

Russisch-jüdische Prosa der Gegenwart: Identität, Fremdheit, jüdische Poetik

Kulturhistorischer Exkurs

Eine vielzitierte These von Šimon Markiš (Маркиш 1997, 198-203) lautet, dass die authentische jüdische Kultur in Russland infolge der europäischen Assimilation, des deutschen Nationalsozialismus und der kommunistischen Diktatur ausgestorben sei. Markiš beklagt den Verlust einer einmaligen Kulturtradition, die in dieser Form nur auf dem osteuropäischen Boden und innerhalb der einst gewesenen „ethnischen, sozialen, zivilisatorischen Struktur“ (203) entstehen und Früchte tragen konnte. Prozesse, die diese pessimistische These widerlegen, haben bereits in den 1970er Jahren, wenn auch mehr in der Emigration, begonnen. Die wachsende Vielfalt russisch-jüdischer Identitäten, insbesondere nach der Auflösung der Diktatur, fördert die Wiedergeburt der *jüdischen Poetik* in der jüdischen russischsprachigen Literatur. Dadurch, dass sich eine positive jüdische Innenperspektive entwickelt und die russisch-jüdische Prosa auf diese Weise den Rahmen einer Protestliteratur, wenn nicht verlässt, dann zumindest überschreitet, wird eine Basis für die Wiederbelebung jener einmaligen Formen des osteuropäisch-jüdischen Erzählens geschaffen, dessen Tod die Experten seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beklagten.¹

Im Folgenden wird aufgezeigt, welche soziokulturellen Prozesse die Entwicklung dieser weitgehend unerforschten Literatur beeinflusst haben. Anhand von zwei Prosatexten werden ihre wichtigsten und im hohen Maße konträren Tendenzen veranschaulicht: die zum politischen Wi-

¹ Das Aufbrechen dichotomischer „Denk- und Wahrnehmungsmuster“ (Parnell 2000, 281) bzw. die Herausarbeitung einer „nichtdichotomische[n] Sichtweise“ (Attami 2002, 143) oder „die Forderung nach Anerkennung von Differenz“ (Parnell 2002, 208) sieht die Forschung als wichtiges Merkmal postsowjetischer Identitätskonzepte an, vor allem in der Literatur: Es ist „die Stimme der Minorität“ (ebd.), die Frauen, Juden, Homosexuellen gehört und deren Präsenz der russischen Kultur eine neue Komplexität verleiht.

derstand und zur kulturellen jüdischen Renaissance. Die soziohistorische und kulturelle Kontextualisierung einschlägiger Texte geht der Eruierung der Identitäts- und Fremdheitsproblematik voraus und bildet deren Basis; das Problem der jüdischen kulturellen Selbsterkenntnis/Alterität in der neuesten Zeit führt wiederum zum Phänomen der jüdischen Poetik und erfordert eine eingehende Beschäftigung mit den genuin literaturwissenschaftlichen Fragen wie die der Narration und der sprachlichen Gestaltung, der Intertextualität oder der *personae*.

Die Möglichkeit, neuere russisch-jüdische Literatur als Ganzes zu sehen, hat sich erst Ende der 1980er Jahre, nach dem Zerfall des sowjetischen Imperiums, eröffnet. Die Texte, die früher keinen Zugang zu einem gemeinsamen Leser hatten und daher auch in keinem Einflussverhältnis zueinander standen – die offizielle und inoffizielle, u. a. die jüdische Underground- und Dissidentenliteratur, Literatur der Emigration, Texte des *sam-* und *tamizdat* – wurden erstmals für eine vergleichende Rezeption zugänglich. Diese literarische Produktion konnte man nun aufgrund vielfach fallender ideologischer und geografischer Barrieren als Teile ein und derselben Kultur betrachten, die größtenteils einen Gegenentwurf zur sowjetisch-russischen Einheitskultur darstellte. Heute hat man zudem eine spannende Möglichkeit, Prozesse ins Auge zu fassen, die drei sozio-kulturelle Miniepochen rund um den kulturpolitischen Umbruch der Perestrojka umspannen: die spätsowjetische mit ihrer scharfen Diskrepanz zwischen dem Erlaubten und dem Nonkonformen (von 1970 bis etwa 1988), die erste postdiktatorische bzw. postsowjetische mit ihrem Pathos der Wiedervereinigung und der fieberhaften Aufarbeitung der Vergangenheit (etwa bis Mitte der 1990er Jahre), und die neueste, „post-postdiktatorische“, die schon deshalb das erste Zeugnis der Freiheit ablegt, weil sie künstlerisch und ideell eine nie dagewesene Pluralität aufweist (ab Mitte der 1990er Jahre).

Welche Faktoren haben die Fremdheits- und breiter: die Identitätskonzepte in der jüdischen Prosa dieser Zeit geprägt? Der wohl mächtigste Einfluss kommt aus der Erfahrung der Marginalisierung der Juden in Osteuropa vor, während und nach der Sowjetzeit und gleichzeitig der Tatsache, dass Juden, ohne aufzuhören als Außenseiter wahrgenommen zu werden, in der russischen Kultur seit der *Haskala* (jüdische Aufklärung) tief verwurzelt waren und im Laufe der Zeit sogar immer wieder einen beträchtlichen Teil der kulturpolitischen Elite gebildet haben. Die Doppelbödigkeit der jüdischen Lage in der Sowjetunion – staatlicher und Alltagsantisemitismus einerseits, die hohe Partizipation der Juden an der russischen Kultur andererseits – bedingte die enge Affinität der nicht

