wie (*Der Becher*) gesungen wurden. In den späten 1880er und in den 1890er Jahren war er der grosse poetische Sprecher für die nationalistischen und zionistischen Ziele.⁵¹ Zusammen mit Mordechai Ben–Hillel haCohen und S.Z. Lurie arbeitete er für die russische Zeitschrift Razsvet, die in St. Petersburg herauskam. (Als Diener des Baron Ginzburg war ihm der sonst Juden verwehrte Aufenthalt in St. Petersburg gestattet.⁵²) Das Trio wurde 1881 eine „politische Pressure Group“, die auch soziohistorische Theorien debattierte und revidierte.⁵³ Die Pogrome von 1881/82 machten ihn zum Zionisten.⁵⁴

Bialik und Tschernichowski bekennen, dass sie ihm dichterisch sehr viel verdanken.⁵⁵ Er selbst hat Jehuda Leib Gordon⁵⁶ persönlich gekannt

49 Nach HOLTZMAN (BIALIK, *Poems* [Anm. 48] S. 232) hat der „romantische Künstler“ unter anderem diese Charakterzüge. Er nennt weitere Züge des „romantischen Mythos“: der Dichter schreibt aus dem Leid seiner Einsamkeit, die ihm Quelle seiner Inspiration ist, er leidet an seiner Entfremdung.

50 JOSEPH KLAUSNER, Artikel über Frug in: DERS., *יוצרים וబוניים*, 2 Bde, Jerusalem 1944 (1956), Bd. I, S. 42. Den Artikel hat Klausner 1916, Frugs Todesjahr, in Odessa geschrieben.

51 BERK, *Year of Crisis* (Anm. 5), S. 114.

52 KLAUSNER, *ההיסטוריה* (Anm. 7), Bd. IV, S. 132.

53 FRANKEL (Anm. 15), S. 57.

54 BERK (s.o. Anm. 51), 115.

55 KLAUSNER, *יוצרים וబוניים* (Anm. 50), Bd. I, S. 46. Ein Beispiel für ein Bialik-Gedicht, das laut HOLTZMAN (Anm. 48), S. 233 eventuell auf ein Gedicht von Frug reagiert, ist **לא זכתי באור**: das Thema ist die Inspiration des Dichters, das Frug mit dem Motiv des von Prometheus gestohlenen Feuers ausführt.

56 Die Bewunderung war gegenseitig, denn Jehuda Leib Gordon habe zu ihm gesagt: „Ich bin ein verwelktes Blatt, du aber eine blühende Blume.“

und bewundert, und im Festlied zu dessen 60. Geburtstag hat er ihn gleich mit den ersten Zeilen folgendermassen gepriesen:

Eine Harfe mit schönen Liedern hat unser Gott uns gnädig geschenkt,
deren Saiten wunderbar sind in ihrem Klang.

Sobald du nur eine Saite langsam berührst,
werden all unsere Schmerzen wach ...⁵⁷

Für Frug ist Gordon offenbar weniger der Prophet und Prediger als ein gottbegnadeter Dichter, der die Stimme des Volkes ausdrücken kann. Frug sah die hebräischen Dichter als „Zedern des Libanon“ an; sie seien es, die wie früher die Grossen der Tora (אֲדִירֵי הַתּוֹרָה) das Bestehen der Sprache weitertrügen⁵⁸: Eines von beiden gelte, so bekennt er: „Entweder sind wir eine Nation (אֻמָּה), und dann ist der Jargon (Jiddisch) nicht unsere nationale Sprache, oder der Jargon ist unsere nationale Sprache, aber dann sind wir keine Nation.“⁵⁹ Das Tragische an Frug ist aber, dass er selbst nicht Hebräisch geschrieben hat, sondern zuerst Russisch, dann Jiddisch, und dass er sich erst zwei Jahre vor seinem Tod mit dem Hebräischen soweit vertraut gemacht hat, dass er ein, zwei hebräische Gedichte schreiben konnte. Er hat also das in seinen Gedichten beschriebene Sprachedefizit selbst erlebt. Ein zweites Thema, über das er ebenfalls in einem Gedicht⁶⁰ resigniert schreibt, war sein Unvermögen, selbst nach dem Land Israel einzuwandern.

2.2 אחרי קרוא בנבאים Nach dem Lesen in den Propheten⁶¹

Finsternis⁶² herrscht ringsumher [...]]⁶³
Jedes Bild und helle Sicht
verlöscht in Schweigen und wird düster [...].
Über dem Buch der Bücher sitz ich
5 ratlos und in Traurigkeit –
Tiefer wird Schweigen und Finsternis [...]
1 Weh, wo ist der allmächtige Gott, gross an Schrecken,
eifersüchtig⁶⁴ und rächender Gott, gross an Zorn,

57 אל המשורר, ed. Kaplan (Anm. 25), S. 180-182.

58 KLAUSNER, יוצרים ובונים (Anm. 50), Bd. I, S. 46.

59 KLAUSNER [Anm. 50], Bd. I, S. 46) gibt an, dass er dies in der Hymne auf die hebräische Sprache gesagt habe, die er als eines seiner letzten Gedichte in der russischen Zeitschrift *Evrejskaia Žizn'* veröffentlichte.

60 אל הזורעים, „gewidmet den Landarbeitern im Lande Israel“, ed. Kaplan (Anm. 25), S. 169.

61 Ed. KAPLAN (Anm. 25), S. 77-80

62 Gen 15,17.

63 Die Punkte (...) sind Teil des Gedichts, wahrscheinlich als Markierung einer Verlangsamung, da sonst Zeile nach Zeile ohne Unterbruch folgen. Nur die ersten 6 Zeilen sind wie ein Proömium abgesetzt.

der am Horev erschien, am Sinai
im Glanz des Himmelsgewölbe
5 und liess im Donner ertönen die Stimme?
Damals rauschte die Welt und ihre Fülle,
und Welt und Lüge und Betrug
wurden von Schrecken und Schande umhüllt⁶⁵
aus Deiner Hand, Gott, gross an Taten!
10 Hör die Stimme unseres Schreiens,
schau und siehe unser Ende:
Sieh, wir gehen von Kummer zu Kummer
in Bosheit, Dummheit und Dunkelheit,
ohne Weg und ohne Ziel,
15 trunken vom Weine der Vergiftung⁶⁶
vergessen wir fast jeden Tag mehr
alle Lieder des Lobs und des Segens,
mit denen Dein Angesicht wir einst empfingen
und priesen den Namen Deiner Pracht ...
20 Weh, anderer Weinberge hat sie gehütet,
die Tochter Zion in Nacht und in Kälte,
den eigenen Weinberg hat sie nicht bewahrt⁶⁷
vor Flut, vor Hagel und vor Sturm.
Dies Schwert des Bin-Nun,⁶⁸ das gepriesene,
25 das Fleisch des Feindes ass wie Brot
und Gottes Ruhm einst offenbarte –
zerfressen ist es nun von Rost...
Dies der Makkabäer Banner – die Fahne
einst der Wunder – zertreten mit dem Fuss.
30 Jahre der Trauer und grosser Not
überspülten mit Wellen von Vergessen
das Gedenken hehrer Werke
und grosser, erhabener Taten.
Aufs Geschehen der Frühzeit legt sich
35 die Maske des Totentals, Finsternis.
Ein Prophetenname – wie fremd unsren Ohren,
und nah ist die Zeit, in der unser Volk –
der Sohn, der seine Mutter vergisst –
nicht *ein* Wort von seiner Sprache versteht,
40 seiner heiligen Sprache, darin seine Tora geschrieben.
Hah, freut euch, frohlocket ihr Feinde,
beleidigt Gefangene im Kerker,

64 Ex 20,5.

65 wörtlich: zogen Schrecken und Schande an (wie ein Kleidungsstück).

