

10 €

E 4705 E

# MERKUR

Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken

Heft 2 56. Jahrgang Februar 2002  
Klett-Cotta Stuttgart

- CARSTEN ROHDE **Poststrukturalismus als Schule des Verdachts**  
KARL HEINZ BOHRER **Wer rettet die Intelligenz vor den Pädagogen?**  
WILLY HOCHKEPPEL **Vom gestörten Verhältnis zwischen  
Dichtern und Denkern**  
GLENN W. MOST **Heideggers Griechen**  
GUSTAV WACKWITZ **Polis: vom Kosmos freier Kreativität**  
FRIEDRICH BALKE **Die Macht der Inskriptionen**  
WOLFGANG MARX **Der Blick des Anderen: Ich-Konzepte**  
AMIR ESHEL **Über Judentum und Ästhetik**  
IRIS HANIKA **Chronik (VII)**  
MARTIN SEEL **Phänomenologie des Lassens. Philosophiekolumne**  
RALF DAHRENDORF **Was Wahlen nicht können. Politikolumne**  
MANFRED BIERWISCH **Postsozialistische Erfahrungen**



634

## »Täuschende Anmut, eitle Schönheit«

## Über Judentum und Ästhetik

VON AMIR ESHEL

Als sich das Flugzeug der blau-weißen Küstenlinie Israels nähert, stockt dein Atem für eine Sekunde. Das mediterrane Blau scheint sich mit dem Türkis des Sommerhimmels zu vermischen, es bleibt jedoch durch den dünnen Streifen der glühenden Küste getrennt. In dem flimmernden Blau bemerkst du die Silhouette des alten Jaffa und denkst dir vor diesem dramatischen Hintergrund ein biblisches Idol. Mit angestrengten Augen, die nun zunehmend auf das Plastikfenster konzentriert sind, meinst du Samson zu erkennen, kurz bevor er den großen Philistertempel des Gottes Daggon zerstört.

Durch die Stimme des Piloten, der die Landung ankündigt, wirst du in die Realität zurückgeworfen. Und während du über ein Patchwork verschiedener Blautöne hinwegfliegst, rückt Tel Aviv in deinen Blick: Eine Kette weißer Betontürme trennt das ruhige Wasser von den hektischen, langen, grauen Straßen. Hier und da sieht man in diesem urbanen Meer vereinzelt Bäume und dünn gesäte grün-gelbe Parks. Was von oben wie eine belebte, flache und staubige Metropole aussah, nimmt Gestalt an im architektonischen Mischmasch namens Natbag, so die Abkürzung für Tel Avivs internationalen Flughafen Ben-Gurion – jetzt, wo du gelandet bist und die Maschine auf den Terminal zurollt.

Nach der Paßkontrolle und dem langen Warten auf den Koffer gehst du durch die unterkühlte Ankunftshalle, in deren Mitte du einen kuriosen Brunnen erblickst. Nun wird es dir endlich klar: Samson hat schon an den Säulen des Tempels gerüttelt und mit dem großen Philisterschrein alle biblische Schönheit dem Vergessen überantwortet. Überwältigt vom Lärm und der Hektik Tel Avivs

– dem städtebaulichen Ausdruck des zionistischen Utopia –, den vermüllten Stränden Haifas, den scheinbar endlosen Baustellen der Suburbs, wirst du zunehmend ratlos. Sind die Einwohner dieses sich rapide entwickelnden Landes entschlossen, dessen letzte Schönheit gänzlich zu zerstören? Warum scheinen sie die Schönheit ihrer Umwelt beinahe zu verachten?

Nicht daß du vergessen hättest, daß Tel Aviv genauso häßlich ist wie Athen, Frankfurt, Phoenix oder Houston. Auch bist du gewiß nicht über Nacht ein eifernder Naturschützer geworden, der den Gegensatz von Natur und Technik propagiert und den Verfall des Reinen beklagt. Du hast auch nicht vergessen, daß Schönheit nicht den Dingen innewohnt, sondern erst das menschliche Auge braucht, um erkannt zu werden. Dennoch wunderst du dich einfach über diese furchtbar anzusehenden, von Menschen geschaffenen Bauten; über die so sehr vernachlässigte Umwelt. Wie kann man den Impuls erklären, das Land immer »mit einem Kleid aus Beton und Zement« bedecken zu wollen, wie ein berühmtes israelisches Lied verspricht? Wie läßt sich erklären, daß in einem Land mit einem weitgehend europäisch geprägten politischen Diskurs, dessen Bürger vergleichsweise mehr Bücher konsumieren als die der meisten westlichen Länder, ästhetische Phänomene kaum diskutiert werden?