konformen jüdischen Schriften zur sowjetischen Dissidentenliteratur, die hier durch eine zusätzliche Komponente des Jüdischen als ethnokulturell Fremden bereichert und modifiziert wurde. Zu nennen sind ihr ausgeprägter Intellektualismus, die satirische Einstellung, eine besondere Sensibilität gegenüber der Propagandarhetorik und insbesondere der Xenophobie des sowjetischen Regimes, der Blick zugleich vom Zentrum und von außerhalb, des Teilnehmers und des Beobachters. Große Bereiche der russisch-jüdischen Literatur sind als Reflex des Totalitarismus und des Holocaust zu begreifen: Diesen mächtigen Zweig, den ich unter Rückgriff auf den das Paradigma gebenden Roman *Жизнь и судьба* (*Leben und Schicksal*) als Linie Vasilij Grossmans bezeichne, repräsentieren die Namen von Grigorij Svirskij, Jurij Karabčievskij, Aleksandr Melichov, Èfraim Sevela, Julija Šmukler und vielen anderen. In den meisten Fällen fehlt diesen Autoren gerade das positive jüdische Selbstverständnis, da die eigene kollektive jüdische Identität vor allem von der Erfahrung der Marginalisierung geprägt ist, während das natürliche Eigene mit dem Russischen verbunden wird.² Nicht zufällig ist in dieser Hinsicht die bittere Schlussfolgerung des Erzählers im Prosastück von Michail Baranovskij *Израиловка* (1992; *Das Israel-Dorf*) aus seiner Novellensammlung mit dem bezeichnenden Titel *Последний еврей* (*Der letzte Jude*): Es war, heißt es dort, einfacher, in der Situation deutlicher ideologischer und politischer Gegensätze und des Antisemitismus eine negative Identität als nach der Auflösung dieser Gegensätze eine positive zu finden, die auf greifbare Werte zurückgeht (Барановский 2001, 155).

Die umfangreiche jüdische *anti-antisemitische* Prosa der letzten Jahrzehnte legt deutliche Dichotomien an den Tag: Es handelt sich um transparente Alteritätsentwürfe, die eine unfragliche Dualität, ja unveröhnliche Oppositionen, widerspiegeln. Das Dichotomische zeichnet Fremdheitsmodelle einer Protestliteratur typischerweise aus.³

Das negative jüdische Identitätskonzept – die Folge einerseits der fast vollkommenen Assimilierung russischer Juden seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und andererseits der Verfolgungen – beeinflusst auch die poetische Eigenart dieser Texte. Russisch-jüdische ‚Protestwerke‘ sind nämlich meistens der Tradition des russischen bzw. russisch-sowjetischen Realismus verpflichtet, man findet in ihnen kaum Anknüp-

2 Für eine eingehende Reflexion der jüdischen Gruppenidentität als „Schicksalsgemeinschaft“, Gemeinschaft der Gejagten und Gemarterten, und ihre Ausprägungen in der neuen russisch-jüdischen Literatur siehe u. a. Parnell 2002, insb. 217.

3 Ich verweise auf den Gebrauch der Termini des Dichotomischen, der Binarität bzw. Bipolarität in den slawistischen Jewish Studies, etwa im Sammelband Parnell 2002.

fungspunkte zur Poetik des ‚jüdischen‘ Erzählens bzw. einen Versuch, die etwa nach Isaak Babel’ und Il’ja Ėrenburg verloren gegangene Tradition der jüdischen Literatur aufzunehmen oder die ostjüdische Kulturwelt aufzuarbeiten. Der historisch bedingte Mangel an eigener Kultur und der Blick auf sich selbst durch fremde Augen haben keinen Nährboden geschaffen für die Wiedergeburt der jüdischen Poetik und die Entwicklung origineller Formen der jüdischen Nationalliteratur. Wie Michail Krutikov bemerkt, kann man im Roman *Жизнь Александра Зильбера* (*Das Leben von Aleksandr Zil’ber*) von Aleksandr Karabčievskij, in *Исповедь еврея* (*Die Beichte eines Juden*) von Aleksandr Melichov, in der Prosa von Dina Rubina oder Ljudmila Ulickaja viel mehr die Wirkung von Turgenev, Dostoevskij oder Bulgakov verfolgen als von Mendele Mojcher Sforim, Scholem Alejchem oder Chaim Bjalik, eher die des Neuen Testaments als der Thora (Krutikov 2003, 271).

Die zweite Besonderheit, die ebenfalls eine markante Konsequenz der Verfolgungen der Juden in Osteuropa darstellt, resultiert aus dem Bewusstsein der Fragilität der eigenen Vergangenheit, aus der Tatsache, dass die Existenz des eigenen Volkes aus der offiziellen Geschichtsschreibung ausgeschlossen bzw. im offiziellen Kanon verfälscht wurde. Die Furcht, das eigene historische und kollektive Gedächtnis einzubüßen, erzeugt einen starken Hang zum Dokumentarischen und zur Autobiografie, das Aufleben der Erinnerungsliteratur, nicht selten die Poetik der Nostalgie. Der Impetus, aufzuschreiben und zu kodifizieren (hierher gehört u. a. das tragische Pathos „Nicht vergessen!“, das den für das Judentum zentralen Begriff „Zachor“ rekontextualisiert und die neuere jüdische Prosa mit osteuropäisch-sowjetischem Hintergrund mit der Holocaustliteratur verbindet), produziert zahlreiche Sujets über die eigenen Familie, Vorfahren und Heimatorte, motiviert den Versuch, die selbst erlebte oder in der Familie überlieferte ethnische Existenz, Riten und Traditionen der osteuropäischen Juden zu rekonstruieren. In diesem Sinne folgt die jüdische Literatur der Wiederaufwertung des Dokuments im postsowjetischen Kontext, als das zuvor Tabuisierte und Verdrängte seinen Weg von unten nach oben und aus der Peripherie ins Zentrum gesucht hat. Dieses Phänomen könnte man am ehesten als literarische Historiografie, als künstlerische Archivierung der Vergangenheit definieren. Die stark ausgeprägte topografische Thematik der neuen russischsprachigen jüdischen Prosa aus und über Odessa, Vilno, Moskau, Leningrad, Berdičev, Minsk, Birobidžan ist als einer der Aspekte dieses kulturhistorischen Phänomens mitzudenken, denn sie zeugt vom Antrieb, jüdisches Ortsgedächtnis zu bewahren.

