E. Lipowski

Nr.

Angefangen 19

Beendigt 19

E. Lipowski.

Egbert Lipowski

Etwas über Babels Erzählweise

Das Fragment "Kindheit. Bei der Großmutter"ist äußerlich nach dem Verlauf eines Sonnabends aufgebaut. Die ersten Worte sind: "Sonnabends kehrte ich spät aus der Schule zurück ..." Zweimal wird aber zu der Geschichte neu ausgeholt, im dritten und fünften Abschnitt. "Der Sonnabend, von dem ich erzählen möchte, fiel in den Frühlingsanfang." Und "Diesen Sonnabend sollte ich bei Großmutter verbringen." Beide Abschnitte haben besondere Bedeutung für den tieferen Bau der Geschichte. Babel schreibt, wie zufällig, später einmal: " ... im übrigen gibt es, wie bei jeder Ordnung, Kaltes und Heißes." Die Erzählung ist unterschwellig von einer solchen Ordnung getragen, die die Erzählung in Spannung versetzt. Es ist zu beweisen, daß ~~schon~~ in den Stücken ~~des einundzwanzigjährigen~~ Babels bestimmte Stilmittel ~~des späteren Babel im Kleinen~~ angelegt sind, nämlich das Spannungspaar kalt-heiß (lyrisch), Distanz-Engagement (episch), Naturalismus - Perspektive (dramatisch,filmisch).

Ich will versuchen darzulegen, daß der einundzwanzigjährige Babel die erste Stufe schon und die zweite noch nicht erreicht hat.

Im dritten Abschnitt schreibt Babel: "Unsere Luft ist durchtränkt von funkelnder, leichter Kühle, von flüchtiger, frostatmender Leidenschaft. Ich war damals noch blutjung und verstand nichts, aber den Frühling spürte ich, und von der Kälte blühte ich auf und bekam rote Wangen." Das ist mehr als Impression. Im fünften Abschnitt wird die Gegenseite dargestellt: "In einer Ecke des Zimmers stand der Ofen. Großmutter fror ständig. Das Zimmer war stickig heiß, und mich befiel stets Wehmut, der Wunsch, wegzulaufen, hinaus ins Freie." Von nun an wird die Gegensätzlichkeit immer neu beschworen: Kalt und Heiß.

"Großmutter saß indessen unbeweglich, selbst die heiße, betäubende Luft regte sich nicht...Im Zimmer wurde es immer heißer." Oder: "Das dämmrige Zimmer, Großmutters gelbe Augen...die heiße Luft, die geschlossene Tür und der Peitschenhieb." "Der eiserne Ofen in der dunklen Zimmerecke speit Hitze. Mir ist zum Ersticken heiß, ich möchte hinauslaufen an die frische Luft, aber ich komme nicht an gegen die Müdigkeit." Kalt und heiß stehen frontal gegenüber, aber natürlich auch im übertragenen Sinn. Da heißt es: Die Großmutter, die äüßerlich der Wärme bedarf, ist "innen" kalt, und der Junge, der die Kühle liebt, ~~xxxxxx~~ liebt Wärme. Die Großmutter verachtete die Menschen, der junge Babel läßt sie sagen, als sie über den Grßvater spricht: "Dein Großvater kannte viele Geschichten aber er glaubte an nichts, er glaubte nur an die Menschen." Und einige Augenblicke weiter: "Glaub nicht an die Menschen. Hüte dich vor Freunden."Daß im letzten Satz noch einmal das Heiße des Zimmers erwähnt wird, unterstreicht nur das Bewußte des Spannungspaares, zumal bei Babels anekdotischem Talent der Schluß bedeutend ist. Daß es sich hier allerdings im ein Fragment handelt, liegt klar auf der Hand: Ein halb offener Schluß widerspricht der anekdotischen Anlage.

In der Geschichte wird die Großmutter so charakterisiert:"Großmutters gelbe Augen, ihre kleine, in den Schal gehüllte, schweigsam hingeduckte Gestalt, in der Ecke." "Großmutters Augen folgten seinen Bewegungen kalt und beharrlich, blieben unbeteiligt und fremd." Der Lehrer "fühlte sich sehr unbehaglich in dem abgelegenen Zimmer, vor dem friedlich schlafenden Hund und der feidselig kaltblickenden Greisin."