Als jemand, der in Israel geboren und großgeworden ist, fragst du dich, ob deine Zweifel berechtigt sind oder ob der Schmerz beim Anblick des schrittweisen Verfalls der Landschaft ein Ausdruck deiner Emigranten-Sentimentalität ist. Hast du dir etwa die abgenutzte Auffassung, die Juden seien das »Volk des Bu-

ches« und besäßen daher keinen Sinn für visuelle Schönheit, zu eigen gemacht? Für eine Weile vermutest du sogar das Schlimmste: Haben nicht Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* den Antisemitismus in der Weigerung der christlichen Kultur, das jüdische Bilderverbot anzuerkennen, verortet? Bist du daher etwa zum unbewußten Opfer einer antisemitischen Ästhetik geworden mit ihrem vulgären Vorurteil gegen das, was Kalman Bland in seiner Verteidigung jüdischer Ästhetik als den »Jewish aniconism« bezeichnet hat?<sup>1</sup> Worin besteht überhaupt die Vorstellung von Ästhetik im Judentum? Die Antwort auf diese Frage wirst du letztlich in der jüdischen Ästhetik des Wortes sehen wollen, das heißt in der besonderen Aufmerksamkeit für den Buchstaben, für die göttliche Schönheit, die der Materialität jedes Buchstabens des hebräischen Alphabets eingeschrieben ist. Diese Erkenntnis setzt jedoch zuerst eine Archäologie voraus – eine Archäologie jüdischer Ästhetik.

Es waren deutsch-jüdische Schriftsteller und Denker wie Heinrich Heine, Heinrich Graetz, Hermann Cohen, Franz Rosenzweig und Martin Buber, die am ausdrücklichsten die Ästhetik jüdischer Kultur im Buch anstatt im Visuellen begründet sahen. Sie scheinen also Kants Bewunderung des zweiten Gebotes der Bibel in eine quasiethnologische Wahrnehmung des Judentums als eine Religion der Vernunft und der Poesie transformiert zu haben und es so der visuellen Dimension vollständig beraubt zu haben. »Vielleicht gibt es keine erhabener Stelle im Gesetzbuche der Juden«, schreibt Kant, »als das Gebot: Du sollst Dir kein Bildnis machen noch irgendein Gleichnis, weder dessen, was im Himmel noch auf der Erden noch unter der Erden ist usw. Dieses Gebot allein kann den Enthusiasmus erklären, den das jüdische Volk in seiner gesitteten Periode

für seine Religion fühlte, wenn es sich mit anderen Völkern verglich.«

Deutsch-jüdische Intellektuelle haben in unterschiedlichem Maße betont, was von ihrer nichtjüdischen Umwelt als das größte Verdienst ihres kulturellen Erbes angesehen wurde: sein monotheistischer, abstrakter Universalismus. Allerdings haben nicht alle Segmente des europäischen Judentums dieser Auffassung angehangen. Im Gefolge des modernen jüdischen Nationalismus versuchten osteuropäische jüdische Denker wie der einflußreiche Mystiker und religiöse Zionist Rabbi Abraham Isaak Kuk (1865–1935), das Judentum an die archaisch-biblische ästhetische Tradition anzubinden und sogar die Idee »hebräischer Schönheit« in dem Gelobten Land wiederzubeleben.

Im Gelobten Land selbst, jenem winzigen, überbevölkerten, kriegsgeplagten Korridor zwischen Jordan und Mittelmeer leben etwa sieben Millionen Menschen, die unterschiedlichen, häufig einander feindlich gesinnten Kulturen angehören. Anderswo hat sich die Ästhetik des Raumes in ererbten, definierten nationalen Räumen entwickelt. Franzosen, Engländer, Italiener haben Jahrhunderte kontinuierlichen Lebens in spezifischen geographischen Bezirken genossen, mit der graduellen Entwicklung einer je eigenen ästhetischen Orientierung und schließlich eines philosophisch-ästhetischen Diskurses. Seit der Vertreibung aus Zion nach der Zerstörung des zweiten Tempels haben die Juden nicht die Vorzüge eines solchen geographisch-kulturellen Raumes genossen. Sind sie nun, wo sie in ihr altes Ursprungsland zurückgekehrt sind, immer noch den Bedingungen der Diaspora verpflichtet?

