

YANIV FELLER

Über den *Makom*: Exil und Schöpfung im Werk Barbara Honigmanns

Barbara Honigmann beschreibt sich in der autofiktiven¹ Geschichte „Selbstporträt als Jüdin“ mit den folgenden Worten:

„Es macht, daß ich mich existentiell mehr zum Judentum als zum Deutschtum gehörig fühle, aber kulturell gehöre ich wohl doch zu Deutschland und zu sonst gar nichts. Es klingt paradox, aber ich bin eine deutsche Schriftstellerin, obwohl ich mich nicht als Deutsche fühle und nun auch schon seit Jahren nicht mehr in Deutschland lebe.“
(„Selbstporträt als Jüdin“, 17)

Um diesem existentiellen Gefühl in seiner literarischen Form auf die Spur zu kommen, wird Honigmanns Werk in diesem Aufsatz im Hinblick auf die Frage nach den darin enthaltenen jüdisch-theologischen Motiven näher betrachtet.

Dieser Ansatz wird auf den ersten Blick überraschend anmuten, da die zitierte Passage doch zeigt, dass Barbara Honigmanns Selbstverständnis das einer deutschen Schriftstellerin ist. Die Erzählerin erklärt zudem weiter, dass das für sie dabei Entscheidende ihre Schreibsprache ist und die Tradition, auf die sie sich bezieht – genauer: die deutsche Sprache und die deutsche literarische Tradition („Selbstporträt als Jüdin“, 18). Warum schlage ich also vor, ihr Werk mit Hilfe jüdisch-theologischer Begriffe zu lesen? Eine Rechtfertigung für meine Lesart findet sich interessanterweise in Honigmanns Rede zur Verleihung des Kleist-Preises, die an einem *Shabbat* und dazu noch am ersten Tag des Laubhüttenfestes (*Sukkot*) stattfand, was natürlich aus einer jüdisch-orthodoxen Sicht sehr problematisch ist. Trotz dieses Mangels an Sensibilität seitens der Organisatoren entschloss sich Honigmann zwar dazu, zur Preisverleihung zu kommen, verurteilte aber in ihrer Rede das Unverständnis der nichtjüdischen Welt schwer. Dieses Unverständnis sah sie in dem erfolglosen Versuch begründet, das Judentum auf eine Religion, Nation oder Kultur zu

¹ Barbara Honigmann selbst definiert ihr Schreiben als „autofiktiv“: „Ich möchte gerne in meiner Eigenart des Schreibens und nicht in meiner Eigenart des Lebens wahrgenommen werden [...]. Alle Menschen haben eigenartige Lebensgeschichten. Es kommt aber darauf an, sie im Schreiben zu verändern.“ („Wenn mit die Leute vorwerfen“, 39).

beschränken.² Anstelle eines solchen einschränkenden Definitionsversuchs, den sie für nicht hilfreich hielt, schlug Honigmann vor, das Judentum als „jüdisch-jüdisches Gespräch“ über Gottes Wort zu seinem Volk aufzufassen („Das Schief“, 160f.).

Wie gestaltet sich nun Honigmanns Bezug zu diesem jüdisch-jüdischen Gespräch? Inwieweit nimmt sie mit ihrem Werk an diesem Gespräch teil? Kann man ‚jüdische Themen‘ in ihren Geschichten identifizieren? Um diese Fragen zu beantworten, werden im Folgenden drei wichtige jüdische Begriffe bzw. Konzepte erläutert, deren Beziehung zu Honigmanns Werk beispielhaft anhand ausgewählter Textstellen aus ihrem *Euvre* nachgewiesen werden kann. Diese Begriffe sind *Makom* (Ort), *Galmus* (Exil) und *Jezira* (Schöpfung). Sie wurden vor allem gewählt, weil ähnliche Themen in der Forschung zu Honigmanns Werk sehr häufig zur Sprache kommen: Die verschiedenen Orte, das Leben im Exil und ihre Gesinnung als Schriftstellerin und Malerin werden in der Sekundärliteratur immer wieder diskutiert. Mit Hilfe der drei ausgewählten jüdisch-theologischen Begriffe möchte ich den Lesarten, die Honigmanns Werk entweder aus postmoderner Perspektive verstehen (z.B. Kuschel 2009) oder sich mit ihrem Werk als ‚Nach-Shoah-Literatur‘ befassen (z.B. Schruff 2000; Peck 2001), eine weitere Interpretationsebene hinzufügen. Die drei Begriffe dienen in diesem Sinn als ergänzende Prismen, die zeigen, dass sich neue Erkenntnisse gewinnen lassen, wenn Barbara Honigmanns Werk explizit mit Hilfe jüdischer Kategorien betrachtet wird. Sie sollen zudem daran erinnern, dass die Shoah nicht nur für die Beziehung zwischen Deutschen und Juden wichtig ist, sondern auch für die Juden *qua* Juden. So schrieb etwa Gershon Scholem (1995, 22): „Wir können gar nicht nachdrücklich genug von den Juden als Juden sprechen, wenn wir von ihrem Schicksal unter den Deutschen reden.“³ Die nun folgende Interpretation von Honigmanns Texten anhand von jüdisch-theologischen Konzepten soll es ermöglichen, auf neue Weise über die Frage nach dem ‚Wesen‘ des ‚jüdischen Schreibens‘, insbesondere nach der Shoah, nachzudenken.

² Die Beschränkung des Judentums auf nur eine Ebene ist auch nach Leora Batnitzkys (2011) Meinung eine zentrale Herausforderung der modernen jüdischen Philosophie.

³ Barbara Honigmann zitiert Scholems Satz und bemerkt dazu: „Aber ich bin immer noch deutsch und immer noch jüdisch, auch wenn ich mich dafür manchmal anstaunen lassen muß“ („Eine ganz kleine Literatur“, 27).

I.

Der Begriff *Makom* (Hebräisch: *Ort*) kann aufgrund seiner sehr weitreichenden theoretischen Perspektive als eine Art Oberbegriff für diesen Aufsatz gelten. Örtlichkeit spielt eine wichtige Rolle in Honigmanns Werk. In einer bekannten Stelle beschreibt die Erzählerin ihren „dreifache[n] Todesprung ohne Netz: vom Osten in den Westen, von Deutschland nach Frankreich und aus der Assimilation mitten in das Thora-Judentum hinein“ („Bonsoir“, 111). In welcher Beziehung stehen hier aber der in der Emigration nach Frankreich kulminierende mehrfache Ortswechsel und das ‚Landen‘ inmitten des „Thora-Judentums“? Die Verbindung zwischen physischen Orten und Heiligkeit, die im Begriff *Makom* zum Ausdruck kommt, kann meines Erachtens dabei helfen, diesen Satz besser zu verstehen.