66 Anspielung auf Jes 51,21 und Sach 12,2.

67 Anspielung auf HL 2,6.

68 Joshua.

schüttet den Wein aus den Schläuchen
 hinter Babylons Mauern, wohin
 45 sie Zions Söhne verstießen,
 schon, schon sind die heiligen Lieder vergessen.
 Jubel doch, Feind, singe doch!
 Die Späher der Nacht entferne:
 Von der Wut der siegreichen Hand⁶⁹
 50 in schändlicher, schimpflicher Niederlage
 schlafen und schlummern dort deine Gefangenen,
 nicht wachen sie auf aus dem Schlaf, nicht stehen sie auf...
 Und zum Lied des Lobpreises von Fremden
 und zum Getön von Schellen und Harfen
 55 auf der Schwelle des Tempels von Babel
 von überall sind sie versammelt
 die Söhne des Levi, ewige⁷⁰ Sklaven:
 sie ziehen zum Tanze im Lager [...]⁷¹

2.3 Der Dichter als Prophet versteht die biblischen Propheten nicht mehr

Auch bei Frug ist die Beziehung des jüdischen Volkes zur hebräischen Sprache als Mutter-Sohn-Bindung dargestellt, ähnlich wie bei Gordons Gedicht „Für wen mühe ich mich ab?“, aber der Sprecher sieht in diesem Gedicht das Ende der Beziehung gekommen.

Der Unterschied zu Gordon ist gross: Gordons Gedicht ruft dazu auf, in Russland trotz aller Akkulturation den jüdische Zusammenhalt, die gemeinsame Kultur, durch das Hebräische am Leben zu erhalten. Frugs Gedicht hingegen beginnt bereits mit der „finsteren“ Ratlosigkeit, dass der Sprecher die Propheten nicht mehr versteht: es gibt nichts mehr zu retten, das ganze Judentum hat sich schon im Exil aufgelöst. Der Endpunkt ist in Zeile 46 ausgedrückt, da „die heiligen Lieder vergessen“ sind. Aber die Krise bahnt sich schon vorher an in Zeile 16-17 mit der Feststellung, dass wir, das Volk, schon fast alle Loblieder an Gott vergessen haben, und mit der prophetischen Aussage des Sprechers in 37-40, dass der Sohn, „unser Volk“, bald kein Wort mehr von seiner „Muttersprache“ versteht und dass ein Prophetenname bereits jetzt fremd „unseren Ohren“ sei.

Der Sprecher reiht sich mit diesem „wir“ unter die entfremdeten Söhne ein und unterscheidet sich damit vom sprechenden Ich im Gedicht von Gordon, wo sich der Sprecher als Träger der jüdischen Tradition gibt, wenn er auch eventuell der letzte sei. Hier bei Frug ist die Situation tragischer, weil der Sprecher einerseits die prophetische Rolle hat und den stetigen Abstieg

69 תְּגַרְתָּ יְהֹוָה nach Ps 39,11.

70 Wörtlich: mit dem Pfriemen durchbohrt am Ohr (gemäss Ex 21,6).

71 Anspielung auf den Tanz ums Goldene Kalb (Ex 32).

des Volkes klar darstellt, anderseits versteht er die Prophetenbücher nicht, stellt sich selbst als Sohn dieses Volkes dar und sieht bereits das Ende vor sich. Was der Sprecher als Schicksal des Volkes im Gedicht beschreibt, ist im Proömium des Gedichtes bereits als Schicksal des Einzelnen dargestellt: das „Ich“ versteht nichts mehr nach dem Lesen in den Propheten, sondern sitzt ratlos in der Finsternis. Der Sprecher, der sich die Prophetenrolle gibt, findet paradoixerweise selbst keine Erleuchtung in den Propheten. Wie steht es also mit seiner Rolle gegenüber seinem intendierten Leser, dem Volk? Er ist sowohl Prophet als auch Sprecher des Volkes. Dies wird deutlich in Zeile 10-19, denn dort ruft er als „Ich“ in Vertretung des „Wirs“ des Volkes Gott an, vergleichbar der Situation im Gottesdienst, wo sich der Vorbeter, der **שליח צבוי** (*shaliyah sibbur*), als Sprecher der Gemeinde an Gott wendet. Keines der hier besprochenen Gedichte der andern Autoren wendet sich auch nur in einer einzigen Zeile in direkter Anrede an Gott!

Ab dem bitteren Ruf an den Feind in Zeile 47 bis zum Schluss mit der Vision des zweiten, totalen Sündenfalls im Exil, in Babel, fragt es sich, ob sich der Sprecher immer noch als Sohn dieses Volkes sieht oder ob er sein Volk nicht eher aus der Distanz und wieder als zorniger Prophet darstellt, denn er wechselt wieder vom „wir“ zum „sie“: Sein Urteil ist hart, er bezeichnet sie als ewige Sklaven, die nun tatsächlich fremden Göttern dienen und sich dabei im Tanz vergnügen, gleichsam eine Wiederholung des Sündenfalls, mit dem ein ewiges Exil besiegelt wird. Die „Söhne Levis“ (Zeile 57) haben also neben der Sprache, den Liedern und der Heimat auch noch ihren Gott verloren.

כָּנוֹר זָהָב יִשְׂרָאֵל, קָוֶם מָה לְךָ נַרְדָּם: גָּמְ רַעֲבָן

3.1 Shapiros Position als Dichter

Shapiro, geboren in Grodno als Asher Ben Eliahu Shapiro, lebte als erfolgreicher Fotograf in St. Petersburg und war wegen seines Übertritts zum Christentum weniger den russischen Repressalien gegenüber Juden unterworfen. Bei Shapiros literarischem Werk spielt seine persönliche Lebenstragödie eine grosse Rolle, da er sich in vielen Gedichten als einen Leidenden darstellt, der dasselbe Schicksal wie Israel erlitten habe, nämlich Verfolgung und Unterdrückung: Wie viele junge Leute, die gegen ihre extrem traditionelle Herkunft rebellierten und zu Maskilim wurden,⁷² litt auch er bereits als

⁷² WERSES, Portrait of the Maskil (Anm.10), S. 128-143. Er beschreibt auch, welche wichtige Rolle „das Buch“ (z. B. die Schriften von Mapu) spielte und die Freundschaft der älteren Maskilim als Patrone der Jungen.