Gewiß, weder die Diaspora noch die deutsch-jüdische Tradition von Heine bis Buber kann den jüngsten Entschluß erklären, noch eine mehrspurige Autobahn zu bauen, die das Land buchstäb-

<sup>1</sup> Kalman P. Bland, *The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*. Princeton: Princeton University Press 2000.

lich in zwei Teile von Nord nach Süd durchschneiden und die letzten unberührten Regionen zerstören wird. Das Rätsel der Landschaftszerstörung läßt sich kaum durch Kontextualisierung lösen. Auch kann die historische Perspektive allein nicht erklären, warum so unterschiedliche Denker wie Geoffrey Hartman, Cynthia Ozick und Hannah Arendt die Frage nach dem Verhältnis des Judentums zur visuellen Ästhetik und somit auch zum ästhetischen Diskurs gestellt haben. Was ist also die Vorstellung von Schönheit in der jüdischen Kultur? Wie hat sie die Entwicklung der jüdischen Kunst beeinflusst? Welche Änderungen hat sie während des Aufstiegs des ästhetischen Diskurses in der Mitte des 18. Jahrhunderts und der Entwicklung des modernen jüdischen Nationalismus im späten 19. Jahrhundert durchgemacht?

Die hebräische Bibel kennt zwei gegensätzliche Auffassungen von Schönheit. Die Adjektive »yafe«, »yafa« bezeichnen die Schönheit einer Frau, eines Mannes, eines Kindes oder des Landes. Vor dem Betreten Ägyptens nach der Flucht vor der Hungersnot in Kanaan, sagt Abraham zu Sara: »Ich weiß wohl, daß du dem Ansehen nach eine schöne Frau bist (isha yafa); und wenn die Ägypter dich sehen werden, werden sie sagen ›dies ist seine Frau‹; dann werden sie mich töten, aber sie werden dich leben lassen« (Genesis 12). »Yofi« dient außerdem dazu, die außergewöhnliche Eigenschaft einer Person zu unterstreichen. Abigail, die Frau des reichen und bösen Nabal, die später Davids Frau werden wird, war in der Tat »sowohl klug als auch schön« (1. Samuel 25). Die höchste Auszeichnung der Geliebten im Hohelied Salomos – eine Frau oder der allegorischen Deutung zufolge das auserwählte Volk – ist nicht ihr persönliches Verdienst oder ihre religiöse Ergebenheit, sondern ihre außergewöhnliche Schönheit: »Wie schön (yafa) du bist, meine Liebe, wie wunderschön! Deine Augen sind Tauben hinter deinem Schleier.«

Doch rabbinischer Tradition zufolge ist es niemand anders als der Autor des Hohelieds, der in dem Buch der Sprüche den anderen Schönheitsbegriff des Alten Testaments zum Ausdruck bringt: »Anmut ist täuschend und Schönheit (yofi) ist eitel, aber eine Frau, welche den Herrn fürchtet, muß gelobt werden« (Sprüche 31). Eine schöne Frau ist für diesen Autor tatsächlich »wie ein goldener Ring in einer Schweineschnauze ... ohne Sinn« (Sprüche 11). Das Bild vom Goldring in der Schweineschnauze im Zusammenhang mit der angeblichen Gefahr von Schönheit ist keineswegs zufällig. Sowohl der Ring als auch das widerwärtige Tier sind eine klare Anspielung auf die Goldringe, die Aaron benutzte, um das Goldene Kalb, die Ikone paganer Idolatrie, zu formen. Das Spannungsverhältnis zwischen »yofi« als der grundsätzlich positiven Bezeichnung der Qualität eines Materials und »yofi« als der symbolischen Form von Idolatrie ist am eindrucklichsten in den ikonoklastischen Imperativ eingeschrieben, keine Statuen, Bilder oder Masken zu schaffen (Exodus 20; 34). In der Tat, das dem biblischen Monotheismus so fremde Verlangen der Israeliten, ihren Gott zu sehen und sein kostbares, materielles, visuelles Bild zu verehren, führte zur Tötung von dreitausend Menschen und beinahe zur gänzlichen Vernichtung derjenigen, die gerade erst aus der Sklaverei gerettet worden waren (Exodus 32).