Es versteht sich von selbst, dass beide Tendenzen, die zum politischen Protest und zur Bewahrung des historischen und kulturellen Gedächtnisses, oft einherschreiten: Die Erinnerung als Widerstand, sprich Subversion des einheitlichen offiziellen Kanons der Vergangenheit, steht hier im Sinne Jan Assmanns der „Allianz von Herrschaft und Vergessen“ (Assmann 1992, 72) entgegen.⁴ Das Konzept des Selbst und des Anderen basiert in der Gedächtnisliteratur daher nicht selten ebenfalls auf einer kulturellen und sozialen Polarität, die das Jüdische als Projektionsfläche für Fremdzuschreibungen strikt von nicht Jüdischem trennt. Zugleich fördert die Erinnerungsarbeit den kreativen Zugang zum Judentum, der den auktorialen Blickwinkel zunehmend auf die kulturelle Rekonstruktion verlagert.

Das dichotomische Modell der jüdischen Identität, die eine Vielzahl spät- und postsowjetischer literarischer Texte aufweist, beginnt je mehr zu bröckeln, je weiter die Zeit des sowjetischen Imperiums in die Vergangenheit rückt oder je weiter sich der sowjetische Raum geografisch (in der Emigration auch zu sowjetischen Zeiten) entfernt. Prozesse der Relativierung und der zuweilen radikalen Dekonstruktion früherer Gegensätze haben zur Folge, dass literarische Alteritätsmodelle immer mehr an Komplexität gewinnen: Das Andere ist aus jüdischer Perspektive nicht mehr im Sinne eines rigorosen Fremdverhältnisses nur der Staat und die antisemitische Bevölkerung, sondern russische Juden in Israel/Russland/USA/Deutschland (je nach dem eigenen Blickwinkel), nicht-/religiöse Juden, Juden des *Galuths* (die Zerstreuten) und Juden Israels (die Zurückgekehrten) – es geht also um die wachsenden Differenzen innerhalb des Judentums.⁵

Parallel dazu ist die Zuwendung zur bzw. die Wiederentdeckung der jüdischen Poetik zu beobachten, die am Anfang erwähnt wurde. Die Gründe dafür sind vielfältig: kultureller und politischer Aufschwung und der Beginn der ersten *Alijah* (der „Rückkehr“ nach Israel) seit dem Ende der 1960er Jahre in der Sowjetunion, die oben beschriebene kulturelle Gedächtnisarbeit, die posttotalitäre Aufarbeitung früher tabuisierter Themen, das neue Interesse für die kulturelle Alterität der Juden. Die Linie Grossmans wird zunehmend von der Linie Erenburgs (vgl. v. a. seinen

4 Vgl.: „Unter den Bedingungen der Unterdrückung kann Erinnerung zu einer Form des Widerstands werden.“ (73)

5 Nach der Auflösung des sowjetischen staatlichen Antisemitismus wird sogar die nicht jüdische Mehrheit als Verkörperung des Anderen gespalten: Auch die Judenfeindlichkeit war in der Sowjetzeit ‚verstaatlicht‘ und homogenisiert, nach dem Zerfall des Imperiums differenziert sich das Bild des russischen Antisemitismus.

wohl jüdischsten Roman *Бурная жизнь Лазика Ройтшванца* [1928; *Das stürmische Leben des Lazik Rojtšwanec*]) und Babel's abgelöst, wo die jüdische kulturelle Tradition die Poetik und die Struktur des Textes organisiert. Es handelt sich u. a. um die Orientierung auf die mündliche Sprache der osteuropäischen Juden, Heteroglossie mit den Elementen des Jiddischen, das Anekdotische oder Traditionen des chassidischen Erzählens. Hinzu kommt eine dialogische Zuwendung zu judaistischen Prätexten und zur jüdischen Folklore, jüdischer Humor, Aufarbeitung klassischer Figuren der osteuropäisch-jüdischen Literatur wie *klejne menschele*, *schlemil*, *luftmensch* oder der Topos des *Schtetls* als des einstigen kulturellen Mittelpunkts der osteuropäischen Juden.

Postsowjetische jüdische Prosa: politischer Widerstand vs. kulturelle Partizipation

Zur Veranschaulichung der vorgetragenen Thesen seien zwei Texte analysiert, die aufgrund ihrer Gegensätzlichkeit sowie ihrer zeitgleichen Entstehung charakteristische Divergenzen, wenn nicht sogar Antinomien der Identität und Poetik in der jüdischen Prosa nach der Wende verdeutlichen. Während der erste im Rahmen postdiktatorischer Reflexion der jüdischen Diasporageschichte das Thema des jüdischen Außenseitertums aufarbeitet und das dichotomische Alteritätskonzept der sowjetischen Widerstandsliteratur fortentwickelt, ja auf die Spitze treibt, verlässt der zweite scheinbar die Sphäre soziokultureller und politischer Antagonismen und begibt sich spielerisch in die weit entfernte, nicht mehr existente Welt des osteuropäischen Judentums und der traditionellen jüdischen Gelehrsamkeit, um die eigene Bikulturalität mit einem ironischen Augenzwinkern zu inszenieren.