Kind unter den harschen Massnahmen seiner eigenen Familie. Laut Zeugnis des Maskils und Freundes Friedberg⁷³, mit dem er schon als Halbwüchsiger verkehrte, bedrohte ihn sein Vater wiederholt mit Schlägen, wenn er nicht aufhöre mit dem Schreiben von hebräischen Gedichten und seiner Neigung zur Haskala. Und als er fünfzehnjährig, bereits zwangsweise verheiratet⁷⁴, in der Synagoge mit einem Buch von Abraham Mapu (1808-1867)⁷⁵ erwischt wird, wurde er so verprügelt, dass er von daheim auszog. Bei ihm führte die Krise zum Übertritt zum Christentum. Der äussere Umstand seines Übertritts war seine Heirat mit einer Christin, seiner angeblichen Lebensretterin aus der Krise. Die Erinnerung an seine Kindheit, sein Vaterhaus und seine jüdische Vergangenheit, die für seine Gedichte bestimmend ist, war voller Leid, und dennoch identifizierte er sich stets mit seinem Judentum. Gegenüber Jehuda Leib Gordon soll er im Jahre 1877 folgendes Bekenntnis geäusseret haben: „Mein Herz schreit nach meinem Volk! Kann ich das Fleisch meines Herzens zerreissen und einen Stein stattdessen setzen? Wie soll ich mein Herz beschneiden? Mein Zusammenbruch ist grösser als der Zusammenbruch der Tochter meines Volkes!“⁷⁶

3.2 קומ מה לך נרדם Steh auf, was schlafst du?⁷⁷

Steh auf, was schlafst du,⁷⁸ Jeshuruns⁷⁹ Dichter, steh auf!
 Steh auf in der Mitte der Nacht,⁸⁰ die Harfe der Trauer schlage!
 Dass aufwachen aus ihrem Schlaf all, die in der Stille liegen,
 ein Totenlied zu singen, wie sitzend an Babylons Flüssen.⁸¹

73 A. SH. FRIEDBERG, סִפְרַ הַזְּכָרוֹנוֹת, 2 Teile, Warschau 1899, Bd. II, S. 106 (Angabe bei CHAYIM TOREN, Abba Konstantin Shapiro, in: *Moznajim* 17 (1943/44), S. 41-53, 143-151, dort S. 43: sein Vater habe gedroht, ihm „alle Knochen zu brechen“).

74 Die Methode der frühen Heirat wurde von den orthodoxen Eltern jeweils u.a. eingesetzt, um die Kinder nicht an die Haskala (Aufklärung = תְּרִבּוֹת רֵעוֹת) zu verlieren. Shapiros erste Ehe wurde nachher aufgelöst.

75 Abraham Mapus Romane werden in den Erinnerungen der jungen Maskilim oft als der zündende Lesestoff genannt, der sie zur Haskala geführt habe, so z.B. auch bei ABRAHAM BAER GOTTLÖBER (1810-1899), הַזְהָרוֹ בְּבָנֵי עֲנוּנִים, Warschau 1877; siehe auch WERSES, Portrait of the Maskil (Anm.10), S. 132.

76 TOREN, Shapiro (Anm.73), S. 48, verweist für das Zitat aus Shapiros Briefen auf רְשִׁימּוֹת, ed. CHAJIM. NACHMAN BIALIK & JEHOSHUA CHONE RAVNITZKI, Tel Aviv 1926/7, Bd. 5, S. 419.

77 Ed. FICHMANN (Anm 29), S. 77, in der Sammlung משיריו ישורון 1884-1887 erschienen.

78 קומ מה לך נרדם, sagt der Kapitän zu Jonah (Jon 1,6).

79 Jeshurun = Israel.

80 Ex 12,29: Um Mitternacht geschieht in Ägypten die 10. Plage.

Weck Totengeister dir auf, den Hilfeschrei sollen sie wecken,
 weil untergeht mein Volk – schlage die Harfe der Trauer!
 All die in den Gräbern liegen – weinen sollen sie laut,
 um der Tränen Sintflut zu bringen und so die Welt zu zerstören.
 Schlage die Harfe der Trauer – der Ölberg soll zittern und wanken!⁸²
 Die Wasser des Jordan sollen zum Fluss einer Träne werden ...
 Vielleicht so werden sich dann die Toten unser erbarmen,
 dass Erbarmen die Lebenden haben – *die Hoffnung gibt es nicht.*

3.3 Der Dichter als verzweifelter, rebellischer Prophet des Weltuntergangs

Der Ich-Sprecher ruft den Dichter Israels (Jeshuruns) auf, er solle um Mitternacht aus dem Schlaf aufstehen, um die Harfe zu schlagen. Mit dem aufgerufenen „Dichter Israels“ schafft der Dichter eine Spiegelfigur seiner selbst. Die so beschriebene Figur evoziert beim Leser zwei literarische Reminiszenzen: der Aufruf „Steh auf, was schlafst du?“ erinnert an den so im Schiff aufgerufenen Propheten Jonah mit seinem Auftrag, Busse zu predigen, anderseits ist es David, der gemäss der Aggada in der Mitte der Nacht zur Harfe singt⁸³.

Diese biblischen Rollen sind aber gerade nicht die Rollen, die der Dichter Jeshuruns ausüben soll: er ist kein Prophet Jonah, der dank dem Erbarmen Gottes das bussfertige Ninive retten wird, und auch kein David, der Gottes Lobpsalmen singt, sondern das Gegenteil von beiden. Er soll mit der Harfe der Trauer die Totenklagen heraufbeschwören, welche die erbarmungslose Welt zerstören sollen. In grausamer Anspielung auf den Psalm 137 sollen die Toten aufwachen, um selbst wie das Volk Israel damals an den Flüssen Babylons sitzend unter Weinen die Totenklage zu singen. Die beabsichtigte Zerstörung der Welt mit dem Tränenstrom in der 2. Strophe stellt die Katastrophe als eine zweite Sintflut (**מִכּוֹל**) dar, darauf folgt in der letzten Strophe das Bild des wankenden Ölbergs und des Jordans als weiteren Tränenstroms. Die ganze Kombination der Bilder erinnert an die in Sacharja 14 dargestellte Schilderung des furchtbaren Tages am Ende der Tage, wenn Gott für das Volk Israel streiten wird⁸⁴, aber sie wird ins Gegenteil verkehrt. Denn während Sacharjas Bild des Wassers ganz positiv ist, da es „lebendiges Wassers“ ist, das aus Jerusalem fliessen wird, und der furchtbare Tag als Gottesgericht eigentlich das Reich Gottes bringen soll, stellt Shapiro nur den Schrecken der Apokalypse dar. Von Gott ist nicht die

81 Ps 137,1.

82 Anspielung auf die Spaltung des Ölbergs am Ende der Tage (Sach 14,4).

83 Nach der Aggada: bBer 3b (Auslegungen zu Ps 119,62.148).

84 Sach 14,4: Der Ölberg spaltet sich und (positiv) lebendiges Wasser fliessst aus Jerusalem (14,8).

Rede, ja explizit soll sich der harfespielende Dichter nur an die Toten wenden, um ihr Erbarmen zu wecken, da den Lebendigen das Erbarmen fehlt: Gottes Erbarmen wird nicht einmal in Betracht gezogen.⁸⁵

Das Gedicht als ganzes ist eben dieses von den Toten gesungene Klagentext, d.h. das Gedicht präsentiert sich selbst als das, worüber es redet. Aber es ist nicht nur eine Klage über den Untergang des jüdischen Volkes und auch nicht nur das Heraufbeschwören eines kommenden Untergangs, sondern das Gedicht soll als Totenbeschwörung die Krise der Entscheidung herbeiführen: Der Dichter Jeshuruns stellt die auferweckten Toten vor das Ultimatum, sich entweder zu erbarmen, oder er werde mit ihren Klageliedern, d.h. mit seinem Lied, die Zerstörung der Welt herbeiführen. Auch wenn Gott in diesem Gedicht nicht vorkommt, fordert der Sprecher indirekt Gott heraus, indem er seinem Dichter Jeshuruns eine selbstherrliche, fast göttliche Macht gibt, einen Weltuntergang mit auferweckten Totengeistern und einer Sintflut herbeizuführen, ohne Gott in irgendeiner Weise einzubeziehen. Diese Haltung ist mehr die eines nihilistischen Rebellen gegen Gott als die eines Propheten.