Es ist kein Zufall bei Babel, daß der Hund und die Greisin ~~xx~~ ~~xx~~ zusammen in einer Beifügung genannt werden. Die Großmutter hat etwas Tierisch, Katzenhaftes. Die Mittel Babels, den kalten Charakter der Großmutter bloßzulegen, steigern sich von Abschnitt

zu Abschnitt. Was die Großmutter an Menschenverachtung ausdrückt und Babel über sie erzählt, steigert sich dem Ende der Geschichte zu und findet den Höhepunkt in der Szene mit dem Dienstmädchen. Babels Sprache ist empfindlich genug, Wortinterpretationen standzuhalten. In den ersten Erzählungen ist sein Verhältnis zu den Adjektiven noch nicht die "Geschichte seines Lebens", obwohl er mit den Worten üppig umging. Da ist der Satz: "Zu Mittag gab es gefüllten kalten Fisch mit Meerettich (ein Gericht, wofür es lohnt, zum Judentum überzutreten)..." Gefüllt und kalt sind wohlgesetzte Worte."Kalt" assoziert hier die Wärme (humorvoll,sanft ironisch), assoziert hier die Wärme ähnlich wie "kühle Luft", das "Frostatmende", oder das "Freie". Babel schreibt: "Im Gehen ließ es sich erstaunlich gut träumen, und alles, alles war vertraut" und an anderer Stelle: "Ich liebte sie (die Heimatstadt) ...weil ich in ihr träumte, leidenschaftlich träumte." Oder: "Ich war ein Träumer, das stimmt, aber ein Träumer mit gewaltigem Appetit." Der Traum ist ein Fluidum der Kindheit, zugleich aber auch eine willkommende Bereicherung der Romantik des erwachsenen Babel. Babels Romantik wurzelt im Jüdischen. Geschichten der Verwandten, zum Beispiel Großmutters Geschichten, sind ausgesprochen romantisch. Aber das Romantische wird verfremdet: Ein Wesenszug des Romantischen, das Weitschweifende, ist gezüchtigt von einem Stilmittel Babels, der Verknappung und Anekdotischen Zu-Ende-Führung. Aus dieser Mischung Romantik, Unverbindlichkeit und Hang zur Verknappung, Lakonie entsteht der besondere poetische Reiz jüdischer Prosa, eine Mischung aus sich rekelnder Gemütlichkeit und urwüchsiger Kraft. Babel benutzt das Mittel der Zwischenschaltung. Er erzählt eine von der Großmutter erzählte Wirklichkeit. Die Distanz zur Großmutter ist also hier gegen Schluß der Geschichte, größer als am Anfang der Erzählung. Distanz ist noch nicht Opposition.

Das Erlebnis ist noch größer als Distanz. Mehr Intuition als Engagement, natürlich bei diesem Kindheitsstoff. Das Glück, wenn auch schon ironisiert, vom Leib gehalten, ist noch so groß wie das Unbehagen.

Die Geschichte von dem Juden mit der Schenke ist in eine Klammer des Romantischen gefügt. "Es war Abend geworden. Am Himmel ... " strotzt voll Romantik. Es ist soviel Romantik, daß der empfindliche Leser mißtrauisch wird. Aber durch die folgende unheimliche Geschichte wird die Romantik glaubhaft, ja man nimmt sie gleichsam dankbar hin, obwohl es die gleichen Worte sind wie vor der Geschichte. "Noch immer sang die Nachbarin. Noch immer übergoß der Mond den Hof. Mimka wedelte mit dem Schwanz. Sie war hungrig." Die unheimlichen romantischen Geschichten werden äußerlich vorbereitet, geradezu ritual, so wie der Junge damals wird der Leser heute, da der Autor den Ritus nacherzählt, eingestimmt: "Großmutter zündete die Lampe an. Gleich wurde ihr Zimmer still, die dunklen, schweren Möbel schimmerten sanft auf. Mimka erwachte, spazierte durch das Zimmer" "Das Dienstmädchen brachte den Samowar. Großmutter hatte eine Schwäche für Tee. Meiner harrte ein Lebkuchen." Nach dieser gezielten Einstimmung kann natürlich nicht Schlaf folgen. Das spürt der Junge damals und der Leser heute. Zudem "glitzerten in Großmutters tiefgekerbten Runzeln Schweißtropfen." Das steigert die Spannung, denn gewöhnlich war der Alten kalt, sie fror, selbst bei größter Hitze. Und wenn die Großmutter fragt, möchtest du schlafen, weiß sie längst selbst die Antwort. Nach der romantischen Reprise des Erzählers folgt eine zweite, ebenfalls romantische Geschichte: "...Ich lief nachts zum gräflichen Schloß und guckte durch die erleuchteten Fenster. Der Graf hatte eine Tochter und die schönsten Perlen der Welt..." Diese Geschichte endet wie die erste mit einem künstlerisch elektrisierenden Schluß, einem höchst kunstvoll verknappten Ende, einer Pointe. Dann erlischt der Samowar und sofort wissen wir, daß nun