Barbara Honigmanns Texte sind durch viel Bewegung zwischen verschiedenen Orten gekennzeichnet. Dies gilt sowohl für die Romane, wie z.B. *Eine Liebe aus nichts*, in dem die Erzählerin Ostberlin in Richtung Westdeutschland verlässt, um anschließend weiter nach Frankreich umzuziehen, als auch für die kürzeren Erzählungen wie beispielsweise „Selbstporträt als Jüdin“. Hier beschreibt die Erzählerin sehr lyrisch die „mythischen Orte und Begebenheiten“ der Lebensgeschichte ihrer Eltern. Neben geographischen und zeitlichen Verortungen, wie etwa „Wien vor dem Krieg“ oder „Berlin“, tauchen auch abstrakte und imaginierte Bilder auf, wie z.B. „Die Routen des Exils“, „Die Insel des Überlebens“ und „Überfahrten bei stürmischer See“ („Selbstporträt als Jüdin“, 11f.).

Eine mögliche Herangehensweise, die Bedeutung der Orte in Honigmanns Werk zu verstehen, ist, diese mit dem Begriff der *Heimat* zu verknüpfen. Heimat umfasst als sehr bedeutungsvolles Konzept unter anderem Gefühle von Zugehörigkeit und Verbindung zu Sprache und Land sowie zum Geburtsort. Kurz gesagt: Heimat steht für ein ortsgebundenes Gefühl der Geborgenheit oder gar Sicherheit.⁴ Heimat in diesem Sinne war und bleibt allerdings ein schwieriges und belastendes Konzept für deutsche Juden, weil die Heimatidee insbesondere in der deutschen Geschichte als Identitätskonstruktionsbegriff wirkte, über den vermeintlich nicht zugehörige Gruppen, wie etwa die Juden, durch eben die Behauptung ihrer ‚organischen‘

⁴ Dies ist natürlich nur ein und dazu noch ein stark vereinfachter Aspekt des sehr komplexen Bedeutungsspektrums der Heimat. Für eine weiterführende Diskussion des Begriffs siehe bspw.: Applegate 1990, 4-13; Blickle 2004.

Nichtzugehörigkeit zum deutschen Volk und Boden ausgeschlossen wurden. Sich auf Deutschland als Heimat zu beziehen, bedeutet deshalb für deutsche Juden immer auch einen Kampf für soziale und kulturelle Gleichberechtigung: auch wenn sie Deutschland selbst als ihre Heimat bezeichneten, waren sie in den Augen anderer Deutscher häufig davon ausgeschlossen.⁵ In diesem Sinn fehlte den deutschen Juden nach der Shoah eine Heimat, ihre Sprache war zwar Deutsch, sie wurden in Österreich oder Ost- bzw. Westdeutschland geboren und großgezogen, sie gehörten aber nicht wirklich dort hin – die Vernichtung und die Gewalttaten hatten ein positives Verhältnis zur Heimat unmöglich gemacht. Diese Heimatlosigkeit war zu einem bedrückenden Gefühl geworden, das als existentieller Notzustand bezeichnet werden kann (vgl. Shahar 2004). Der Auschwitz-Überlebende Jean Améry beschreibt diese Heimatlosigkeit in seinem Aufsatz „Wieviel Heimat braucht der Mensch?“ folgendermaßen:

„Weh' dem, der keine Heimat hat, heißt es im Gedicht. Man mag nicht exaltiert erscheinen und verdrängt die lyrischen Anklänge. Was bleibt, ist die nüchternste Feststellung: Es ist nicht gut, keine Heimat zu haben.“ (Améry 1977, 101)

Dies gilt auch für die Nachkriegsgeneration, wenngleich in einer anderen Art und Weise, denn die Shoah hat auch für sie die Beziehung zum Land und seinen Bewohnern grundsätzlich verändert.⁶

Trotz der Nützlichkeit des Heimatbegriffs zur Darstellung der Spannung, gleichzeitig Deutsche und Jüdin zu sein, scheint ein anderer Begriff vonnöten, um den von Honigmann berufenen innerjüdischen Dialog nachvollziehen zu können. Hier ist nun die Idee vom *Makom* in besonderer Weise erhellend. *Makom* ist ein zweideutiger Begriff: Einerseits bezeichnet er einen physischen Ort bzw. Platz im Raum; dies ist die heute gewohnte Bedeutung auf *Iurrit*. Andererseits ist *der Makom* aber auch eine Bezeichnung für Gott und dessen ewige und allumfassende Anwesenheit; so erläutert der *Midrascb*: „Er ist der Ort der Welt, aber die Welt ist nicht Sein Ort“ (Genesis Rabba,

⁵ Vgl. Blickle 2004, 78: „The defensive structures of a self and of a Heimat fulfill the same purpose: they provide a sense of ontological security at the expense of those who are not given access because they might threaten this small world – women, Jews, transient workers, those who do not speak the local dialect“.

⁶ Das mag zudem einer der Gründe dafür sein, dass sich manche jüdische Schriftsteller, die nach dem Krieg in Österreich, der BRD oder der DDR aufgewachsen sind, dazu entschlossen haben, ihren Geburtsort zu verlassen. Neben Honigmann sind hier u.a. Chaim Noll und Leah Fleischmann zu nennen. Vgl. Feinberg 1997, 181.

68:9). In ihrem Aufsatz „Über den Makom“ (1991) unterscheiden die israelischen Sozialwissenschaftler Zali Gurevitch und Gideon Aran zwischen dem „kleinen Makom“, der ein „Ureinwohnen“ und intuitive Zugehörigkeit bezeichnet – ähnlich dem Heimatbegriff –, und dem „großen Makom“, der als ein „Ort über allen Orten“ zu verstehen ist, als Idee und Vorbild, eine Sehnsucht nach dem Heiligen, nach einer Beziehung zu Gott. Aran und Gurevitch fassen sich zwar aus sozio-anthropologischer Perspektive mit der jüdisch-israelischen Geschichte, die von ihnen vorgeschlagenen analytischen Kategorien bieten sich jedoch auch zur literarischen Auslegung an.⁷

Der *Makom* ist als Spannungsfeld zwischen seinen Begriffsbedeutungen, zwischen Himmel und Erde, wichtig zum Verständnis der jüdisch-existentiellen Elemente in Honigmanns Werk. Ein gutes Beispiel ist das Leitmotiv der Himmelsleiter in der Erzählung „Roman von einem Kinde“, in der die Erzählerin ihre Erlebnisse, unter anderem während des *Pessach*-Festes bei der Jüdischen Gemeinde in Ostberlin, in Briefform beschreibt. Den Weg zum *Seder* schildert sie wie den Auszug aus Ägypten (vgl. Feinberg 1997, 179):

„[Der Alexanderplatz] öffnete sich vor uns wie das Rote Meer, und die ewig graue, verdunkelnde Wolkensäule schüttete ihren Regen aus, und als wir uns umsahen, da stürmte es und tobte es, und der Alexanderplatz blieb hinter uns und holte uns nicht mehr ein und versank in Nebel und Regen wie Pharaos Heer.“ („Roman“, 25)

Als Schauplatz der deutschen Urbanität ist der Alexanderplatz ein Sinnbild für das Alleinsein in der Masse. Seit seinem Umbau in den Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts steht er mit dem alles beherrschenden Fernsehturm auch symbolisch für die DDR.⁸ Es ist möglich, dass diese Szene den Kontrast zwischen der DDR, in der die Erzählerin sich verloren fühlte und sich ständig „durchkämpfen mußte“ („Roman“, 25), und der Jüdischen Gemeinde, die ihr einen Rückzugsweg bietet, beschreibt. Ich denke aber, dass das Judentum hier

⁷ So z.B. Sidra Dekoven-Ezrahi (2000) und Amir Eshel (2003). Der Aufsatz von Gurevitch und Aran (1991) hat kurz nach seinem Erscheinen eine heftige Diskussion ausgelöst und gilt nach wie vor als Meilenstein der Forschung zu den jüdischen Konzepten von Räumlichkeit- und Identität. Siehe dazu u.a. die kritischen Aufsätze von Baruch Kimmmerling (1992) und Shlomo Aronson (1992) sowie die Antwort von Gurevitch und Aran (1993).