4.1 כנור זהב ישראַל Eine Harfe von Gold ist Israel⁸⁶

Eine Harfe von Gold ist Israel in den Händen des Dichters,
Strahlen vom Lichte des Himmels - das sind die Saiten auf ihr.
Giesst er in Heiligkeit aus sein Lied, so röhrt er an jedes Herz,
wie im Geheimen aus seinem Munde fliessen die Zauberströme.

Diese Harfe aber ist nur für Weinen und Stöhnen,⁸⁷
aus der Hand von Gott sind ihre Saiten gemacht,
sie ruft aus dem Herzen die Träne mit ihrem klagenden Seufzen,
dem Herzen, das die Bitternis kennt als sein ewiges Wasser.⁸⁸

85 Die Toten werden nicht aufgeboten, um Gott zum Erbarmen zu bewegen ein Motiv, das in der klassischen hebräischen Literatur zum 9. Av vorkommt: In der *Qina* von El'azar ha-Kallir, או במלאת ספק, T. CARMI, *The Penguin Book of Hebrew Verse*, New York 1981, S. 224-25: Jeremia wird von Zion aufgerufen, dass er doch bei Gott um Erbarmen flehen solle zusammen mit den Vätern und Aharon und Mosche. Vielleicht kannte Shapiro diese *Qina*. Die 1. Zeile bei Shapiro (לך ירמיה למה תהשח קום מה לך נורם) erinnert an Kallirs (לך ירמיה למה תהשח קום מה לך נורם) (in der zweitletzten Strophe): „Steh auf, Jeremia, warum schweigst du?“ Ähnlich in EkhR, ed. BU-BER (1899), *Petichta* 24,23: Rachel bewegt Gott zum Erbarmen, nachdem alle Väter es nicht konnten.

86 Ed. Fichmann, 1911 (Anm. 29), S. 5.

87 Jer 9,9 über das Weinen Rachels.

88 Jes 33,16 „ewiges Wasser“, wörtlich „treues Wasser“ ist in Jesaja der Lohn des Gerechten, indem er nie Mangel an Brot und Wasser leiden muss. Hier ist der Ausdruck ins Umgekehrte gewendet.

Und die Tränen sollen strömen aus den Augen der Elenden.
Der Sturmwind der Seufzer soll in sie hineinbrechen.
Sie sollen verströmen und zu vier Bächen werden,
die mit ihrem Wimmern umfliessen die vier Ecken der Welt.

Die Bäche sollen strömen aus den Augen der Elenden,
aus den Augen jedes Fleisches, unfassbar wird ihr Ende:
zum grossen Meer hin fliessen die Bäche,
ein grosses Meer, ein Meer der Beängstigung⁸⁹ – und nie wird das Meer voll!

4.2 Der Dichter als von Gott bestimmter Dichter der Klage

Die Harfe ist hier ebenfalls ein Bild für das Dichten, aber hier weitet Shapiro das Bild aus: es gibt zwei Harfen, eine goldene Harfe und eine weinende Harfe. Der Sprecher erklärt die Metapher der Harfe in den ersten beiden Strophen selbst und macht damit zwei autopoetische Aussagen über seine Dichtung: Golden ist die Harfe in der Hand des Dichters, weil oder wenn die Harfe Israel ist, ihre Saiten sind Lichtstrahlen, und wenn sie in der heiligen Sprache klingt, ist sie zauberhaft. Aber *diese*, nämlich die Harfe des Sprechers in der 2. Strophe, ist genau das Gegenteil: ihre Saiten sind zwar das Werk Gottes, aber sie ist nur fürs Weinen bestimmt. Der Sprecher sieht sich demnach zwar von Gott erwählt, indem seine Saiten Gottes Saiten sind, aber seine Rolle ist es, zu klagen und nicht zu verzauen. Die 2. Strophe erklärt nicht, weshalb des Sprechers Harfe nicht auch golden ist und nicht auch Israel genannt wird, und wir erfahren auch nicht, warum seine persönliche Harfe nur weinen kann, obwohl (oder weil?) ihre Saiten von Gott gemacht sind. Wir sehen nur die traurige Rolle eines Ichs, eines individuellen Sängers, der nichts anderes als Tränen hervorbringt. Die Tränen des Einzelnen gehen über in die Tränen der ganzen Welt, sie werden zu paradoxen vier „Paradies“strömen und führen zu einer Art Sintflut, die wieder paradox ist: es ist nicht eine göttliche Strafe für Sünden, sondern ein Meer von Tränen, das die Menschen aus Kummer weinen. Dieses Meer wird aber nie voll, eine geradezu apokalyptische Vision, wobei die Katastrophe, anders als bei der Sintflut, nie endet.

Man muss sich fragen, wann denn überhaupt das Bild von Israel als der „goldenen Harfe“ Geltung hat und wo der Dichter bleibt, der ihr die Zauberströme entlocken kann. Meiner Meinung nach ist Israel als goldene Harfe ein utopisches Bild, das der Sprecher an den Anfang setzt, weil es in der Vergangenheit Israels oder in der Vergangenheit des Sprechers einmal Geltung hatte. Die beiden Harfen sind die zwei Ausdrucksmöglichkeiten des-

⁸⁹ Wortspiel im Hebräischen zwischen „gross“ und „Beängstigung, Kummer“ (= צַדְקָה), da צַדְקָה auch „Enge“ bedeutet.

selben sprechenden Ichs: er könnte (1. Strophe) theoretisch mit seinem Dichten bezaubern, aber (2. Strophe) er realisiert dies nie, denn die von Gott geschenkten Saiten seiner Harfe, d.h. sein persönliches Schicksal und seine Bestimmung, zwingen ihn zum Weinen. In den folgenden Strophen gibt der Sprecher seinem Dichten ein zerstörerisches Ziel: er will alles mit den durch sein Gedicht ausgelösten Tränen überfluten. Man muss annehmen, dass der Sprecher mit dem Bild des nie voll werdenden Tränenmeers von vornehmerein ausschliesst, dass Gott, von dem er laut der 2. Strophe immerhin die dichterische Begabung erhalten hat, diesem Elend ein Ende setze.

Das Gedicht beschwört wieder wie das Gedicht „*Steh auf, was schlafst du?*“ (siehe oben 3.2) eine Katastrophe herauf, die weniger den Charakter einer Prophetie hat, sondern eher den einer Weltuntergangs-Vision, die vom Sprecher verzweifelt herbeigewünscht wird: „Die Tränen sollen strömen ohne Ende und die ganze Welt umfliessen“. Der Grund für diese unendliche Klage des Sprechers wird nirgends explizit angegeben. Nur das Bild der goldenen Harfe mit den Lichtstrahlen, die er nicht spielen kann, deutet den Grund an; aber warum er die goldene Harfe nicht in Händen hat und warum Gott ihm eine klagende Harfe gab, bleibt offen.