Das Genre und die Poetik des Antiutopischen sind im Roman *Лестница на шкаф* (1998; *Die Leiter am Schrank*) von Michail Judson dazu berufen, das Grauen des sowohl historische Brüche als auch politische Systeme überdauernden Antisemitismus widerzuspiegeln. Die spät- und postsowjetische Wirklichkeit wird anachronistisch im barbarischen fremdenfeindlichen Alttrusland situiert. Beide Zeitebenen – die des russischen Mittelalters und die der Gegenwart – überschneiden sich nicht nur hinsichtlich der dargestellten Realien, sondern vor allem diskursiv, in der archaischen religiös-patriotischen Rhetorik der Protagonisten. Die Judophobie, die in der Sowjetunion und im Russland der postsowjetischen Zeit herrscht, nimmt ungeheure Maßstäbe an, der Genozid wird zum unverhüllten Mittelpunkt der Rhetorik, aber auch der Realität selbst gemacht. Die „Armee der Rettung Russlands“ – „wilde Erzengel“ (eine

leicht dechiffrierbare Andeutung auf die vorrevolutionäre monarchisch-judophobe Organisation „Der Bund des Erzengels Michail“), die auf den Straßen patrouillieren, – versuchen den jüdischen Protagonisten Il'ja in einer routinierten Fangaktion zu töten; die Moskauer Metro ist auch im figurativ-mythologischen Sinne eine Unterwelt (= Höllenwelt) – ein Schild weist auf den „Bereich für Abfälle und Juden“ hin (Юдсон 1998, 21); laut eines Dekrets dürfen Juden nur auf Dachböden und in Kellern wohnen. Die Frage eines intellektuellen Antisemiten an Il'ja deutet auf die Verbreitung mittelalterlicher christlicher Bräuche hin: „Где ваш обязательный капюшон с колокольчиком? Который предупреждает о вашем зловонном приближении?“⁶ (36)

Die Narration geht im Roman zum großen Teil auf das Altrussische zurück; der Diskurs imitiert mit seiner Wortwahl und Satzbildung den Stil altpatriotischer und religiöser Schriften, karikiert ihn aber zugleich, da er sich auf die modernen Realia bezieht und das stilistisch Archaische willkürlich mit modernen Sprachelementen vermischt. Der implizite Autor verbirgt sich in seinem spöttisch-makabren Nachahmungsdrang hinter einer archaischen Erzählermaske voller stilistischer Gebärden, Wortspiele und Ironie. Bloßgestellt werden dadurch nicht allein nationalistische diskursive Strategien der russischen Orthodoxie und die fremdenfeindlichen Schimpfparolen des gläubigen Volkes, sondern auch die Xenophobie der kommunistischen Ideologie sowie der rechtsextremen Ideologen der Postsowjetzeit. In der Dystopie verbirgt sich die Barbarei des Regimes nicht mehr hinter der verschönernden Rhetorik (post-)sowjetischer Propaganda, an ihre Stelle treten unverhüllte sprachliche Barbarei und Obszönität. Juden werden kollektiv – etwa in den Straßengesprächen, die einen folkloristisch-patriotischen und endzeit-prophetischen Ton haben – mit den Merkmalen ekliger Reptilien (vorzugsweise mit den Attributen „feucht“ und „schleimig“) und Dämonen ausgestattet. Der Mythos über das russische Volk als Opfer jüdischer Mächenschaften spiegelt sich in der einmütigen Meinung der U-Bahn-Masse wider, wonach das Leiden des heiligen russischen Landes „die Untreuen“ („проклятые недоверки“, 22) auf dem Gewissen haben, man müsse sie daher bis zum letzten ausröten. Die Rede der Figuren wimmelt von antijüdischen ‚Volkswisheiten‘, Sprichwörtern und Versen; eine Oma erzählt ihrem Enkel ein russisches Volksmärchen, in dem der sagenhafte Held („Богдан-богатырь“) in eine Waldhöhle absteigt, die „schmutzige Judenbrut“ („еврейчата, поганцы“,

6 „Wo ist Ihre obligatorische Kapuze mit Glocke, die Ihr übelriechendes Ankommen ankündigt?“ [Hier wie auch im Weiteren: Ü.d.A.]

32) zerdrückt und mit einem Schatz heimkehrt. Die Folklore und selbst die archaisch-messianische Sprache spiegeln ikonisch uralte jüdenfeindliche Vorurteile, Aversionen und Ängste wider, die tief im kollektiven Bewusstsein des russischen Volks sitzen und in den 1990er Jahren ein erschreckendes historisches Phänomen darstellen: Da die scheinbar absolute Barbarei zurückkehrt, wird die Geschichte auf einmal um mehrere Jahrhunderte zurückgespult. Kollektive Mythen werden vom offiziellen politischen Gedächtniskult des antiutopischen Staates gefördert, in dem z.B. Straßen nach Pogromlern benannt werden (vgl. „улица Пуришкевича“ – Puriškevič-Straße).

Stilistische Intertextualität – Sprachbezüge zur Folklore und zum Altrussischen – sprengt in Judsons experimentellem Text die Grenzen des Satirischen und mündet ins Karnevaleske und Ludistische, wenn jüdische Kultur- und Sprachelemente mit den russischen oder sowjetischen grotesk verschmelzen: Aus „субботник“ wird „шаббатник“ (187), aus einem Fahrausweis eine „шифскарте“ (260), aus der idiomatischen Wendung „Бог его знает!“ „Яхве его знает!“⁷ (205), Fragmente hebräischer Gebete mischen sich mit Zitaten aus der russischen Dichtung verschiedener Epochen, sodass „das satirische Lachen in ein befreiendes, auf sich selbst bezogenes Lachen übergeht.“ (Peters 2000, 316)

Der Albtraum des mörderischen Judenhasses setzt sich für Il'ja in der deutschen Emigration fort. Der Ankunftsort Nürnberg verkörpert eine unheimliche historische Kontinuität: Hier näht man frisch angekommenen Emigranten einen gelben Stern an den Ärmel an und vergibt ihnen eine feste Nummer, die die Nummer eines Lagerhäftlings nachahmt. Im schäbigen Heim für Auswanderer erhängt man Juden im Aufzug und friert sie im Kühlschrank ein. Auf dem T-Shirt eines Heimbewohners liest der neuangekommene Protagonist: „Welcome to Holocaust“, ein anderer wünscht ihm eine glückliche Euthanasie. Auch das heutige Deutschland wird im Roman in seine nationalsozialistische Vergangenheit zurückversetzt, denn dort werden organisierter Judenmord und medizinische Versuche an jüdischen Kindern praktiziert. Der Galgenhumor des Verfassers macht sich in einem hybriden Sprachgebilde „верховный гауляйтер по делам беженцев“⁸ (Юдсон 1998, 263) kenntlich.