⁸ Der Alexanderplatz weist sich zudem als Tropus in der deutschen Kunst aus. Literarisch ist hier vor allem Alfred Döblins Meisterwerk *Berlin Alexanderplatz* zu erwähnen. Zur Bedeutung des Platzes in der DDR und nach der Wiedervereinigung siehe: Weszkalnys 2010.

nicht einfach als Ersatz für die Identität der Erzählerin als Ostdeutsche zu verstehen ist. Das Judentum ermöglicht es vielmehr, eine neue Dimension von *Heiligkeit* im grauen Alltag zu entdecken: Auch dieser hässliche Platz, der auf dem Weg der Erzählerin immer als ‚Hindernis‘ geschildert wird, bietet einen Zugang zur Offenbarung Gottes.⁹

Der *Seder* stellt eine weltweite Verbindung zwischen Juden dar: der Wein kommt aus Israel, die Matzen aus Budapest, die Bücher aus Basel und der Kantor aus Westberlin („Roman“, 26). Diese alljüdische Sehnsucht nach Gott wird bei Barbara Honigmann jedoch nicht mit einfacher, naiver Freude gleichgesetzt. Im Gegenteil, die Erzählerin wirkt wenig optimistisch, sie erwartet die Ankunft des Propheten Elija nicht:

„Und wird er kommen? Aber ich wußte irgendwie schon, daß er nicht kommen wird. Ich hatte es mir schon so oft überlegt, Elias oder Mesias oder Gott – von denen kann sich keiner mehr hier blicken lassen.“ („Roman“, 26)

Dieser Pessimismus drückt sich auch im Leitmotiv der „Himmelsleiter“ aus, das in dieser Erzählung drei Mal aufscheint. Zum ersten Mal wird die Himmelsleiter nach dem Essen während des *Seder* angesprochen, als die Erzählerin aus dem Fenster schaut und „ein kleines Lämpchen an der Feuerleiter leuchten [sicht], einen schwachen Stern Davids an einer rostigen Himmelsleiter“ („Roman“, 27). Dieses Bild vermittelt eine gewisse Aussichtslosigkeit für die jüdische Gemeinde Ostberlins.

Doch das Leitmotiv der Himmelsleiter enthält noch eine weitere Bedeutung. Die Himmelsleiter ist die Leiter, die Jaakob im Traum sieht: „Da, eine Leiter gestellt auf die Erde, ihr Haupt an den Himmel rührend, und da, Boten Gottes steigen auf, schreiten nieder an ihr“ (Im Anfang, 28:12)¹⁰. Für unseren Zweck ist nicht nur der

⁹ *Hindernis* ist eine der Bedeutungen des Wortes *Satzen* auf Hebräisch (vgl. Nu., 22:21 und die Buber-Rosenzweig-Verdeutschung des Stammes *ש-ד-י*). So entstanden entsteht noch ein stärkerer Gegensatz zwischen der Allträglichkeit und dem Fest. Zu Honigmanns Verhältnis zum Judentum und zur DDR bemerkt Guy Stern (1994, 340): „It was not an exchange of a political credo for a religious one, [...] the feeling of being a permanent outsider, which kept her from being a conforming Communist in the GDR, also prevents her from an unreserved integration into a common faith.“

¹⁰ Biblische Zitate sind entnommen aus: Die Schrift. Hg. von der Deutschen Bibelgesellschaft. Verdeutschung von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig. Stuttgart 1992.

Traum von Bedeutung, sondern auch dessen Rahmengeschichte. In den Versen vor dem Traum wird das Wort „Ort“ (*Makom*) nicht weniger als drei Mal erwähnt: „Jaakob zog aus [...] und geriet an jenen Ort [...]“. Er nahm einen von den Steinen des Ortes [...] und legte sich hin am selben Ort“ (Im Anfang, 28:10-11). Hier ist zunächst ein allgemeiner Ort gemeint, der durch keine spezifischen Angaben oder Merkmale bestimmt ist – allerdings kann „geriet an jenen Ort“ auch als Zusammentreffen mit dem Göttlichen interpretiert werden. Am Ende des Traums steht geschrieben: „So denn, ER wohnt an diesem Ort, und ich, ich wußte es nicht!“ (Im Anfang, 28:16). Hier wird der Ort, der zunächst ein „kleiner Makom“ war, durch die Begegnung mit dem Göttlichen zu einem heiligen Ort, zum „großen Makom“. Auch diese Dimension wird durch das Bild der rostigen Feuerleiter vermittelt, ähnlich der Alexanderplatzszene. Jeder Ort, egal wie aussichtslos oder schwer, hat das Potenzial, einen Kontakt zum „großen Makom“ herzustellen.

Direkt nach der Beschreibung des *Seder* schildert Barbara Honigmanns Protagonistin in dem Brief an ihren ehemaligen Geliebten Josef einen Traum, den sie einmal hatte. Im Traum war sie „mit all den anderen in Auschwitz. Und in dem Traum dachte ich: Endlich habe ich meinen Platz im Leben gefunden. Aber jetzt dachte ich an den schwachen Stern und an die rostige Himmelsleiter“ („Roman“, 28).¹¹ Diese Art von jüdischer Identität, die in Auschwitz begründet ist, entspricht Dan Diners (1988b) Idee von der „negativen Symbiose“, nach der es als Ergebnis der Shoah eine ungewollte Abhängigkeit zwischen deutscher und jüdischer Identitätskonstruktion gibt.¹² Bei Honigmann wird diese Abhängigkeit jedoch hinterfragt. Obwohl der Stern schwach ist und die Leiter rostig, wendet sich die Erzählerin ihnen zu, mit einem Hoffnungsfunkeln, wenn auch skeptisch und zögernd. Als Gegensatz zur Idee der „negativen Symbiose“, von Auschwitz als einer Art ‚zu Hause‘, wird hier ein anderer Weg angeboten, der durch die Begegnung mit dem „großen Makom“ verläuft.

¹¹ Träume spielen eine wichtige Rolle in dieser Erzählung, in der gleich mehrere nacherzählt werden. Insofern kann der Name Josef in diesem Zusammenhang auch als Anspielung auf den biblischen Josef interpretiert werden, der für seine Traumdeutung bekannt ist (vgl. Im Anfang, 40-41).