Man kann allerdings den Schlüssel im Leben des Dichters finden, wenn man das Gedicht biographisch liest: Er nennt diese goldene Harfe, die in der heiligen Sprache bezaubern könnte, die er aber nicht (mehr) spielen kann, Israel. So weist der Sprecher mit dem Verlust der goldenen Harfe wahrscheinlich auf sein persönliches Problem hin: sein Ausgeschlossensein aus der Gemeinde Israel, seine Lebenstragödie des Übertritts zum Christentum.

Was die Dichterrolle betrifft, so spricht in diesem Gedicht kein Rebell gegen Gott, sondern ein verzweifelter Dichter, der seine ewig klagende Rolle angeblich von Gott bekommen habe.

5.1 גֶם רָעֵב *Auch hungrig*⁹⁰

- 1 Hungrig und kraftlos trat ich ins Leben,
mein Brot, so ich ass, ich ass es gefährdet,
doch ein golden Gerät im Zelt bei mir fand ich,
meines Volkes Harfe – meiner Vorfahren Erbe.
- 2 Vergnügt, voller Freude küsst' ich die Harfe,
ihre Saiten schwangen vor Liebe und Leben,
ich vergass meinen Hunger, mein Elend verlacht' ich,
freut' mich meines Werkes unter dem Himmel.⁹¹

90 Ed. FICHMANN (Anm. 29), S. 52. Es ist das letzte der Sammlung, *משירי ישורון*, nach Fichmanns Angabe 1887 veröffentlicht.

- 3 Ich hängt' meine Harfe an geschundene Schultern,
 mit Kraft und Gesang an Gott ging ich vorwärts,
 ging hinunter in Täler, stieg auf Hügel hinauf -
 da, ins Tal des Fluchs wurd ich plötzlich geschleudert.
- 4 Es fanden mich Wächter,⁹² die Hüter der Grenze,
 meine Pracht nahmen sie, mein Kleid von der Haut,
 schlügen, verletzten mich, schleppten zum Tempel mich,
 zählten all meine Knochen,⁹³ meine Harfe zerschlugen sie [...]
- 5 Weh, hätt' doch ererbt ich statt Harfe die Faust,
 statt Lieder von Zion eines von Eisen und Stein –
 dann hätt' ich bis jetzt Schimpf und Schand nicht erlitten,
 nicht wie ein Ochs hätte Stroh dann gefressen der Löwe!⁹⁴

5.2 Der leidende Dichter Zions

Der Sprecher, das autobiographische „Ich“, erzählt seine Lebensgeschichte als Dichter und schliesst in der 5. Strophe mit einem vernichtenden Fazit seiner Dichterrolle: wäre er nicht ein Dichter Zions gewesen, sondern hätte er sich zur Härte bekannt, hätte er nicht die Schmach seines Lebens erlitten.

Das Gedicht erzählt aber nur scheinbar ein persönliches Schicksal, denn der Subtext der Metaphern und der Intertextualität deutet auch auf das Schicksal des leidenden Israel. Die deutlichste Anspielung liegt vor bei der Schilderung der Krise am Schluss der 3. Strophe und in der 4. Strophe: Die Figur des armen, hungrigen aber glücklichen Dichters, der seinem Gott mit der Harfe seines Volkes Lieder singt, wird ins „Tal des Fluches“ geschleudert. Warum und wie das geschieht, erzählt die 4. Strophe: es sind die „Wächter“, die ihm die Harfe zerschlagen, womit sie ihm „das Erbe der Vorfahren“ (Strophe 1) und seinen Lebensinhalt seit seiner Geburt, das Singen und Spielen, wegnehmen. Die Beschreibung, wie die „Wächter“ den Dichter „finden, schlagen, verwunden“ und ihm „das Kleid wegnehmen“, stammt aus HL 5,7. Dort wird die Liebende, die ihren Liebhaber sucht, von den Wächtern der Stadt gehindert. Diese Liebende ist nun in doppeltem Sinn eine Spiegelfigur der Dichterfigur. Zunächst liegt der Vergleichspunkt der beiden Figuren darin, dass beide als unschuldig Lie-

91 Positive Umformung von Qoh 1,3 „Was ist des Menschen Lohn bei all seiner Mühe unter der Sonne?“

92 Bezug auf HL 5,7: Es fanden mich die Wächter ... schlügen mich, nahmen mir meinen Schleier.

93 Bezug auf Ps 22,18-19: Ich kann alle meine Knochen zählen ... sie teilen meine Kleider unter sich und losen um mein Gewand.

94 Der Löwe, der wie ein Ochse Stroh frisst: in Jes 11,7 ist dies ein Bild der messianischen Zeit.

bende in ihrer Suche nach Liebe und Leben gehindert werden. Der tiefere Berührungspunkt liegt aber darin, dass in der liturgischen Auslegetradition des Verses 5,7 die Wächter als die Hasser Israels im Exil gedeutet werden⁹⁵. Diese Hasser versuchen Israel daran zu hindern, seinen Gott zu lieben und den Tempel zu besuchen. Wegen dieser Intertextualität nimmt die Figur des Dichters die Züge des Volkes Israel und dessen Opferrolle an: er sang Lieder Gottes (wie Israel) und wird dann ins Tal des Fluches (ins Exil) geschleudert und dort von den Hassern geschunden.

In derselben 4. Strophe gibt es aber noch einen weiteren intertextuellen Bezug: der Dichter wird zum Tempel geschleppt und dort „zählen seine Feinde seine Knochen“. Dieses Detail führt literarisch zur Darstellung des leidenden Verfolgten in Psalm 22,17-19. Nun hat dieser Psalm seinerseits seinen speziellen intertextuellen Bezug zur Kreuzigungsszene von Jesus im NT, da der Psalm von den Evangelisten⁹⁶ Jesus in den Mund gelegt wird. Das erklärt, warum als Ort der Auseinandersetzung mit den Wächtern, den „Hütern der Grenze“, in der 4. Strophe plötzlich der Tempel erscheint: im Kontext der Anspielung auf Jesus ist damit einer der Orte gemeint, wo sich in biblischer Zeit der Gerichtshof befand⁹⁷. Dies passt zur Charakterisierung der Wächter im Gedicht als Ordnungshüter. Die Dichterfigur wird dadurch vom leidenden Israel zum leidenden Jesus.⁹⁸ Diese Deutung wird besonders plausibel, wenn man das Gedicht biographisch liest als Ausdruck der Zerrissenheit des Autors, der sich seinem Volk zeitlebens zugehörig fühlte und darunter litt, dass er sich selbst daraus ausgeschlossen hatte.⁹⁹

95 YANNAI, מהזור פיזיטי רבינו ני, ed. ZVI ME'IR RABINOVITZ, 2 Bde, Jerusalem 1985/7, Bd. II, S. 269, in der *Shiv'ata* zu Pessach: „Es fanden mich meine Hasser und nahmen meinen Mantel, da schwor ich, meinen Geliebten zu finden.“ Die Geliebte des Hohenliedes ist in der traditionellen Auslegung das Volk Israel.

96 Die Evangelisten Mt 27,46 und Mk 15,34 lassen Jesus Psalm 22 zitieren; wörtlich wird auf die Stelle Ps 22,19 in Joh 19,24 angespielt. Das Motiv des Knochenbrechens steht in Joh 19,36-37 in Anspielung auf Ex 12,46 resp. Num 9,12 „Ihr sollt an ihm keinen Knochen zerbrechen“.