Im Gegensatz zu dem, was der Begriff des Bilderverbots suggeriert, verbannt das biblische Gebot gegenständliche Schönheit keineswegs. Im Gegenteil: »Yofi« ist solchen biblischen Codewörtern wie »hod« (Größe, Ruhm), »hadar« (Würde, Glanz) und »hen« (Grazie, Anmut) – alles ästhetische Qualitäten, die das bloß Visuelle immer schon überschreiten – deutlich eingeschrieben. Im Gegensatz zu dem eher engen semantischen Feld von »yofi« und seinen Ableitungen dienen diese Chiffren dazu, zwischen Existenz und Transzendenz zu vermitteln, indem sie sich sowohl auf gegenständliche Schönheit als auch auf

das spirituell Erhabene in seiner religiösen Dimension beziehen. Die Einheit von göttlich-gegenständlicher Schönheit und dem spirituell Erhabenen kann jedoch nur eingeschrieben werden in etwas, was über das strikt gegenständliche Idol hinausgeht – den hebräischen Buchstaben, das hebräische Wort selbst.

Es ist wahr, daß die zeremoniellen, theologischen und philosophischen Bemühungen, die Implikationen des Bilderverbots anzunehmen, zentral waren für das jüdische Denken über die bildenden Künste bis ins 20. Jahrhundert hinein.<sup>2</sup> Die Mischna, der Talmud und die reiche Tradition rabbinischer Hermeneutik reflektieren jedoch eine kontinuierliche Anstrengung, sich nicht nur mit dem ikonoklastischen Imperativ, sondern auch mit dem Bedarf für Ästhetik im täglichen Leben und in der religiösen Praxis auseinanderzusetzen. Schönheit wurde niemals grundsätzlich verurteilt, sie wurde sogar gefördert, allerdings im Zusammenhang mit »hiddur mitzvah« – religiöser Praxis.

Die fortwährende theologische Zurückweisung jeder Form der Verehrung von Schönheit um ihrer selbst willen war mit der philosophischen Auffassung verbunden, daß eine abstrakte, vergeistigte Gottheit keine bildliche oder gegenständliche Form annehmen kann. Moses Maimonides (1135–1204) schrieb in der Mischna Thora: »Es ist verboten, Bilder herzustellen (um der Schönheit willen), auch wenn sie nicht der kultischen Verehrung dienen.« Isaak Abravanel (1437–1508) verband in platonischer Manier Schönheit mit »grazia formale«, der Idee in der Vorstellung des Künstlers anstelle der gegenständlichen Qualität des Kunstwerks selbst. Vier Jahrhunderte später, jedoch in vergleichbarer Weise, hat Franz Rosenzweig Kunst und Ästhetik ihre autonomen Ansprüche abgesprochen. In seinem *Stern der Erlösung* verbleibt Kunst auf einer provisorischen

Ebene, durch die das Individuum und die Gemeinschaft das Reich der Erlösung in der Sphäre der Gegenwart erfahren. An keiner Stelle gewinnt Kunst einen unabhängigen Status. Im Gegensatz zu Hegel oder Schelling schätzt Rosenzweig Kunst nur in ihrer funktionalen Dimension, ihrem sozialen Nutzen, der Vorbereitung der Seele für das Leben in der Gemeinschaft. Kunst wird wertvoll nur insofern, als sie sich an ein menschliches Publikum richtet, während reine Kunst vor der gewöhnlichen Realität in ein »Traumreich der Eigenliebe« entflieht.

Zurück von deiner archäologischen Ausgrabung im jüdischen Ästhetikdiskurs wendest du dich deinem bevorzugten Jerusalemer Bauwerk zu, dem Schrein des Buches (1959) von Armand Bartos und Frederick John Kiesler im Israel Museum. Hier, vor den Schriftrollen des Toten Meeres, stellst du fest: Sowohl die Beschränkung jüdischer Ästhetik auf das Bilderverbot als auch die Versuche, das Bildhafte als bestimmenden Faktor der jüdischen Zivilisation zuzuordnen, können einer kritischen Betrachtung kaum standhalten. Im Angesicht der Schriftrollen wird es dir deutlich: Das Wort war und bleibt das entscheidende Charakteristikum jüdischer Ästhetik. Von der biblischen Zeit bis in die Ära nach der Shoah zeichnet sich die jüdische Kultur durch ihre Aufmerksamkeit für den Buchstaben, für die Spur des Göttlichen in der Materialität des Wortes aus.