¹² Vgl. dazu Honigmanns Aussage: „Es kommt mir manchmal vor, als wäre erst *das* jetzt die so oft beschworene deutsch-jüdische Symbiose, dieses nicht-voneinanderloskommen-Können, weil die Deutschen und die Juden in Auschwitz ein Paar geworden sind, das auch der Tod nicht mehr trennt“ („Selbstporträt als jüdin“, 16).

Das ist die Bedeutung des Wortpaares „aber jetzt“ in der zitierten Passage.

Das dritte Mal tritt die Himmelsleiter am Ende der Erzählung in Erscheinung, wiederum im Zuge der Schilderung eines Traumes. Die Erzählerin befindet sich in diesem Traum an einem ruhigen Ort, eine alte Frau hält ihre Hand und zeigt ihr Treppen, die sie hinunter laufen soll, bis zu einem nicht sichtbaren Ende. Die Erzählerin und die Frau laufen die Treppen zusammen „hinunter und hinunter. Wie die Himmelsleiter umgekehrt“ („Roman“, 39f.).¹³ In dieser Schilderung scheint Barbara Honigmanns Wahrnehmung des *Makom* durch, indem sie die Unsicherheit und Ehrfurcht gegenüber der Begegnung mit dem Göttlichen zeigt. Die scheinbare Unendlichkeit der Treppe steht für die Unendlichkeit der Bewahrung, die mit der Makom-Erfahrung einhergeht. Dies macht die Erzählerin in den letzten Zeilen ihres Briefes an Josef deutlich: „Jeden Tag verliere ich meinen ganzen Mut, und jeden Tag finde ich ihn irgendwie immer wieder“ („Roman“, 41).¹⁴

II.

Galut (Hebräisch: *Exil*) ist ein Konzept, das eng mit dem *Makom* verbunden ist und sich in ähnlicher Weise zwischen der physischen und der geistigen Ebene bewegt. Die Erfahrungen von Exilanten sind sehr unterschiedlich – entsprechend unterschiedlich lässt sich der Begriff bzw. das Konzept *Exil* verstehen. Für unseren Zweck schlage ich vor, das Exil aus zwei Perspektiven zu betrachten: zum einen als universales Phänomen und zum anderen als einen partikularen Aspekt der jüdischen Theologie. Das Universale am Exil ist die weit verbreitete Erfahrung der Auswanderung. Besonders das zwanzigste Jahrhundert kennt die Geschichten von Millionen von Menschen, die aus ihren Häusern und Heimatländern vertrieben wurden und in ein erzwungenes Exil gegangen sind. In diesem Sinne ist das Exil eine allgemeine *Conditio Humana*, für die das Judentum in Einzelfällen

¹³ Petra S. Ficro (2008, 40) bemerkt, dass es hier von Bedeutung ist, dass die Erzählerin von einer Frau geleitet wird, da die gegenseitige Unterstützung von Frauen auch in anderen Texten von Honigmann thematisiert wird.

¹⁴ Vgl. Sprüche der Väter, 2:16: „Es ist nicht auf Dich, das ganze Werk zu vollenden, doch darfst du dich ihrer auch nicht einfach entledigen.“

als Vorbild dient.¹⁵ Neben dem erzwungenen Exil gibt es jedoch auch die freiwillige Emigration mit selbst gewähltem Ziel: man verlässt seine Heimat auf der Suche nach einem besseren Ort.¹⁶ Der Unterschied zwischen erzwungenem und freiwilligem Exil wird in Barbara Honigmanns Werk jedoch nicht als Zwiespalt, sondern als Spannung thematisiert, die häufig wesentliche Elemente der Rahmenhandlung bestimmt. So verlässt in den meisten Texten die Ich-Erzählerin einseits ihre Heimat Ostdeutschland freiwillig, andererseits ist der Grund für die Emigration eng mit ihrer individuellen Identität und Geschichte als Jüdin in Deutschland nach der Shoah verbunden, d.h. mit der Vernichtung und dem erzwungenen Exil ihrer Familie.¹⁷ Interpretationen von Honigmanns Werk, die das Exil aus der universalen Perspektive betrachten, sehen oft in Ostdeutschland den Ort, von dem aus die Erzählerin ins Exil zu gehen wünscht (z.B. Kuschel 2009; Guenther 2003). In diesem Sinne kann das Exil in Honigmanns Werk durchaus in Zusammenhang mit der bereits erwähnten *Heimatlosigkeit* gebracht werden, die z.B. in „Bonsoir, Madame Bonhamou“ Erwähnung findet, wenn die Erzählerin an ihre Erfahrung als Emigrantin von Deutschland nach Frankreich denkt: „Habe ich Heimweh? Ich habe Herzweh“ („Bonsoir“, 115) (vgl. Stern 1994, 340).

Allerdings gibt es neben der universalen Bedeutung im Judentum auch eine besondere theologische Bedeutung des Exils: diese bezieht sich auf die Existenz der Juden im *Galut*, also auf die Tatsache, dass sie nicht (mehr) in *Eretz Israel* leben, besonders nach der Zerstörung des Tempels nicht.¹⁸ Dieses existentiell-jüdische Gefühl des *Galut*

¹⁵ Dies ist in postkolonialistischen bzw. Diaspora-Theorien häufig der Fall, wenn versucht wird, dem Exil einen positiven Wert zuzusprechen, als eine Art Grenzraum des „Dazwischenseins“. Siehe dazu: Gandhi 1998, 131.

¹⁶ Sander Gilman (1995, 6) versucht, diese beiden Bedeutungen anhand der Begriffe *Diaspora*, als ungewollte Ausbreitung, und *Galut*, als absichtliches Exil, zu unterscheiden. Diese Unterscheidung nimmt meiner Meinung nach jedoch die theologische Bedeutung des *Galut* nicht ernst genug.

¹⁷ Dies gilt für fast alle autofiktiven Werke Barbara Honigmanns, wird jedoch am deutlichsten in *Roman von einem Kinde* und in *Eine Liebe aus nichts*. Eine Ausnahme bildet allerdings *Soharas Reise*, obwohl es darin, wie manche Kritiker bemerkt haben, ebenfalls gewisse biographische Elemente gibt. Siehe z.B.: Peck 2001, 561.

¹⁸ Ich spreche hier von der *Idee* des *Galut* und ihrer Auswirkung auf die jüdische Theologie, nicht vom geschichtlichen Zustand in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung. Israel Yuval (2005) hat die Entwicklung dieser Idee nachverfolgt und gezeigt, wie eine mögliche Auseinandersetzung mit dem christlichen Verständnis des Judentums aussehen könnte.

findet z.B. in der Klage des Psalmlisten einen Ausdruck: „An den Stromarmen Babylons, dort saßen wir und wir weinten, da wir Zions gedachten“ (Preisungen, 137:1). Sein 1936 in Palästina verfasstes Traktat über das *Galut* beginnt der deutsch-israelische Historiker Yitzhak Fritz Baer (1947, 9) mit der Behauptung, dass die Ideen von Sünde, Messianismus und Erlösung ernst genommen werden müssen, um die Bedeutung des *Galut* im jüdischen Denken begreifen zu können. Nach Baers Interpretation ist es unmöglich, das nachbiblische Judentum ohne die Idee des *Galut* von *Zion* zu verstehen, d.h. ohne das Exil als physisches und geistiges zu begreifen.