97 Der Sanhedrin versammelte sich u. a. in der sogenannten „Halle des Gazit“, der „Quaderhalle“ resp. dem Xystos, der im Westen des Tempelareals lag: mSanh 11,2 und Josephus, *Bellum Judaicum*, 5,4,2.

98 Shapiro muss christliche Literatur gekannt haben: er stellt sich z. B. in: **אכן רוח** (**השירה העברית** [Anm 6], S. 90) als Hiob und Lazarus (Lk 16,21) dar. Rachels Tränen fallen in den Jordan als „heiligen Fluss“ in: **בצדמות בית לחם** (**השירה העברית**, S. 92-93). Anderseits schrieb er auch Satiren gegen das Christentum.

99 Das Gedicht ist voll von Reminiszenzen an die eigene Biographie: siehe oben unter 3.1 die Aufzeichnungen seines Freundes Friedberg über die Schläge, die er

Aber auch wenn man diese biographische Interpretation nicht akzeptiert, ist die Rolle des leidenden Dichters Zions tragisch genug. Es ist die tragische Situation, dass ihm gerade sein anfänglich lebenserhaltendes Dichten, mit dem der Sprecher seine Liebe zu seinem Volk und zu Gott ausdrückte, schliesslich zum fast tödlichen Verhängnis wurde. Diese tragische Rolle überträgt der Sprecher im Gedicht auch auf das Volk. Neben dem autobiographischen Ich spricht von Anfang an auch die Stimme des Volkes, mit dem sich der Sprecher trotz der harten Zurückweisung durch „die Hasser“ identifizieren will, und diese Identifikation spricht das Ich schon in der 1. Strophe deutlich aus. Das sprechende Ich hat ja nicht irgendwelche Lieder gedichtet, sondern hat in der 1. Strophe in seinem „Zelt“ - eine Anspielung auf die Jugendzeit Israels in Zelten - die Harfe seines Volkes gefunden, welche er Erbstück der Vorfahren nennt. Seine lebensfrohen Liebeslieder und Gesänge an Gott haben aber den Sänger, als Individuum und als Israel, nicht vor Schmach und Leid bewahrt. In der letzten Strophe kann das negative, verbitterte Urteil über das Dichten von „Zionsliedern“ ebenfalls aus der Perspektive des ganzen Volkes gesagt sein. Es ist ein vernichtendes Urteil über das jüdische Erbe, mit dem er sich dennoch identifiziert: physische Kraft statt jüdischer Kultur mit ihrer Friedfertigkeit und Demut hätte ihm Leiden erspart; man hätte Löwe sein sollen, statt von der messianischen Zeit zu träumen, wo der Löwe Stroh frisst.

Das Motiv des „Liedes an den Flüssen Babylons“ fehlt hier, aber mit dem paradoxen Motiv des letzten Liedes gibt es dennoch einen Bezug zu Psalm 137: wie die Verbannten an den Flüssen Babylons das Zionslied verweigern, nachdem sie im Exil die Harfen aufgehängt haben, und über ihre Verweigerung ein Lied singen, so schreibt auch Shapiro dieses Gedicht über seine eigene Absage, ein Dichter von Zionsliedern zu sein.

6. Shaul Tschernichowski, אנהות כנור (1892)

6.1 Tschernichowskis Position als Dichter

Tschernichowski gilt als derjenige unter den hebräischen Dichtern Russlands, der als jüdischer Intellektueller und ohne die übliche Talmud-Erziehung zum ersten Mal neue Werte wie „Schönheit“, „Natur“ und „Kraft“ in sein Judentum und in seine Poesie integrierte.¹⁰⁰ Als 15jähriger

vom Vater erlitten habe, als er in der Synagoge mit einem Buch von Mapu ertappt wurde.

¹⁰⁰ Entsprechend wird er “Poet of Paganism” genannt bei: MENACHEM RIBALOW, *The Flowering of Modern Hebrew Literature*, New York 1959, S. 88 (im Kapitel über Tschernichowski).

saugte er 1890-1892 in Odessa, wo er die höhere Schule besuchte, die literarische Atmosphäre ein, in deren Zentrum Mendele Mocher Sfarim (1835-1917) und Moses Leib Lilienblum (1843-1910) standen und um sie herum die jüngere Generation: Achad Ha'am (1856-1927) und Bialik (1873-1934), zudem Nahum Slouschz (1872-1969), Simon Dubnow (1860-1041) und Joseph Klausner (1874-1958).¹⁰¹ Er befreundete sich mit Klausner, der ihn Zeit seines Lebens bewunderte und ihm den Weg als Schriftsteller ebnete. Tschernichowski hat seine ersten Gedichte nicht in Russland, sondern in der Zeitschrift *הפסגה* (*Ha-Pisga*) in Amerika veröffentlicht, weil er die Konkurrenz von Bialik in Russland gescheut habe.¹⁰² Er schrieb etwa 500 Gedichte, und auch seine Übersetzungstätigkeit von Werken der Weltliteratur ins Hebräische war immens.¹⁰³

6.2 *Seufzen einer Harfe*¹⁰⁴ אנהות כנור

- 1 An den Flüssen von Babel, strömend in ihrem Bett,
sassen wir, schwiegen wir, weinten wir.
An die Weiden des Flusses, umhüllt von Traurigkeit,
hingen wir Zimbeln und Harfe –¹⁰⁵
kein Bedrückter, Verstossner, keiner, der Freude ersehnt,
keinen Wunsch verspür er, auch nur die Harfe zu wecken!
Streicht blasend der Wind ihr über die Saiten,
zur sanften Berührung seufzt sie ganz leise.
- 2 Noch hören wir die Klänge ... bis zum letzten Geschlecht
werden aus Nebel von Hunderten Jahren
nur bittere Seufzer die Harfe erwecken,
wir wenden zum Totengesange das Jauchzen,
und bis zum Ende Tausender Jahre, vergossen wie Wasser,
vergiessen die Söhne das Bittre ihrer Seele.
Denn stimmen wir fröhliche Lieder an, Melodien nur zarte,
so kommt aus den Tiefen des Herzens klagend die Antwort und schwach.

101 Nach EISIG SILBERSCHLAG, *Saul Tschernichowsky, Poet of Revolt*, Ithaca-New York 1997, S. 9.

102 So HILLEL BARZEL, *A History of Hebrew Poetry* (hebr), Bd. III: *The Poetry of Tschernichowsky*, Tel Aviv 1993, S. 18.

103 Er übersetzte aus Homers *Ilias* und *Odyssee*, aus dem *Gilgamesh-Epos*, Gedichte von Anakreon, Platons *Symposion*, Sophokles' *König Ödipus*, Horaz, Molière, Goethe, Heine, Puschkin, Alfred de Musset: alle Angaben nach RIBALOW (oben Anm. 100), S. 89. 1932, zu Ehren des 40. Jubiläums seines ersten Gedichts (1882) erschien die Ausgabe: **כתב שאל טרננחוּבָּקִי**, 10 Bde, Tel Aviv / Berlin 1932-1934.

104 1892 zum ersten Mal gedruckt in *הפסגה*, Baltimore 1892 (oben Anm. 17). Text bei: KARTUN-BLUM (oben Anm 6), S. 223.