Die Ästhetik des Wortes ist bereits reflektiert in der Geburtsszene der Gemeinschaft: Abrahams Beschneidung und der Beschluß des ersten Bundes. Die Beschneidung stellte ein semiologisches Siegel dar, das die Markierung des Göttlichen auf dem Körper repräsentierte. Die durch den Einschnitt hervorgerufene physische Öffnung ist ein Siegel, das symbolisch einer Öffnung zu Gott entspricht. In dem mittelalterlichen kabbala-

<sup>2</sup> Vgl. Vivian B. Mann (Hrsg.), *Jewish Texts on the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press 2000.

listischen Buch Sohar entspricht die Beschneidung der Typologie des Lesens und Schreibens, wodurch die körperliche Öffnung in die Aufgabe der Exegese transformiert wird. Diese Vorstellung beruht auf der biblischen Beschreibung von Beschneidung als »ot«, was sowohl Zeichen als auch Buchstabe bedeutet. Das hebräische Verb »mol«, das den Beschneidungsakt bezeichnet, ist etymologisch eng mit dem Substantiv »milah« (Wort) verbunden. Die Beschneidung ist das Schreiben des Buchstaben, des Wortes auf den Körper des Individuums – symbolisch auch für alle folgenden Generationen.

Im Gegensatz zu griechischen, römischen und später christlichen Künstlern, denen es freistand, sich im Schaffen und Erweitern von Bildern und visuellen Zeichen zu üben, war der jüdische Künstler strikt an die Materialität und Göttlichkeit des Wortes gebunden. Indem er das erste definitive israelitische Bauwerk, das Tabernakel, errichtet, reproduziert Bezalel, der erste jüdische Künstler, den Gott mit dem göttlichen Geist ausgezeichnet hat (Exodus 36), in origineller Weise das göttliche Wortsystem, wie es Moses auf dem Berg Sinai verkündet worden ist. Hebräischer Etymologie und talmudischer Tradition zufolge macht der Autor nichts anderes, als das heilige Wort zu zählen und zu reproduzieren. Dem frühen kabbalistischen Buch Jezira nach wurden die hebräischen Buchstaben in ihrer materialen Beschaffenheit für die Schöpfung des Universums benutzt.

Die Schriftrollen der Thora, die Illustrationen der Haggada und die verzierten Ritualobjekte, die so bestimmend für Sammlungen jüdischer Kunst sind, verweisen darauf, daß bis in die frühe Neuzeit hinein alle Bilder strikt der Materialität des göttlichen Wortes untergeordnet blieben. Entsprechend war es das Wort selbst, das zum bestimmenden, ja

zum erhabensten Medium von Schönheit in der jüdischen Kultur wurde – die Kulmination dessen, was Ruth Wisse den »Zirkel kreativer Erneuerung« genannt hat.<sup>3</sup>

Kaum ein jüdischer Schriftsteller hat im 18. Jahrhundert auf Fragen von Wahrnehmung und Erfahrung, die so zentral für den abendländischen ästhetischen Diskurs gewesen sind, Bezug genommen. Statt dessen haben viele von ihnen über den wechselnden Ort des göttlichen Wortes und Gesetzes geschrieben, also über das Spannungsverhältnis zwischen Ethik und Ästhetik. Tatsächlich könnte man die innere jüdische Diskussion über den Gegensatz zwischen Tradition und Moderne als eine Debatte über die Möglichkeit von Geschmacksurteilen in einer sich rapide säkularisierenden Welt verstehen. Doch trotz der jüdischen Aufklärung und der Entwicklung einer »Wissenschaft des Judentums« blieb die fundamentale Verehrung für die materiale Schönheit, die dem hebräischen Wort eingeschrieben ist, bestehen. Während er krank in seiner Pariser Matratzengruft liegt, nimmt der konvertierte Heinrich Heine in seinem langen Gedicht *Jebuda ben Halevy* auf den spanisch-hebräischen Dichter Bezug. In einer unvergleichlichen Mischung von Ironie und Leidenschaft verspottet Heines Erzähler liebevoll die »französische Erziehung« seiner Frau und empfiehlt ihr ausgerechnet, die hebräische Sprache zu lernen; nicht um ihre Wurzeln wiederzufinden, sondern um »Das Triumvirat der Dichtkunst« genießen zu können, »Das dem Saitenspiel Davidis / Einst entlockt die schönsten Laute«.