Im Finale taucht Il'ja zusammen mit den anderen Aufständischen unter der Erde unter, wo eine Stadt, Masada, verborgen liegt: Hier spricht man Hebräisch, von hier organisiert man Angriffe auf die oben morden-

7 „subbotnik“ – „šabbatnik“; „Schiffskarte“; „Gott weiß!“ – „Jahwe weiß!“

8 Obergauleiter für Flüchtlingsangelegenheiten.

den „Зигфрид-Рихарды“ (Siegfried-Richarde). Mit dem Verweis auf die legendäre Festung erschafft Judson den Mythos eines ewigen jüdischen Krieges, dessen Ende in ferner Zukunft angesiedelt ist, und postuliert so die Idee einer nicht mehr aufzubrechenden Antinomie.

Das Konzept der negativen historischen Kontinuität wird im Text somit überdeutlich artikuliert. Der Titel – *Die Leiter am Schrank* – ist als eine bitter-ironische Anspielung auf die biblische Jakobsleiter zu deuten: Es gibt hier keinen Aufstieg zum Himmel, keine erlösende Transzendenz weder im wörtlichen Sinne der Grenz- und Ortsüberschreitung (Auswanderung) noch im Sinne der Überschreitung von Diesseits, sprich keinen Gott des Prätextes – die Leiter führt auf den *Schrank* – der zum Symbol für die Enge des ewigen Untergrunds wird.⁹ Erst die Schlussepisode, in einige Zeilen gefasst, schildert eine Befreiung: Il'ja liegt, weiß gekleidet, in einem Zimmer, sieht durch das Fenster Palmen und riecht das Meer: Er ist zu Hause in Israel angekommen, worauf mehrere Details unmissverständlich anspielen. „Я вернулся. Много лет бродил я вдали, скитался в снегу и рассеивался под чужими дождями, много-много лет, тыщи две...“¹⁰ (389) Ob diese Rückkehr jedoch im Jenseits geschieht, bleibt offen: Der Glücksvision geht eine Szene des Angriffs voran, an dem Il'ja als Untergrundkämpfer beteiligt ist und bei dem er allem Anschein nach ums Leben kommt.

Der Text wird von einem Alteritätskonzept dominiert, das eine unversöhnliche Polarität des Eigenen und des Fremden offenlegt; jedoch begnügt er sich nicht damit, die der Dissidentenliteratur eigenen Dichotomien zu reproduzieren, sondern weitet sie auf das geopolitische Außengebiet aus. So modelliert Judson die Fremdheit als ein untilgbares Stigma eines Menschen – eines Juden, das auch durch die Überschreitung einer geopolitischen Grenze nicht ausgelöscht werden kann. Die Isolation, in der sich das Ich des jüdischen Protagonisten Il'ja permanent befindet, wird erst im letzten Teil des Romans durch das Wir der Verfolgten überwunden. Diese jüdische Gruppenidentität ist jedoch eine negative Schicksalsgemeinschaft, erzwungen und einengend, da sie auf Angst, Abwehr und Hass aufbaut.¹¹ Der anfangs suggerierte räumliche Gegensatz ‚Innen‘

9 Symbolträchtig ist in diesem Zusammenhang auch das Motiv der Spalte: Als Soldat der Untergrundarmee liegt Il'ja in einem „nummerierten Koschergraben der Fünften Spalte“ („в кошерном нумерованном рву Пятой щели“); die Nummer evokiert den Geist der Militärdisziplin und die Assoziation mit dem Konzentrationslager.

10 „Ich bin zurückgekehrt. Viele Jahre wanderte ich in weiter Ferne, im Schnee, und verstreute mich im fremden Regen, viele-viele Jahre, ungefähr zwei Tausend ...“

11 Vgl. Fußnote 2.

(Russland = Kulturlosigkeit, Menschenverachtung) – ‚Außen‘ (Deutschland, Westen = Freiheit, Kultur, Humanismus) schlägt in eine Analogie um und wird durch einen neuen Gegensatz ersetzt, der eine allegorische Sprache spricht: Oben – Unten.

Der Roman ist am ehesten als eine postsowjetische Spielart der russisch-jüdischen Widerstandsliteratur auszulegen, wovon eindeutig auch seine Poetik zeugt: Er steht in der Tradition der russischen und westeuropäischen – v. a. antiutopischen – Literatur des letzten Jahrhunderts und setzt das Jüdische in erster Linie als Fremdprojektion ein.¹²

Wenn man die Spuren der jüdischen Poetik in der Gegenwartsprosa aufdecken will, so wird man mit der Frage konfrontiert, ob es dabei um die Präsenz der poetischen Kontinuität des jüdischen Erzählens seit dem 19. Jahrhundert, also seit den Anfängen der säkularen jüdischen Literaturtradition in Osteuropa, geht oder um die Verwendung bestimmter Schreibverfahren und Gattungen, die, obwohl sie vom klassischen jüdischen Erzählen/Schreiben aufgrund ihrer Modernität nicht abgeleitet werden können, jedoch bestimmte jüdische Inhalte poetisch zu erfassen vermögen. Zu den letzteren zählt die Antiutopie, die die größte Genozid-Erfahrung in der Menschheitsgeschichte mit den Mitteln des Makabren und Phantastischen zu vermitteln vermag. Wenn man jedoch den Ursprung und die Traditionen der jüdischen Prosa in jiddischer oder in russischer Sprache von Mendele zu Babel' zurückverfolgt, so müsste man solche Verfahren wie Gleichnis, Anekdote und Witz, Grotteske und Skaz hervorheben. Auch die Mehrsprachigkeit, die das Russische, Hebräische und Jiddische umfasst, und die Intertextualität, die den Talmud und die jüdische Literatur selbst aufruft, belegt die jüdische kulturelle Kontinuität. Der im Jahre 1996 in Israel geschriebene Roman *Шебсл-музыкант* (*Schebsl, der Musiker*) von Jakov Cigel'man sucht die jüdische Kultur- und Erzähltradition in karnevalesker und ironischer, zugleich aber affirmativer Weise wiederzubeleben, das Oszillieren zwischen Nähe und Distanz, Außen und Innen verrät eine Aporie. Der Text gibt die jüdische Schrifttradition in seiner Struktur wieder: Michail Vajskopf bemerkt in seiner Rezension, dass der Roman in der Form eines *Midraschs*, eines