105 Abgewandelte Zitate aus Ps 137,1-2.

- 3 Und was ist der Zukunftsschau Ende?¹⁰⁶ Wer kann – er antworte mir!
 Ach, ich habe auf Antwort vergebens gewartet,
 nur vergebens die Augen an Büchern abgemüht,
 vergebens, wehe, gedacht und gegrübelt,
 war gut der Traum, den ich träumte, so sagt' ich,
 mag er mich täuschen, ich wollte nichts Böses, machte mir Bilder.
 Lösungen der Vision, ach, sucht' ich vergebens,
 noch nicht entkommen der Falle bin ich im Denken verstrickt.
- 4 Dieses Lied voller Klage – wer wird's schliesslich singen?
 Werden sein Ende meine Ohren noch hören?
 Entweder zu sehen, wie nach Zion sie kehren, die Söhne,
 wie aufhören wird dieses Lied von Bedrückten,
 wie's ein Siegeslied wird und jubelt voll Stärke,
 drauf antworten Trommel und Zimbeln?
 Oder beim Schrei des Zerbrechens am Ende der Tage
 wird für ewig abbrechen dieses, das Lied, die Totenklage?

6.3 Der Dichter nicht als Prophet, sondern als Träumer ohne Antworten

Der Sprecher reiht sich gleich in der ersten Strophe unter die Verbannten in Babylon ein, aber nicht um zu klagen, sondern um die jetzt Lebenden davor zu warnen, die „Harfe zu wecken“, weil sie nur klagen könne. Trotz dieser Warnung geschieht nun gerade dieses Klagen in der 2. Strophe: die Harfe ist gleichsam geweckt, und das Klagelied wird als jahrhundertealtes Lied bezeichnet, das auch bis ans Ende Tausender von Jahren nicht aufhören werde. Auf den Versuch, ein frohes Lied zu dichten, folge sofort wieder die Klage. Der Sprecher stellt sich bis hierher als einen dar, der durch die Vergangenheit gezwungen ist, nur Klagetöne zu hören, weil die Söhne Israels anders ihre Bitterkeit gar nicht ausdrücken können. In der 3. Strophe wechselt der Ton und wird kritisch: der Sprecher stellt sich selbst als den Suchenden dar und als Seher, der aber seine Visionen nicht selbst deuten kann und also auch keine Lösungen bieten kann, wie und wann das Ende des Exils komme.

Nach dieser eigentlichen Kapitulation des Dichter-Propheten zeigt die 4. Strophe zwei Szenarien der Zukunft: entweder die siegreiche, jubelnde Rückkehr nach Zion (4 Zeilen), oder den Zusammenbruch (2 Zeilen). Dabei dient das eben gedichtete Lied als Metapher für die Zukunftsvision: entweder wird das Lied als ein Jubellied weitergesungen oder es hört auf als nicht mehr fertig gesungene Totenklage. Verzweiflung und Hoffnung

¹⁰⁶ Mit den Wörtern יְמִין und יְמִינָה spielt der Vers auf den schwer übersetzbaren Vers Hab 2,3 an: „Noch ist eine Vision bis zum Zeitpunkt, aber es wird deutlich werden am Ende.“

halten sich beinahe die Waage: zwar ist die Hoffnung in vier Zeilen ausgedrückt und dadurch länger, aber die Verzweiflung hat wegen ihrer Stellung am Schluss mehr Gewicht.

In diesem frühen Gedicht Tschernichowskis von 1892 ist die Hoffnung auf das Gelingen der Rückkehr nach Zion noch nicht so stark präsent wie in späteren Gedichten¹⁰⁷, die er allein schon durch den Titel der beiden Liedersammlungen *חזוונות ומנגימות* (Visionen und Melodien“, Alef: 1898, Bet: 1901) als „Visionen“ charakterisiert. Das Gedicht „Seufzen einer Harfe“ ist gleichsam an die Zukunft des jüdischen Volkes gerichtet, die sich ihm, dem Träumenden, so sehr er auch über seinen Traum nachdenkt, verschliesst, und von der er glaubt, dass sie ihm vielleicht eine positive Antwort, vielleicht aber auch gar keine Antwort mehr geben wird.

7. Zusammenfassung zum Motiv „das letzte Gedicht an den Flüssen Babylons“ und eine neue Sicht

In allen sechs Beispielen beziehen sich die Dichter auf Ähnliches: auf ihr eigenes Schreiben in der bald vergessenen hebräischen Sprache, das Verstummen des hebräischen Liedes und seiner Dichter, das Unvermögen, weiter zu dichten und auf die Entfremdung vom Judentum. Die autopoeetischen Aussagen zeigen uns nicht nur die Dichter als Individuen, sondern auch deren Rolle, die sie sich in der Gesellschaft geben. Der Fokus ihres Denkens ein Doppelproblem: die Zukunft des Volkes und das gegenwärtige Exil.

Gordon setzt das Vergessen der hebräischen Sprache dem Vergessen der jüdischen Kultur gleich, und er sieht seine Rolle als Dichter darin, das Ideal von jüdischer Kultur innerhalb des russischen kulturellen Lebens hochzuhalten und damit die Zukunft des Volkes zu sichern, obwohl auch er schon zweifelt, ob er nicht doch der letzte hebräische Dichter sei.

Im Unterschied zu Gordon ist bei den Dichtern *Frug*, *Shapiro* und *Tschernichowski* das Motiv des „letzten hebräischen Lesers“ oder des „letzten hebräischen Liedes“ existenziell gemeint: nicht nur die Sprache hört auf zu existieren, sondern auch die jüdischen Sänger und das jüdische Volk. Die Dichter begründen die Bedrohung verschieden, aber allen fünf Gedichten nach Gordon ist ein Aspekt gemeinsam: Die Dichter nach 1881 sehen Russland nicht mehr als ihre Heimat an, sondern als Exil, und

107 Z.B. in: כתבי שאול שחקי, אני מאמי (= „lache nur), geschrieben 1894, in: מנגימה לי (ich habe eine Melodie), geschrieben in Tel Aviv 1966, S. 197, und in: כתבי שאול טשנויחובסקי, geschrieben in Minsk 1916, in: כתבי שאול טשנויחובסקי, S. 197-198.

so schätzen sie die Gefahr des Vergessens und der Entfremdung als existenziell viel bedrohlichere Gefahr ein.

Frug, Shapiro und Tschernichowski spielen auf das Lied an, das Zions Söhne im babylonischen Exil sitzend gesungen haben (Ps 137). In allen zitierten Gedichten ist die Erinnerung an das „Zionslied“ auf verschiedene Weise traumatisch: Frug hebt das Vergessen des Zionsliedes an sich als das grosse Leid hervor; bei ihm sind die Söhne Zions derart ihrer Mutter Zion entfremdet, dass sie nicht einmal mehr ihr Lied „An den Flüssen Babylons“ verstehen.

Shapiro in *Steh auf, was schlafst du* und in *Eine Harfe von Gold* sowie Tschernichowski in *Seufzer einer Harfe* suggerieren dem Leser das Gefühl, ihr eigenes Gedicht sei das Klagelied, das die Harfe Israels als Verkörperung der Stimme des Volkes selbst singt; diese Harfe kann nicht jubeln, denn sie ist im Exil an den Flüssen Babylons aufgehängt oder, wie in Shapiros Gedicht, die Harfe ist von Gott a priori als klagende Harfe geschaffen. Shapiros Gedicht „*Steh auf, was schlafst du*“ ist sogar hyperbolisch als Klagelied charakterisiert, das gar nicht mehr das Volk, sondern die Toten singen, um die Welt in einer Sintflut von Tränen zu ertränken. Im Gedicht „*Auch hungrig*“ stellt er sein Lied als letztes Gedicht hin, mit dem sich der Dichter verabschiedet und das Dichten verwünscht, das ihm nur Leid gebracht habe.