Zwei Generationen später, nachdem das assimilierte Milieu längst das Hebräische hinter sich gelassen hatte, folgten Franz Kafka und Walter Benjamin diesem Rat und lernten Hebräisch. Sie taten es nicht in der Hoffnung, zu der Religion ihrer Vorfahren zurückkehren

zu können, sondern um sich in ihren Schriften mit dem Archiv des jüdischen kulturellen Gedächtnisses auseinanderzusetzen. Das Resultat war eine ureigene Aufmerksamkeit für jedes einzelne sprachliche Zeichen, für das Vorhandensein unterschiedlicher sprachlicher Ebenen, den Palimpsestcharakter jedes Wortes. Diese Elemente sind zentral auch für Bruno Schulz' dunkle Fabeln, Isaak Babels Beschreibungen des nachrevolutionären Rußland bis hin zu Edmond Jabès' Auffassung, daß alles Schreiben zuerst zu einem Lesen der Welt auffordert, und Paul Celans poetischer Reflexion in seinem Gedicht *Engführung* über das Wort, das durch die Nacht der Shoah kam: »Kam, kam. / Kam ein Wort, kam, / kam durch die Nacht, / wollt leuchten, wollt leuchten.«

Diese Aufmerksamkeit für das Wort, diese wortzentrierte Ästhetik, hat jedoch nirgends eine radikalere Form angenommen als in der modernen hebräischen Literatur, wie sie sich seit dem späten 19. Jahrhundert entwickelt hat. Hier haben Schriftsteller und Dichter ihre künstlerischen Ansprüche entsprechend den stilistischen Ideen und Ideologien der Zeit ausgedrückt, doch zugleich nahm ihre Arbeit Bezug auf das, was die Geschichte fast zweitausend Jahre früher ausgelöscht hatte: den nationalen Raum, in dem sich das hebräische Wort entwickelte. Die Werke von Chajim Nachman Bialik und Abraham Schlonski sind durch dieses intime Verhältnis mit allen früheren Schichten der hebräischen Sprache charakterisiert. Für diese Schriftsteller bedeutete das Schreiben in Hebräisch und der Gebrauch von hebräischen und aramäischen Talmud-Zitaten einen Weg, eine literarische Form fortzusetzen, die die archaische Rolle des Wortes bestätigt und modernisiert.

Dieses literarisch-ästhetische Unternehmen, das seinen ersten Höhepunkt in der Dichtung von Bialik, Schlonski, Lea Goldberg und den Romanen von S.J. Agnon erreichte, fand einen Nachklang in dem Werk von Aharon Appelfeld, Abraham B. Jehoschua, David Grossman

und in der Dichtung Yehuda Amichais. Es war Amichai, der eines der treffendsten Bilder unserer Zeit für die Spuren der wortzentrierten Ästhetik jüdischer Kultur fand. Sein Gedicht *Die Juden* spricht von einem »geologischen Volk« und verweist somit auf die Gegenwart aller früheren historischen Perioden in der Materialität des Wortes: »Ein jüdischer Mensch erinnert sich an die *sukkah* in dem Haus seines Großvaters. Und die *sukkah* erinnert sich für ihn / An das Wandern in der Wüste das sich erinnert / An die Anmut der Jugend und die Tafeln der Zehn Gebote / Und das Gold des Goldenen Kalbes und den Durst und den Hunger, die sich erinnern / An Ägypten.«

Erinnerung ist hier nicht nur ein kultureller Begriff, der von dem Gebot »Erinnere dich!« herrührt. Es ist auch ein sprachliches Zeichen, das die Gegenständlichkeit von Laubhütte (*sukkah*), Tafeln und Goldenem Kalb festhält. Die gemeinschaftliche Vergangenheit und Gegenwart ist also nicht beschränkt auf das persönliche, subjektzentrierte Gedächtnis eines »jüdischen Mannes«. Sie ist verbunden mit der Erinnerungsfähigkeit der Dinge selbst, genauer gesagt der hebräischen Worte, die ihnen eingeschrieben sind. Was Amichais Gedicht vorstellt, nicht ohne ironischen Unterton, ist die Verquickung von göttlicher Schönheit, wie sie in den Tafeln Form annimmt, mit der blasphemischen Schönheit des Goldenen Kalbes. Das Gedicht bringt somit die zwei Facetten von »yofi« – das Kalb und die Tafeln, das ikonoklastische Gebot und das Bedürfnis nach Schönheit – zusammen mit »milah«: der Beschneidung, dem Wort, dem ursprünglichen Bund.