Die Erfahrung des *Galut* wird im Laufe der jüdischen Geschichte, in gewisser Übereinstimmung mit der Idee des *Makom*, als physisches und geistiges *Galut* ausgelegt. Die Vernichtung der europäischen Juden in der Shoah hat das Verhältnis zum *Galut* grundsätzlich verändert, da viele Juden, die zuvor in den Ländern ihrer Herkunft eine Heimat sahen, ihre Beziehungen sowohl zu *Zion* als auch zu ihrem eigenen Geburtsort überdenken mussten. Dieses neue Verhältnis ist nicht nur soziologisch zu verstehen: Für viele wirft die Shoah theologische Fragen hinsichtlich der Existenz Gottes und der Beziehung zu seinem sogenannten auserwählten Volk auf.¹⁹

Vor dem Hintergrund dieses theologischen Verständnisses des *Galut* stellt sich nun die Frage nach der literarischen Darstellung Zions als geistiger und physisch-politischer Ort in Barbara Honigmanns Werk. Auf den ersten Blick scheint die Beantwortung dieser Frage zwar zu scheitern: Es gibt nur wenige sporadische Bemerkungen über *Zion*, Jerusalem oder Israel in Honigmanns gesamtem Œuvre. In diesem Fall ist jedoch gerade das Fehlen der Darstellung von Interesse. Die Erzählung „Der Untergang von Wien“ bietet sich hier als gutes Beispiel an. Der Tonfall der Erzählerin ist belustigt und ironisch, wenn sie sich wieder ins Gedächtnis ruft, wie sie mit sieben Jahren von den Kindern der Freunde ihrer Mutter zum ersten Mal von der Idee vom Judenstaat hörte:

„Auch ich habe also meine Idee vom Judenstaat ausgerechnet in Wien bekommen, aber nicht von Herzl selbst, sondern von Heimites und Murrs Söhnen [...]. Sie entdeckten mir Israel und siedelten mich auch gleich dort an, denn sie erklärten mir, daß auch ich dort hingehöre [...] [D]amals sah ich es, es lag nämlich ganz nahe, hinter den hohen

¹⁹ Dies zeigt sich besonders in der „post-Shoah-Theologie“. Siehe dazu z.B.: Katz et al. 2007.

Bäumen der Praterallee, und dort sehe ich es auch heute noch.“ („Der Untergang“, 110f.)²⁰

Israel ist für die Erzählerin also nicht mehr als ein Kindheitsraum, der eher vorgestellt als wirklich ist. In einer Nachbemerkung zu der Erzählung ergänzt sie, dass sie Israel inzwischen besucht und in Jerusalem „zu Steinen gesprochen“ habe („Der Untergang“, 120). Wenn dies ein Hinweis auf die Klagemauer ist, dann bedeutet es, dass die Erzählerin genau dort, wo viele Juden den heiligsten Ort des Judentums sehen, keine Beziehung zum „großen Makom“ erlebt. Die Worte der Protagonistin Anna im Briefroman Alles, alles Liebe! spiegeln diese Idee wider:

„[M]ir fehlt jede mystische Beziehung zu Orten. Auch an der Klagemauer in Jerusalem würde ich wahrscheinlich bloß zu kichern anfangen. Ich finde es eigentlich gut, daß das Judentum keinen Ort hat [...].“ (Alles, alles Liebe!, 129f.)

Hier ist eine eindeutige Ablehnung von bestimmten physischen Orten als Träger von Religiosität zu erkennen. Das bedeutet allerdings nicht, dass die Erzählerin keine Verbindung zum Staat Israel hätte, denn sie wird gewissermaßen mit Israel identifiziert, egal ob sie dies gutheißt oder nicht. In *Das überirdische Licht* beschreibt Honigmann ein Gespräch in einem Büro in New York: „natürlich über den Nahost-Konflikt und Israel. Ich würde so gerne gelassen bleiben, aber bei dem Thema reagiere ich, wie die meisten Juden, hysterisch. Leider.“ (*Das überirdische Licht*, 17). Das „Leider“ steht zwischen zwei Punkten, also als vollständiger Satz, und zeigt dadurch an, dass sich die Erzählerin mit ihrem Verhältnis zu Israel unwohl fühlt.

Barbara Honigmanns derzeit letztes Werk, *Bilder von A*, beschreibt in ähnlicher Weise die Ablehnung dieser ungewollten Identifikation mit Israel anhand eines Gesprächs zwischen der Erzählerin und ihrem Geliebten, dem nicht-jüdischen Theaterregisseur A., das nie stattgefunden hat. Dieser Dialog thematisiert die Selbstdefinition der Erzählerin als Jüdin und beginnt mit dem deutlichen, unüberwindbaren Gegensatz zwischen ihrer Familiengeschichte und der von A., der versucht, sie davon zu überzeugen, dass sie eine Deutsche ist und deshalb ihren Anspruch auf jüdische Besonderheit aufgeben sollte. Außerdem behauptet A., dass er während des Sechstagekriegs

²⁰ Die Ironie wird noch verstärkt, das Judentum Heimites und Murrs lächerlich gemacht, wenn beschrieben wird, wie Heimites mitten im Sommer die *Chamukka*-Hymne anstimmt („Der Untergang“, 111).

„ganz auf Israels Seite“ war, bis er verstanden habe, „dass dort ein antiarabischer Hass herrscht, der dem antisemitischen sehr ähnlich ist“ (*Bilder von A.*, 98). Als Reaktion darauf fragt die Erzählerin: „Warum sagst du mir das? Eben war ich noch Deutsche. Bin ich jetzt Israelin?“ (*Bilder von A.*, 99). A. antwortet ihr, dass sie sich doch selbst als Jüdin definiere und Israel eben der Judenstaat sei. Als sie weiterhin von A. bedrängt wird, ihr Jüdischsein zu rechtfertigen, sagt sie: „Das ist ja das Problem, dass ich das auch nicht genau weiß, mal abgesehen von der Verfolgungsgeschichte, und ich denke, das kann doch nicht alles sein“ (*Bilder von A.*, 99). Gegen eine Definition ihres Judentums, die sie einschränkt und abhängig von der „Verfolgungsgeschichte“ macht, äußert die Erzählerin ihren Wunsch, Hebräisch zu lernen und eventuell eine religiöse Haltung einzunehmen.

Dass der Dialog mit A., die „Disputation“ wie sie ihn nennt, nicht stattgefunden hat, weist die grundsätzliche Trennung zwischen Deutschen und Juden aus. Daran sind wiederum der Kampf gegen die „negative Symbiose“ und der Versuch einer positiven Deutung ihres Judentums zu erkennen. Sie möchte sich A. gegenüber nicht rechtfertigen, obwohl sie oft daran denkt.