12 Die von mir so bezeichnete postdiktatorische Subgattung neuer russisch-jüdischer Literatur repräsentieren weiterhin bedeutende Romane *Исповедь еврея* (1993; *Die Beichte eines Juden*) von Aleksandr Melichov und *Полуостров Жидятин* (2000; *Halbinsel Judatin*) von Oleg Jur'ev: Im letzteren wird das jüdische Stigma mithilfe ähnlicher Verfahren des Phantasmagorischen, des Sprachspiels und komplexer, verschlüsselter Bezüge zur russisch-europäisch-sowjetisch-jüdischen Kultur und Geschichte reflektiert; beide Texte verbinden das Jüdische mit dem zentralen Motiv der räumlichen Isolation – des Untergrunds/der Insel.

gelehrten Kommentars zu einem Fragment des *Tanach* (Вайскопф 1999, 105), geschrieben ist. Mit der Gattung der „hochentwickelte[n] Analyse, Darlegung und Exegese der heiligen Schriften“ (Rosten 2008, 374) spielt Cigel'man insofern, als er einige gelehrte Juden über eine Geschichte, gemischt aus profanen und mystischen Inhalten, diskutieren und über beinahe jedes Detail dieser Geschichte grübeln und streiten lässt. Das Heilige, Elemente der talmudischen Lehre und der Kabbala sowie historische Kommentare zur Welt des Shtetls werden hier mit der Hervorhebung durchaus unbedeutender, ja ordinärer Alltagsmomente kombiniert, so dass eine humorvolle, karnevaleske Mischung entsteht, die keine scharfe Grenze zwischen dem Ernst und der Parodie erblicken lässt. Die Neigung zur skrupulösen Auslegung der Details spiegelt die Konventionen der Gattung wider: Im Midrasch „entdeckten“ „die Schriftgelehrten, aber auch engagierte ‚Laien‘ [...] selbst in den schlichtesten Versen, in jedem Punkt und Komma der Bibel noch komplizierte Bedeutungen [...] Der Midrasch behauptet, den ‚Geist‘ der Bibelstelle begriffen zu haben und eine nicht offensichtliche Deutung zu bieten (die freilich oft auch nicht unbedingt überzeugt).“ (Rosten 2008, 375)

Die am Anfang des Texts erzählte eigentliche Geschichte besteht aus 271 nummerierten Absätzen, viele von ihnen enthalten lediglich einen kurzen Satz, sodass sie insgesamt nur 22 Seiten füllt; die übrigen fast 300 (!) Seiten sind Kommentare der Rabbiner zu dieser Geschichte.

Es wird erzählt, dass in einem Shtetl in Kamnitz ein berühmter Kletzmer Rebbe namens Šebsl lebte und wie ihn der große Feldherr Paskevič¹³ zu sich bestellt hat. Der hochbegabte Musiker Šebsl soll sich der Exzellenz zeigen und später bei einer Hochzeit spielen. Der junge *meschures*, der Statthalter, von Paskevič wird nun in dieses abgelegene Shtetl geschickt und soll Šebsl nach *Warsche*¹⁴ mitnehmen. Eine skurrile, phantastische Reise folgt: Šebsl entpuppt sich teils als Zauberer, teils als chassidischer *Zaddik*, der durch seine Kunst und Weisheit die nicht jüdischen Autoritäten an der Nase herumführt, sie mit seiner Zaubermusik aber auch glücklich macht. Unglaubliche Ereignisse passieren: Es kommen mythische Tiere zu Wort, ein philosophischer Disput zwischen dem Krokodil und dem Büffel endet mit einer Schlacht, es wird ein Stamm kriegerischer Juden mit roten Gesichtern entdeckt – die verlorenen Stämme Israels, die die Diasporaexistenz der europäischen Juden missachten.

13 Ivan Fëdorovič Paskevič schlug 1831 den polnischen Aufstand nieder und wurde dafür vom russischen Kaiser zum Fürsten von Warschau erhoben.

14 Jiddisch für Warschau.

Der Geschichte wird sukzessiv die Logik und Stringenz genommen, jeder Satz bleibt eine verschlüsselte Aussage, eine nicht immer durchschaubare Allegorie, die schließlich auch durch ausführliche Kommentare nicht immer gänzlich dechiffriert werden kann, zumal Kommentare die Geschichte zum Teil nicht mehr auslegen, sondern weiterführen. Das Erzählte wird einer zusätzlichen Kodierung unterzogen, da zahlreiche intertextuelle Quellen ins Spiel kommen, die selbst grundlegende Kenntnisse der jüdischen Schriften voraussetzen, aber auch leere, zu keinem reellen Prätext führende Bezüge herstellen. Zum Schluss stirbt Šebsl einen tragischen Tod im Kampf mit dem Bösen, das hier in der Gestalt eines „Räuber-Nihilisten“, der nicht an Wunder glaubt, verkörpert ist.