Ein Gedicht wie *Die Juden* erklärt die Einzigartigkeit, ja die Erfolgsgeschichte moderner hebräischer Literatur: Nicht nur setzt sie eine alte literarische Tradition fort, die auf der Ästhetik des Wortes beruht, sie hat auch entscheidend beigetragen zu dem, was Benjamin Harshav »die moderne jüdische Revolution« genannt hat – die Schaffung einer moder-

<sup>3</sup> Ruth Wisse, *The Modern Jewish Canon. A Journey Through Language and Culture*. New York: Free Press 2000.

nen jüdischen Gesellschaft in Israel. Ironischerweise war es die hebräische Literatur, die in diesem Land auch die Anfänge einer spezifisch visuellen Ästhetik hervorgerufen hat und einen zwar schwachen, aber sich entwickelnden ästhetischen Diskurs.

Während das Flugzeug auf der Startbahn rollt, blickst du wieder durchs Fenster. Es ist wahr, du kannst die häßlichen Betontürme hinter den Zitronenbäumen und den bunten Bougainvilleas immer noch schwer akzeptieren. Aber den Koffer gefüllt mit der letzten Ernte hebräi-

scher Dichtung, bist du irgendwie zufrieden. Du vergißt so das endlos wachsende »Kleid aus Beton und Zement«, lehnt dich zurück und öffnest einen Gedichtband von Nathan Zach. Und als das Flugzeug bereits in der Luft schwebt und das Mittelmeer unten leuchtet, entdeckst du Zachs ironische Antwort auf die Frage nach Schönheit und Judentum. »Ich möchte immer Augen haben, / um die Schönheit dieser Welt zu sehen, / diese Vollkommenheit zu loben, / und immer loben wer sie so lobenswert gemacht hat / so vollkommen, so voll Schönheit.«

## Polis oder: vom Kosmos freier Kreativität

VON GUSTAV WACKWITZ

Die »alten Griechen« – das Wort schon konnotiert leicht angeödete Herablassung. Doch liegen zutage die unvertrauten Differenzen zwischen »den Alten« und uns, die Irritationen angesichts großer Fremdheit. »Polis« vor allem, eine sozusagen monadische Struktur von Personalverband, diese stachlige, hitzige, hochritualisierte Form eines Clubs von Kriegern (und Prozeßhanseln), auf einmal ausgestreut, klein und exklusiv und gehärrtet, in vielen hundert Exemplaren zwischen Andalusien und Kaukasus, und doch einander erkennend als von gleicher Art und derselben Witterung – es hat dergleichen zuvor und seither nirgendwo gegeben. Und wir möchten um alles in der Welt nicht dazugehört und darin gelebt haben. Das Erstaunliche in alledem ist das Tempo, eine hier erstmalige Beschleunigung allen Lebens, und das unversehene Auftreten von Anfängen.

Der Zeitbogen griechischer Kulturentwicklung gleicht einem Film im Zeitraffer. Zwischen dem homerischen Ehrebold und dem alles zerfragenden Sokrates liegen kurze, schnelle drei Jahrhunderte. Wie schnell und überraschend

tation die thematische und formale Ausgestaltung! Die Kuroi und Korai, dann die Niken von der Akropolis, die Revolution der bauplastischen Programme überhaupt – Olympia bis Pergamon – bis zu den Porträts der Philosophen und Herrscher: Es sind nur einige Generationen!

Ein Charakteristikum der textuellen Seite dieser revolutionären Beschleunigung, in scharf profilierter Differenz zu den Kanonstabilisierungen Ägyptens, Vorderasiens, vor allem Israels, bietet Jan Assmann in seinem Buch über das kulturelle Gedächtnis. Was er »Hypolepse« nennt als den Zusammenhang von »Schriftkultur und Ideenrevolution« bei den Griechen, ist die unaufhaltsam vorantreibende »Bezugnahme auf Texte der Vergangenheit in der Form einer kontrollierten Variation«. Es gründe die Kohärenz und die Dynamik der Kulturbildung bei den Griechen in der Freiheit eines Diskurses der »agonistischen Inter textualität«. Bezugnahme ist immer in der Freiheit einer Distanz, aus der die Proposition eigener Haltungen gewagt und argumentiert wird. Das ist die Wei-

nal sich disziplinierenden Geistes im dialektischen Bezug auf andere Texte. Man setzt sich sukzessiv mit ihnen auseinander und bringt dabei alles, wirklich alles in die schleunigen Prozesse der Veränderung. Alle Philosophie, alle Literatur, Theorie überhaupt sind so entstanden, auf dem »hypoleptischen« Weg von der »Schau« zur Analyse.