Die erzwungene Verbindung zum Staat Israel ist für die Protagonistin der „negativen Symbiose“ ähnlich, die sie auf die Shoah bezieht, eine weitere „negative Symbiose“, die sie entsprechend ablehnt. Dieser Standpunkt wird in der Erzählung „Meine sefardischen Freundinnen“, in der die Erzählerin die Bezeichnung „koscher light“ für ihre Lebenshaltung und die ihrer Freundinnen wählt, sehr deutlich ausgedrückt (vgl. Shahar 2004, 42):

„Wir praktizieren unser Judentum in einer Weise, die wir ‚koscher light‘ nennen, und wir grenzen uns deutlich von denen ab, die eine Pilgerfahrt nach Jerusalem oder nach Auschwitz unternehmen müssen, um sich als Juden fühlen zu können.“ („Meine sefardischen Freundinnen“, 68)

Auschwitz und Jerusalem in dieser Weise im gleichen Atemzug zu nennen, könnte als frevelhaft angesehen werden, dient hier aber lediglich dazu, die Ablehnung der Heiligkeit bestimmter physischer Orte und der mit diesen verbundenen ‚Symbiosen‘ noch deutlicher zu machen.²¹ Die Erzählerin lehnt es strikt ab, ihre Identität von

²¹ Die Idee der „Pilgerfahrt nach Auschwitz“ ist auch in *Sobharas Reise* zu finden, wenn Frau Kahn sagt, dass sie nur „ein einziges Mal mitgepilgert“ sei (*Sobharas Reise*, 74). Siehe dazu: Donahue 2000, 74.

nicht selbst gewählter Zugehörigkeit abhängig zu machen, stattdessen will sie lieber positive Elemente im Judentum suchen. In diesem Sinne muss auch der Begriff „koscher light“ verstanden werden, denn „koscher light“ bedeutet für die Erzählerin nicht nur die Ausübung der *Halacha*, sondern auch ein aktives Studium des Hebräischen, des Aramäischen, der Thora und des Talmud.

Ein Vorbild an jüdischer Gelehrsamkeit ist Gershom Scholem, an den die Protagonistin in der Erzählung „Doppeltes Grab“ erinnert (vgl. Günther 2000). Scholem liest der Erzählerin und ihrem Mann Peter einen Vers aus den Sprüchen der Väter (4:18) vor: „Es heißt: Wandere aus in ein Land der Thorakennntnis“²² und ergänzt:

„Jerusalem wäre gut, New York wäre gut, London wäre gut, sonstwo wäre gut, aber Deutschland ist nicht mehr gut für Juden. Hier kann man nichts mehr lernen, also hat es keinen Sinn zu bleiben, es ist viel zu schwer.“ („Doppeltes Grab“, 94)

Die Erzählerin erinnert sich drei Jahre später an diesen Spruch, nachdem sie Deutschland verlassen hat: „Es ist also nicht New York und nicht London, aber Frankreich, da sitze ich und denke an Scholem in Berlin“ („Doppeltes Grab“, 96). Bemerkenswert ist, dass es sich hier nicht einfach um eine Wiederholung handelt: Scholem sprach von Jerusalem, New York und London, die Erzählerin erwähnt den ersten Ort jedoch nicht. Im Gegensatz zum zionistischen Scholem benötigt die Erzählerin Jerusalem als Markierungspunkt ihrer Identität nicht. „Wandere aus in ein Land der Thorakennntnis“ – für sie liegt der Schwerpunkt des Verses im „großen Makom“ und der Thora und nicht im irdischen Jerusalem. Das *Gálut* ist mithin kein spezifisch geographischer Ort, sondern ein geistiges Exil, das vielleicht durch das Lernen überwunden werden kann.

III.

Die Ausführungen zur Idee des *Gálut* haben gezeigt, inwieweit sich Barbara Honigmann in ihrem Werk mit diesem jüdisch-theologischen Konzept beschäftigt. Die geistige Auseinandersetzung, wie sie in „Meine sefardischen Freundinnen“ und anderen Erzählun-

²² Der ursprüngliche hebräische Text lautet: הָרַחַק מִמֶּנִּי מִקְרָא וְהִתְרַחַק מִמֶּנִּי מִדֵּבָר – dies könnte auch als: „Sei ein Exilant; in ein Makom der Thora“ übersetzt werden (Meine Übersetzung und Deutung).

gen beschrieben wird, dreht die hebräische Sprache und die kanonischen Texte des Judentums um. In einer der Erzählungen beschreibt sie beispielsweise den Zusammenhang von *Gabut* und künstlerischer Schöpfung folgendermaßen:

„Ich begriff, daß Schreiben Getrenntsein heißt und dem Exil sehr ähnlich ist, und daß es in diesem Sinne vielleicht wahr ist, daß Schriftsteller sein und Jude sein sich ähnlich sind“ („Von meinem Urgroßvater“, 47).

Die Beschäftigung der jeweiligen Erzählerin verschiedener Texte mit diesen Themen deckt einen Zusammenhang von zwei Leitmotiven auf: der Schöpfung aus dem Nichts und der Frage nach dem Sinn des Hebräischen.

Das Getrenntsein als Schriftstellerin und Jüdin verbindet Honigmann mit einer Auseinandersetzung mit den früheren Generationen. Die Erzählerin stellt ihrer Schreibweise die ihrer Vorfahren gegenüber: „Natürlich beurteile ich ihre Werke streng, die meines Urgroßvaters scheinen mir zu pompös, die meines Großvaters zu assimiliert, die meines Vaters zu unterwürfig“ („Von meinem Urgroßvater“, 50). Davon grenzt sie ihre eigenen Werke ab, die sie einer Tradition zugehörig zählt, die Honigmann „eine ganz kleine Literatur“ des Anvertrauens nennt und zu der auch Figuren wie Glückel von Hameln, Rahel von Varnhagen und Anne Frank zu zählen wären.²³ Mit ihrer Art des Schreibens versucht sie die Stimme der Alltäglichkeit zu beschreiben, „kleine Bagatellen und Geschichten des Tages, von denen sich später herausstellen wird, daß sie die große Geschichte ausmachen“ („Eine ganz kleine Literatur“, 12). Honigmann bemerkt, dass diese Art von Büchern nicht selbstverständlich als Teil ihrer Bildung galten:

„[N]ach ihnen habe ich gesucht, eher instinktiv und auch ein bißchen heimlich [...] ich möchte nämlich wissen, ob wir noch etwas gemeinsam haben [...] ob ich vielleicht auch zu dieser ganz kleinen Literatur des Randes, der unkomfortablen Randposition gehöre.“ („Eine ganz kleine Literatur“, 27f.)

Die Vermutung der Zugehörigkeit zu dieser Tradition ist für Barbara Honigmann ein Teil ihrer Suche nach einem literarischen Stil und einer persönlichen Stimme.

²³ Honigmann spielt an verschiedenen Stellen auf Anne Frank an, um die „negative Symbiose“ und ihre Problematik darzustellen; vor allem in der Erzählung „Ich bin nicht Anne!“.