Das Spiel verbirgt in Bezug auf die jüdische Kultur und Historie eine aufklärerische Dimension, denn die Kommentatoren befassen sich zum großen Teil damit, das Leben der osteuropäischen Juden, das Shtetl, die Organisation der Kehila, jüdische Umgangsformen, Bräuche und Ethik sowie jüdische Begriffe zu beleuchten: Es wird auf die Fragen eingegangen, was *Kletzmer*, *bal-krie* oder *balabatim* bedeutet, wie *jüdische Pantoffelpost* entstanden ist, welche Vorurteile in Osteuropa gegen jüdische Schankwirte verbreitet waren usw. Der Text legt eine Mehrsprachigkeit an den Tag, die neben dem Russischen Elemente des Jiddischen und des Hebräischen einbezieht. Die Verwendung der Sprache wirft wiederum ein Licht auf die Besonderheiten der Erzählperspektive: Die Welt des Shtetls wird aus der jüdischen Innenperspektive dargestellt, das bedeutet auch, dass jüdische Begriffe zuweilen ohne Erklärung für Nicht-Juden verwendet werden: Šebsl ist vom *šachres* (dem Morgengebete) (Цигельман, 25) zurückgekehrt; er wird nach *rosch-hodesch* (dem Neumond) (26) wieder gesund; aus *cheder* hörte man die Stimme von *melamed* (27). Die Selbstverständlichkeit dieser Bezeichnungen schließt scheinbar die Notwendigkeit einer kulturellen Übersetzung aus, da die Gelehrten die entsprechenden Kenntnisse beim Leser voraussetzen. Auch die jiddischen und hebräischen Ausdrücke werden oft nicht weiter übersetzt oder erklärt; im Gegenteil, russische Wörter werden hin und wieder mit der Übersetzung ins Jiddische oder Hebräische versehen, um sie klarer zu machen: „Сказал р. Довидл: – Бастард – что это? Это мамзер“¹⁵ (83). Oder: „Доносчик означает ‚мосер‘“¹⁶ (60).

15 „Und sagte Rebbe Dovidl: ‚Bastard‘ – was ist das? Das heißt ‚mamzer‘“.

16 „‚Denunziant‘ bedeutet ‚moser‘“.

Mit einer oft überspitzten Anschaulichkeit führt diese Strategie die längst verlorene, im gegebenen imaginären Raum jedoch zelebrierte Bikulturalität der russischen Juden vor Augen, stellt zugleich auch das fehlende Wissen des potenziellen Lesers bloß und betont so dessen kulturelle Entfernung von der Welt des Ostjudentums, die heute kaum noch zu überwinden ist. Die vom „kongenialen“ Leser erwartete judaistische Rekonstruktionsarbeit ist aufgrund einer immensen Fülle von Prätexten kaum einzuholen. Das ist jedoch wiederum ein Spiel, weil die kommentierenden *Rebbes* in unserer Zeit leben und selbst außerhalb dieser verlorenen Kulturwelt stehen. Sie stützen sich in ihrer Exegese neben rabbinischen Autoritäten und altgriechischen Denkern auf Michel Foucault oder Sergej Averincev („Подобное этому сказал С. Аверинцев [...] Сказал М. Фуко [...] О молчании сказал Шимон, сын раббана Гамлиэла [...]“¹⁷ [28-30]), was einen komischen Effekt erzeugt: Nicht nur, dass manche Zitate frei erfunden sind – der judaistische, der weltkulturelle und der philologisch-kulturwissenschaftliche Diskurse überlagern sich stets ironisch; dort, wo für die Deutung einer trivialen Textstelle neben Kohelet Ol’ga Frejdenberg und antike Mythologie herangezogen werden, wird eine einheitliche und differenzierte Sinnzuweisung zugunsten einer spielerischen Totalität der Bezüge aufgegeben.

Das eklektische Nebeneinander kultureller Diskurse (etwa der eines Ritterromans, einer kulturwissenschaftlichen Abhandlung, eines Talmudkommentars, des jüdischen Alltagsjargons, der kabbalistischen Esoterik u. a.) und das Aneinanderreihen von Verweisen erzeugen einen Text, der nicht nur den Illusionsanspruch einer Fiktion entlarvt, sondern auch deren potentielle literaturwissenschaftliche Analyse bzw. deren Kritik, indem er den letzteren spöttisch zuvorkommt:

Сказал р. Гдалье:

– Поток цитат плохо привязан к тексту! [...] Автор выглядит площе собственного текста! Приём умнее автора! Не автор подчиняет себе приём, но приём подчиняет автора!¹⁸ (29)

Die Postmoderne, die als geeignete Beschreibungskategorie für den Text nahe zu liegen scheint, wird beispielsweise belächelt, indem sie im Text

17 „Ähnliches hat S. Averincev gesagt [...] Und sagte M. Foucault [...] Über das Schweigen sagte Šimon, der Sohn des Rabbans Hamaliel [...]“¹⁷

18 „Und sagte Rebbe Gdal’e: ‚Der Strom von Zitaten ist schwach mit dem Text verbunden! [...] Der Autor wirkt geistloser als sein Text! Das Verfahren ist klüger als der Autor! Nicht der Autor beherrscht das Verfahren, sondern das Verfahren beherrscht den Autor!“¹⁸

als solche direkt genannt wird: So spricht der ständig nörgelnde Rebbe Gdal'e von einem „Pseudokommentar“ des Autors, „der eine postmoderne Situation erschafft“ (50). Somit ist die Grenze zwischen Text und Metatext, Text und Exegese endgültig aufgehoben.

Die jüdische Identität, deren Mangel Šimon Markiš bei den zeitgenössischen Autoren beklagte, wird in *Шебл-музыкант* inszeniert. Die Innenperspektive bezieht sich auf die gelehrten Rebbes: In einem Text, der sich auf die direkte Rede der Protagonisten beschränkt, bleibt kein Platz für die Frage nach der Identität des Erzählers oder sogar des impliziten Autors. Der postmoderne Schriftsteller Jakov Cigel'man demonstriert, dass der authentische ostjüdische Blickwinkel heute ausschließlich das Objekt einer distanzierten, wenn auch zugleich affinitiven Darstellung sein kann. Ein Schriftsteller, der sich der Welt des Shtetls zuwendet, kann nur außerhalb dieser Welt sein, da diese Welt tot ist und nur wiederbelebt werden kann, solange das literarische Spiel dauert. Die so weit eruierbare auktoriale Position ist somit von einer besonderen Ambivalenz geprägt: Sie oszilliert zwischen der eines Kulturhistorikers, der die jüdische Vergangenheit aus der zeitlichen Distanz ausführlich kommentiert und dadurch rekonstruiert, und der eines am Spiel Beteiligten, der also allen Konventionen zum Trotz ein Teil dieser Vergangenheit ist.