Diese Freiheit zum Wagnis aus der Distanznahme ist das weltgeschichtliche Wunder. Doch es erklärt diese Freiheit nicht. Denn man fragt sich, warum das alles gerade hier sich ereignet, um das östliche Mittelmeer herum, etwa zwischen 700 und 300. Vom »Genie« dieser Griechen zu reden ist nur eine pathetische Verlegenheit.

Viele Erklärungsversuche, viele Gründe. Doch sind einige Bedingungen der Möglichkeit für das Gesamtphänomen ganz evident: Nach dem Zusammenbruch, dem Verschwinden der zentralistischen Organisation einer fürstlichen, der sogenannten mykenischen Macht um 1200 lag der zerfranste südliche Balkan im Windschatten der ostmediterranen Kräftekonstellation. Die antiken Großmächte waren geschwächt, das Hethiterreich im Zusammenhang der Verheerungen durch die rätselhaften »Seevölker« ganz untergegangen, Mesopotamien und Syrien lange labil gehalten in Schüben und Überlagerungen wechselnder Machtssysteme, Ägyptens expansive Energie fast erloschen oder in den Sudan verlagert. Und jedenfalls blieben die hochkulturellen Systeme kontinental organisiert, land-begrenzt, dem Meere abgewandt. Über die maritimen Ausgriffe der – damals schon längst vergangenen – Palastzeiten Kretas sind wir wenig informiert, sie werden, wie die punktuellen Stationierungen der Phöniker, eher als Kräfte der Vermittlung und des Austausches zu denken sein.

Die Ägäis aber und was sich um sie herum befand, wurde über einige Jahrhunderte in Ruhe gelassen, lag, wie man diese Jahrhunderte apostrophierte, im Dunkel. Die Kulturbildung auf dem all-

kan ist für uns noch schemenhaft, blieb jedenfalls ungestört. Herrschaftsbeziehungen lassen sich erschließen, Kontakte zu den Erscheinungen an den gegenüberliegenden Küsten, doch die große Haupttatsache war – und ist übrigens immer geblieben – die Abwesenheit von Überwältigung. Zentrierte, gar bürokratische, pyramidal strukturierte Macht hat sich seit dem Verschwinden der Mykener in Griechenland nirgends mehr gebildet und durchgesetzt. Niemals übrigens bis zu den makedonisch-griechischen Diadochen und den imperialen Römern, tausend Jahre nach Mykene, und auch die fußen auf der nicht wegzudenkenden Autonomie der kleinen Polis. Eine Hierarchie, wo das Oben mit gesenktem Haupt zu verehren ist und das Unten zu parieren hat, ist in Griechenland immer unbekannt geblieben, immer verachtet worden.

Und es gab nicht jenes Hauptphänomen der Überwältigung, das Jacob Burckhardt in seiner historischen Anthropologie als das totalitäre Element beschreibt, die zweite Potenz, unter die er die Betrachtung ordnet: die Religion als Instrumentierung psychischer Herrschaftsgewalt. Das Alles oder Nichts von Kirche, die zwirnsfädenstolpernde rabbinische Neurose, die prophetischen Stiftungsdiktate, die Bedrohung des Lebens durch »Gott«. Nie war auch nur denkbar, daß der Gedemütigte den Folterer auch noch zu lieben hatte. Kein Kreuzzug. Haß und Ausmordung überall, aber nicht dabei das »Gott will es!«. Es konnte das alles gar nicht geben, weil »Religion« dieser Art und »Staat« als Herrschaftsform nicht sich verbinden und gegenseitig bedingen konnten, denn es gab diesen Staat nicht, gab eine Kirche nicht, also auch keine isolative, neurotische Beängstigung durch »heilige Texte«, keine Ausschließlichkeit durch bindende Hierarchien.

Diese Entlastung und der machtergetische Windschatten, in dem die Ägäis sich ausbilden konnte, scheinen die fun-