Der Gegensatz zu früheren Generationen, zu ihren Vorfahren, manifestiert sich in der unterschiedlichen Art zu Schreiben. Die Erzählerin will zwar auch „von den großen Dingen“ sprechen, sie schreibt aber mit „banalen Wörtern ‚aus nichts‘, die leicht weggeworfen werden und deshalb überall herumliegen, [...] man kann sie einsammeln und (im Trend der Zeit) wiederbenutzen“ („Von meinem Urgroßvater“, 51). Die Bezeichnung „Wörter ‚aus nichts‘“ verweist hier nicht nur auf die angebliche Unwichtigkeit ihrer Texte, sondern auch auf das künstlerische Handeln der Schriftstellerin als *Jetzira* (Hebräisch: *Schöpfung*), als *Schöpfungsakt*. Dies ist ein gängiges Thema in selbstreflexiven poetischen Texten. Auch Honigmanns Werk ist von Selbstreflexion geprägt, z.B. in der Erzählung „Ein seltener Tag“, in der sie den Moment vor dem Malen beschreibt: „so bereitet sich die Schöpfung vor, im Kopf ist Tohu und Bohu und auf der Leinwand soll sich daraus Gestalt finden“ („Ein seltener Tag“, 133) (vgl. „Von meinem Urgroßvater“, 49). Dabei muss allerdings klar sein, dass die Erzählerin ihr Werk trotz des bemühten Vergleichs nicht auf eine Ebene mit dem Schöpfungsakt stellt. Sie arbeitet mit Wörtern, die schon herumliegen, beziehungsweise mit einer bereits existierenden Leinwand, Farben und den übrigen Malereuteilsilien.

Sprache hat eine wichtige Funktion in Barbara Honigmanns Werk: Ungarisch, Englisch, Französisch und natürlich Deutsch, allen kommt eine aktive Rolle in der Entfaltung der Geschichten zu.²⁴ Hier möchte ich die Aufmerksamkeit jedoch auf das Hebräische lenken, das, anders als die eben erwähnten, der Sprache der Eltern nicht ähnelt und genau deshalb eine wichtige Rolle bei der Herstellung einer Beziehung zu früheren Generationen spielt. Hebräisch steht bei Honigmann als Chiffre für das Judentum (Renneke 2004a, 12). Das Hebräische enthält auch eine theologische Dimension, die eine Verbindung zur *Jetzira* und damit zur Schöpfung „aus dem Nichts“ herstellt, denn nach manchen jüdischen Auslegungen ist die hebräische Sprache heilig und eng mit der Schöpfung der Welt verbunden. D.h., wenn Gott sagt: „Licht werde!“ (Im Anfang 1:2), dann spricht Er dies in Hebräisch aus. Ich behaupte nicht, dass im Werk Honigmanns Hebräisch wichtiger ist als andere Sprachen, sondern, dass sie diese Sprache als poetisches Mittel einsetzt, das als Leitmotiv für den Weg der Erzählerin ins Judentum interpretiert werden kann.

²⁴ Zur Rolle der Sprache in Honigmanns Werk siehe auch den Aufsatz von Natasha Gordinsky in diesem Band.

Die Idee von der Schöpfung „aus dem Nichts“ und die hebräische Sprache verbinden sich beispielsweise in der Beschreibung des Friedhofs Weifensee, besonders in der Erzählung „Gräber in London“.²⁵ Angesichts dieses Friedhofs, der hier als zauberhafter Ort dargestellt wird, in dem ein wilder Wald ungestört zwischen den Grabsteinen wächst, überkommt die Erzählerin das Gefühl, dass er wie ein Netz ist, „in das meine Eltern und Großeltern und auch ich selber verwoben waren, und daß wir vielleicht doch gar nicht so isoliert nur jeder für sich geboren waren, jeder ein einzelner, ganz wurzelloser Mensch“ („Gräber“, 28). Die Verstorbenen mit der Erzählerin bekannten Namen aus den verschiedensten Orten, von Buenos Aires bis Sydney. Zusammen ergeben sie für die Erzählerin jedoch ein Gefühl der Zugehörigkeit, die auch durch das lange Zitat aus der Bibel, aus dem „Buch der Geschlechter Adams“ (Im Anfang, 5:1-9), spürbar wird („Gräber“, 30). Auf diese Weise versinnbildlicht der Friedhof die Entfernung, in die die jüdische Diaspora getückt ist, aber auch ihre Verbundenheit. Die Toten auf dem Friedhof wurden alle als Juden begraben und sind damit Glieder in einer Kette, die die jüdische Geschichte ist. Die Besuche auf dem Friedhof ermöglichen der Protagonistin einen Anknüpfungspunkt zur jüdischen Geschichte, sowohl zur konkreten Geschichte des deutschen Judentums als auch zur hebräischen Sprache.

Beim Prozess des Verstehens ihrer eigenen Tradition spielt das Hebräische für die Erzählerin eine zentrale Rolle. So kann sie am Anfang die Beschriftung der Grabsteine nicht lesen, sie spürt aber, dass diese ihr eine wichtige Nachricht übermitteln können. Die Erzählerin und ihr Freundeskreis fangen an, Hebräisch zu lernen, um das Ziel zu erreichen, das der Gruppe im Anschluss zum Mythos wird: „die Wiedereroberung unseres Judentums aus dem Nichts“ („Gräber“, 29).

Der ironische Ton dieser Aussage klingt durch die Beschreibung der Treffen als „etwas Konspiratives“ („Gräber“, 29) beinahe naiv. Zudem spielt auch das Paradoxe in diesen Mythos mit hinein: Das Präfix „Wieder“ beschreibt normalerweise eine repetitive Tätigkeit, wie z.B. bei *Wiederholung* oder *Wiedersehen*; dagegen deutet „aus dem Nichts“ auf etwas vollkommen Neues hin, also eher auf einen Schöpfungsakt. Hier soll wiederhergestellt werden, was vorher gar

²⁵ Friedhöfe sind von großer Bedeutung in Honigmanns Werk. Siehe dazu z.B.: Gsoëls-Lorenzen 2007; Remmler 2002.

nicht da war. Mit dieser Idee einer ‚Wiederschöpfung‘ beschreibt der Text eine Unmöglichkeit. Der Versuch der Gruppe ist zum Scheitern verurteilt: Eine *Wiedereroberung* des Judentums ist für diese Generation unmöglich, weil das Judentum nie ein Teil ihres Lebens gewesen ist, zu dem sie zurückkehren könnte. Diese von Barbara Honigmann so treffend benannte Unmöglichkeit einer *Wiedereroberung* des Judentums berührt meines Erachtens den Kern der Frage nach dem ‚Wesen‘ des jüdischen Schreibens‘.