Die Dramatik des „letzten Gedichtes“ nimmt also von 1870 bis 1892 zu: Gordons Gedicht von 1870 fragte, ob der Dichter eventuell der letzte hebräische Dichter sei und der Leser sein letzter Leser. Wie ein Echo darauf tönt die ähnliche Frage in Tschernichowskis Gedicht von 1892: wird das Gedicht je einmal jubelnd gesungen oder wird das Dichten überhaupt mit einem „Schrei des Zusammenbruchs am Ende der Tage“ abbrechen. Die Frage ist im Unterschied zu Gordons Ausdrucksweise aber nicht als vage Möglichkeit formuliert, sondern als radikales „entweder - oder“, wobei das Verstummen des Liedes als Ende überhaupt allen jüdischen Lebens zu verstehen ist.

Die Selbstdarstellung des Dichters als „Dichter des *letzten* Liedes“, wie wir sie nun von Gordon bis Tschernichowskis verfolgt haben, lässt sich in ihrer Bedeutung für das, was eigentlich der *Beginn* der hebräischen Poesie ist, am besten einschätzen, wenn wir ihr nun zum Schluss eine Gegendarstellung folgen lassen, welche den Klang der „an den Flüssen Babels hängenden Harfe“ anders hört: es ist ein frühes Gedicht von Bialik, von ihm 1891-1892 oft überarbeitet, mit dem Titel **אֶל הַאֲגָדָה** (*An die Aggada*).¹⁰⁸ Das Gedicht könnte geradezu eine Antwort sein auf Frugs Gedicht *Nach dem*

108 Ed. HOLTZMAN (Anm. 49), S. 19-20.

*Lesen in den Propheten.*¹⁰⁹ Die Antwort ist eine Neubewertung des Exils, die am Motiv der aufgehängten Harfe durchgeführt wird. In den ersten fünf Strophen sagt der Ich-Sprecher, wie er im Dunkel des Exils beim Lesen in den Aggadot das tröstende Licht fände. In Strophen 6-8 redet er von der Harfe an den Flüssen Babels:

- 6 Auch ich hatt' eine Harfe und hängte sie auf an den Weiden des Flusses, dort wo ich gesessen.¹¹⁰
Ich weinte viel Tränen,¹¹¹ und bei den Flüssen der Tränen liess ich die Harfe liegen.
- 7 Ach, Harfe Jeshuruns, wohlklingende Lieder Israels,
dies ist die Harfe Davids und Schlosmos,
mit dir sah David den Ewigen, und Schlomo dank dir
in Heiligkeit schaut' er im Traum Schulamit.¹¹²
- 8 Doch seitdem bis jetzt gibts keinen König in Israel,
keinen König – keine Harfe noch Laute.
Ein Klagelaut ist meine Laute, meine Harfe ist wie die Taube,
die gurrt an den Bachtälern Babels.

Dann kommt in den Strophen 9-10 der Umschwung mit den Worten:
aber auch dort in Babel wussten sie zu singen und verstanden die Lieder:

- 9 Aber es gab früher in Babylon Helden
des Geistes, die gut singen konnten,
die kannten die Sprache der Harfe, ihr Klingen und Weinen,
die sich aufs Lied verstanden und lauschten.
- 10 Sie kannten das Herz ihres Volkes, was sein Reden ausdrückte,
sein Denken in Freuden und Ängsten,
und es entsprangen die Laute, hervorbrechend
aus ihrer Harfe Saiten – und es ward die Aggada.

Seitdem, so fährt der Ich-Sprecher in Strophe 11 fort, nehme er nun die Aggada zur Harfe hinzu, mit der er das Elend seines Volkes beweine und Tröstungen singe, und sich so Erleichterung schaffe. Die 12., letzte Strophe ist ein Ausblick auf die noch kommende neue Stärke des Volkes, das bereits damals im Exil diese Höchstleistung, das Schaffen der Aggada, vollbracht habe.

- 12 Da sah ich das Haupt meines Volkes, wie hoch, wie stark
seine Macht und Kraft gipfelt im Himmel,

109 Nach Holtzman zeigt sich in diesem Gedicht Frugs Einfluss auf Bialik, aber er gibt nicht genau an, in welchem Punkt. Er meint wahrscheinlich das Thema „Aggada“, da besonders Frug die Aggada zum Stoff seiner Gedichte gemacht hat.

110 Variierende Anspielung auf Ps 137,2.

111 Variierende Anspielung auf Ps 137,1.

112 Gemeint: König David schrieb die Psalmen, König Shlomo das Hohe Lied.

ich verstand und sah, dass dieses Volk, dieser Wurm
noch Riesen bekämpfen wird und siegen.

Die Antwort auf Frugs Verzweiflung am Exil als steten Niedergang von Sprache, Kultur und Religion und als stete Entfremdung vom Judentum ist also Bialiks „Nein, im Gegenteil“: das Exil habe auch literarische Früchte getragen, nicht nur die Zeit von David und Shelomo, und diese Literatur des Exils sei Träger der Hoffnung auf noch Grösseres.

Zum Schluss lässt sich nun auch eine Antwort formulieren auf meine anfangs gestellte Frage, worauf sich die Autorität der Chibbat Zion Dichter gründete und warum sie das Hebräische wählten: die Dichter betrachteten ihre Zeitgenossen und das Schicksal der Juden Russlands in den besprochenen Gedichten gleichsam durch die Linse der Bibel. Mit Ausnahme von Gordon interpretierten sie ihre Situation speziell aus der Sicht von Psalm 137, wobei sie bei ihrem „Dialog mit der Bibel“ diesem Psalm ihre eigene Deutung gaben. Die Leser, die den biblischen Bezug der Gedichte verstanden, konnten die prophetische Stimme der Dichter wahrscheinlich umso mehr als Autorität akzeptieren, weil die Dichter als neue Interpreten der Bibel die alte Tradition der nachbiblischen hebräischen Dichtung weiterführten, die ja ebenfalls wie der Midrasch bibelauslegend war.¹¹³

113 Zum Bibelbezug der hebräischen modernen Dichtung siehe MALKA SHAKED, *I'll play you forever. The Bible in Modern Hebrew Poetry – An Anthology* (hebr.), Tel Aviv 2005, in ihrem kurzen Vorwort zur Geschichte der hebräischen Dichtung und speziell ihrem Zitat auf S. 17 aus JAKOB FICHMAN, **דמויות קדומות**, Jerusalem 1948, Vorwort zu seiner Gedichtsammlung S. 13: „Wir, den Heimkehrern nach Zion, denen es vergönnt war, die Erde zu betreten, aus der die Bibel (der TeNa“Kh) gewachsen ist, und die wir hier beides kennengelernt haben, haben das Bedürfnis und den Zwang, wieder aufgrund von ihr (der Bibel) zu leben mittels einem neuem Ausdruck in Poesie.“ (meine Übersetzung aus dem Hebräischen).



Der jüdische *Ansiedlungsrayon* im Russischen Reich
 (aus: HEIKO HAUMANN, *Geschichte der Ostjuden*, München 1999, S. 81) (= dtv 30663)