Statt eine kohärente, in sich schlüssige Geschichte zu ergänzen, entfaltet sich die (pseudo-)talmudische Exegese zu einem potentiell unendlichen Mosaik aus weiteren Geschichten. So wird eine prinzipielle Offenheit des/eines jeden Gegenstandes für alle möglichen – auch die unseriösen und profanen – Prätexte und Deutungen postuliert, was die jüdische Tradition spielerisch mit dem kulturellen Welterbe verbindet.

Der Sinn dieses Spiels selbst entzieht sich jedoch einer verbindlichen Deutung. Man könnte schlussfolgern, dass der Autor seinen Protagonisten von der Macht der bitteren historischen Realität befreit: Die Kunst, das Können und das Talent des Wunderkletzmers vermögen es, diskriminierende Machtverhältnisse in Osteuropa des 19. Jahrhunderts umzukehren. Der Musiker Šebsl lässt sich von den Machthabern nicht demütigen, stirbt jedoch am Ende einen tragischen Tod im Kampf mit dem ‚Bösen‘, um in höhere Sphären hinaufzusteigen. Hier greift der Text auf das chassidische Erzählen zurück: Cigel'man nimmt die Tradition einer jüdischen volkstümlichen Geschichte auf, nicht zuletzt evoziert er die Prosa von Ichok Lejb Perec mit seinen Prosazyklen *Folkstimliche Geschichten* und *Chassidisch*, in denen musikalische Sujets eine herausragende Rolle spielen. Es ist vor allem der chassidische Glaube an die wundersame Kraft der Musik, die Wunder bewirkt und es dem Menschen erlaubt, Gott näher zu treten.

Wie ein Talmudschüler, der einen brillanten Streich spielt, simuliert der Autor die Unendlichkeit, Unabgeschlossenheit und immer wieder Redundanzen eines Deutungsvorgangs. Mit Humor stellt er die Atmosphäre dar, in der hochgebildete, streitsüchtige und zugleich etwas naive Juden, für die nichts auf dieser Welt unwichtig ist, bzw. für die der Sinn eines Buchstabens nie vollkommen zugänglich werden kann, und die vor allem den Prozess des gelehrten Disputs genießen, auf ihre Kosten kommen.

Fazit

Die hier angeführten Textbeispiele sollten Wege aufzeigen, die die jüdische Literatur in russischer Sprache nach dem Ende des Sowjetdiktats beschreitet. In diesem Beitrag ging es darum, zwei wichtige Entwicklungslinien dieser Literatur zu markieren: Die erste führt mit ihrem Pathos der politischen Anklage die Tradition der jüdischen Protestliteratur fort; die zweite setzt auf die intellektuelle Annäherung an das Judentum, auf die kulturelle Bildung und Partizipation. Trotz divergierender jüdischer Identitätsmodelle machen sich beide vorgestellten Romane die ‚befreiende‘ Eklektizität der postmodernen Poetik zu eigen, indem sie das jüdische Kulturgut ludistisch ins endlose Geflecht kultureller und alltäglicher (Kon-)Texte einbinden und so die Auflösung einer einst autonomen Kulturwelt verbildlichen: Die letzte existiert nur noch als fiktionales Konstrukt, sie verweist stets auf die eigene Artifizialität.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992.
- Attami, Violeta: Kult der Provokation. Zum Verständnis des Anderen in der Prosa von Sofʹja Kuprijašina. In: Ich und der/die Andere in der russischen Literatur. Zum Problem von Identität und Alterität in den Selbst- und Fremdbildern des 20. Jahrhunderts. Hg. von Christina Parnell. Frankfurt/M. 2002. S. 143-152.
- Krutikov, Mikhail: Constructing Jewish Identity in Contemporary Russian Fiction. In: Jewish Life after the USSR. Ed. by Zvi Gitelman. Bloomington Indianapolis 2003. S. 252-273.
- Parnell, Christina: Provokation des Dichotomischen. Selbst- und Fremdverständnis in der russischen Gegenwartsliteratur. In: Kunstmarkt und Kanonbildung. Tendenzen in der russischen Kultur heute. Hg. von Elisabeth Cheauré. Berlin 2000. S. 277-302.

- Parnell, Christina: Postdualismus. Konstellationen des Anderen in der russischen Gegenwartsliteratur. In: Ich und der/die Andere in der russischen Literatur. Zum Problem von Identität und Alterität in den Selbst- und Fremdbildern des 20. Jahrhunderts. Hg. von Christina Parnell. Frankfurt/M. 2002. S.205-230.
- Peters, Jochen-Ulrich: Zwischen grotesker Satire und absurder Phantastik. Zum Funktionswechsel der russischen Prosa vor und nach der „Perestrojka“. In: Kunstmarkt und Kanonbildung. Tendenzen in der russischen Kultur heute. Hg. von Elisabeth Cheauré. Berlin 2000. S.311-334.
- Rosten, Leo: Jiddisch. Eine kleine Enzyklopädie. München 2008.
- Барановский, М.А. Израилровка // Барановский, М.А. Последний еврей. Москва 2001. С. 139-172.
- Вайскопф, М. Роман-мидраш, или последний вздох каракатицы // Солнечное сплетение №4-5 (1999). С. 567.
- Маркиш, Ш.П. Бабель и другие. Москва, Иерусалим 1997.
- Цигельман, Я. Шебсл-музыкант. Тель-Авив 1996.
- Юдсон, М. Лестница на шкаф. Москва 2005.

Zur Autorin

Dr. Klavdia Smola ist wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Slawische Literaturwissenschaft am Institut für Fremdsprachliche Philologien der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Intertextualität, Fremdheits- und Identitätsforschung, kulturelle Gedächtnisforschung, russisch- und polnisch-jüdische Literatur der Gegenwart sowie Čechov-Forschung.