Will man dem ‚Wesen‘ der jüdischen Literatur auf die Spur kommen, stellt sich zwangsläufig die Frage nach den Gemeinsamkeiten in den Werken, die als jüdische definiert werden. Anders gesagt fragt sich, was es uns beispielsweise erlaubt, die Gedichte von Solomon ibn Gabirol und den Comic *Maus* von Art Spiegelmann in derselben Kategorie zusammenzufassen? Oder Amos Ozs *Eine Geschichte von Liebe und Finsternis* und Kafkas *Der Prozess*? Und wie passen Honigmanns Texte dazu? Die Suche nach gemeinsamen gestaltungsformalen Eigenschaften ist aufgrund der Vielfältigkeit der jüdischen Literatur von vornherein ausgeschlossen.²⁶

Wenn die Kategorie des ‚jüdischen Schreibens‘ bzw. des ‚Schreibens auf Jüdisch‘ jedoch als solche erhalten bleiben soll, scheint es nötig zu sein, die Antwort auf die Frage nach ihrem ‚Wesen‘ an anderer, neuer Stelle zu suchen, ohne im Voraus zu vermuten, dass es überhaupt ein einziges, einheitliches Wesen gibt. Ich schlage daher vor, den aus theoretischer Perspektive schwer zu fassenden Begriff des ‚jüdischen Schreibens‘ in ähnlicher Weise methodisch anzugehen, wie ich es in diesem Aufsatz unternommen habe. Honigmanns Metapher des innerjüdischen Gesprächs weist hier den Weg: Ein solches Gespräch über Zeiten und Orte hinaus zu führen, das heißt ‚auf Jüdisch‘ zu schreiben. Dieses Schreiben zeichnet sich eben nicht durch eine Beschränkung auf eine bestimmte Sprache, einen ‚wesenhaften‘ einzigartigen Stil oder einen künstlerischen ‚roten Faden‘ aus. Trotz dieser absichtlich sehr weitschweifigen und eher inklusiven Herangehensweise wird es allerdings möglich, gewisse Gemeinsamkeiten zu erkennen.

²⁶ Zur Problematik des ‚jüdischen Schreibens‘ siehe: Lamping 1998; Eshel 2000. Hessings (2011) letztes Werk zum Thema, in dem er ‚deutsch-jüdisches Schreiben‘ in der Form eines Gleichnisses betrachtet, ist hier ebenfalls ein interessanter Ansatz zur Betrachtung.

Im Fall von Barbara Honigmanns Werk scheint sich dieses Gespräch um eine positive, selbstständige Definition des Judentums zu drehen. In ihren Texten hinterfragt sie jegliche Art von Symbiose oder Zugehörigkeit in Bezug auf Deutschland oder Israel, in Bezug auf Auschwitz oder Jerusalem. Während der Tagung *Damals, dann und danach: Barbara Honigmann* (Jerusalem, Oktober 2011), die ihrem Werk gewidmet war, bezeichnete Honigmann in einem Gespräch mit Amir Eshel ihr Schreiben als einen Aufruf für „die Freiheit, sich selbst zu erfinden“. Mit dieser Definition macht sie deutlich, dass sie mit ihrem Schreiben gegen die „negative Symbiose“ und mit dem Begriff der Freiheit kämpft. Diese Freiheit wird in den Texten Honigmanns von einer unterschwelligem jüdisch-theologischen Spannung begleitet, die ans Licht tritt, wenn jüdische Konzepte und Fragen nach der doppelten Bedeutung des *Makom* und des *Galut* betrachtet werden. Der Raum, in dem diese Fragen gestellt werden, ist nicht der physische, abhängig von Land und Politik, sondern der textuelle und geistige. Das Verständnis des Texts und der Sprache als Brennpunkt des Judentums ist freilich in vielerlei Hinsicht ein wichtiges Element des innerjüdischen Gesprächs.²⁷

Honigmanns Werk ist ein jüdisches Werk der Gegenwart, weil sie das innerjüdische Gespräch nach der Shoah in seiner ganzen Paradoxie darstellt: Die Sehnsucht nach einer Kontinuität kann nicht den großen Bruch überbrücken, der auch nach Honigmanns Auffassung in der Moderne begonnen hat und dessen Gipfel die Shoah war. In ihrer Rede zur Verteilung des Kleist-Preises beschreibt Honigmann ihre Reise ins Judentum mit den folgenden Worten:

„Deshalb ist diese Reise auch kein Zurück zu den Wurzeln, wie diese Wiederannäherung an das religiöse Judentum gerne genannt wird, denn da sind ja keine Bräuche aus der Kindheit, zu denen man nach Jahren der Entfernung nur zurückkehren brauchte. Die Wurzeln sind seit Generationen gekappt. Ohne falsche Pose gibt es heute kein Zurück in eine Vor-Assimilation, in das Schitl eines fraglosen jüdischen Selbstverständnisses. Im Gegenteil, heute ist alles Fragen und Hinterfragen.“ („Das Schitfe“, 159)

In ihrem Schreiben zeigt uns Barbara Honigmann, wie sehr ein „jüdisches Schreiben“ nach der Shoah immer noch ein Gespräch ist, das aber aufgebrochen ist, ein Dialog, der aus Fragen und Nachfragen besteht, ohne die Antwort zu finden.

NATASHA GORDINSKY

Ein wahres Babel: Mehrsprachigkeit in Barbara Honigmanns *Roman von einem Kinde*

Barbara Honigmanns *Roman von einem Kinde* erschien nur wenige Jahre nach ihrer Emigration. Seinem Titel zum Trotz ist das Werk nicht als Roman verfasst, sondern als Sammlung von sechs Erzählungen. Diese sechs literarischen Texte bauen eine Art poetisches Mosaik aus Fragmenten des Lebens einer Erzählerin – und dokumentieren dabei verschiedene Stationen der realen Autorin auf ihrem Weg von Ostberlin nach Straßburg. Was Honigmanns Texte miteinander verbindet, ist nicht die durch den Ablauf der Ereignisse gestiftete narrative Kontinuität der Erzählungen, sondern eine gewisse poetische Logik. So entsteht durch die Zusammenführung mehrerer Themen und Motive, die – wenn auch aus unterschiedlichen Perspektiven – auf gleiche poetische und politische Fragen verweisen, das textuelle Gewebe dieses ersten Buchs von Honigmann. Seit seinem Erscheinen im Jahr 1986 werden die Motive und Themen, die sich als roter Faden durch den *Roman von einem Kinde* ziehen, in der Forschung diskutiert. Dabei wird vor allem die Frage der Literarisierung jüdisch-(ost-)deutscher Zugehörigkeit behandelt, aus der sich eine Reihe anderer, nicht weniger wichtiger Fragen entfalten: die der Auseinandersetzung mit Geschichtserfahrung, die der Bedeutung des Begriffs Heimat, die der Rückkehr zur jüdischen Tradition sowie die des Zusammenhangs von Sprache und Emigration in Honigmanns Werk.¹

Mit diesem Essay möchte ich den mehrsprachigen Raum in Honigmanns *Roman von einem Kinde* ausloten. Da sie allerdings ihr erstes Buch wie auch alle späteren auf Deutsch schrieb, scheint dieser Gegenstand zunächst marginal zu sein. Der mehrsprachige Raum existiert tatsächlich nur am Rande ihres Textes, am Rande des einsprachigen Raums der Muttersprache. Die verschiedenen Sprachen dieses marginalen „heteroglossischen“² Raums aber, die den monolin-

¹ Siehe dazu zum Beispiel: Fetro 1997; Sibley Fries 1990; Renneke 2004a.

² Das Konzept der „Heteroglossie“ wurde von Michail M. Bachtin entwickelt. Mit diesem Begriff verweist Bachtin auf die Vielschichtigkeit einer Sprache, die in un-

²⁷ Vgl. dazu den sehr umstrittenen Aufsatz von George Steiner (1996).