nicht mehr viel folgen kann, der Höhepunkt der Geschichten ist vorbei. Die Romantik ist in ihm erloschen. Babel desilusioniert, entromantisiert. Lesen wir, wie er den Mund beschreibt, aus dem eben noch höchst kunstvoll und romantisch Geschichten klangen: "Großmutter trank das letzte, schon kalte Glas Tee, lutschte in ihrem zahnlosen Mund ein Stück Zucker." Aus diesem Mund kann nicht mehr viel kommen, es sind Geschichtensplitter und auch nicht mehr in direkter Rede, sondern aus dem Mund des Erzählers. Von dem Augenblick, da der Samowar erlosch, wird die Großmutter kälter, immer mehr "Glaub nicht an die Menschen". "Ihre metallische Zornesstimme." "Ohrenbetäubene metallische Geschrei". Sie wirft das Hausmädchen aus dem Haus...bis sie ganz kalt ist. "Großmutters durchsichtige Augen blicken starr."

In dieser Erzählung fallen besondere Blöcke auf, Miniaturtexte, die auf einen letzten Satz hin geschrieben sind, Texte anekdotischer Art. Da ist zunächst die Szene des Jungen mit dem Studenten auf dem Heimweg aus dem Gymnasium vor den Auslagen der Madame Rosalie. Der kurzgefaßte Dialog enthält schon Lakonie. Der Satz "Die Auslagen...habe ich nie mehr betrachtet" bringt, obgleich nicht mit dem elektrisierenden Schluß der Großmuttergeschichten diesen Miniaturtext zum Abschluß. Da wären die Geschichten vom Hund in einem zart-ironischen Ton, und weil sie nicht zum Abschluß gebracht ist, schreibt Babel dafür seine Ankündigung für später hin. Das ist zuletzt Ankündigung, mehr noch Aufforderung an sich, dieser Aufforderung nachzukommen, aber gewiß auf die leichte Schulter genommen oder nicht im Ernst daran gedacht. Aber in erster Linie ist es weder dies noch das, sondern fürs erste diese Geschichte zum offenkundigen Abschluß zu bringen. Da ist die Geschichte vergleichsweise über den Musiklehrer. Auch diese bringt er zum Abschluß: "Beim Hinausgehen blieb er an einem Stuhl hängen."

Dann folgen die beiden jüdischen unheimlichen Großmuttergeschichten, sehr verdichtet, gedrängt, auf den letzten Satz hin geschrieben und geschlossen. Diese Geschichten stellen ein kleines geschlossenes Ganzes dar, die selbständig existieren könnten. Da liegt immer die Gefahr nahe, daß solche sehr selbständigen Geschichten in einer Erzählung nicht aufgesogen sind. Schon der junge Babel versucht, dieser Gefahr aus dem Weg zu gehen: einmal werden die Geschichten im Milieu vorbereitet, zum anderen im Ton: Immer wieder tönt durch die Geschichte, trotz aller zarten, erlebnishaften unverfremdeten Schlichtheit schon die künstlerische ~~Technik~~ rotzige Schlichtheit, Lakonie. Aber noch überwiegen die langen Sätze, lyrische Beifügungen und die Träger der Babelschen Lakonie, die kurzen Sätze ~~sind~~ sind noch nicht so üppig wie später. Schließlich steckt in der Szene der Großmutter mit dem Dienstmädchen auch ein Geschichtchen, nicht zuletzt des starken Satzes wegen, der diese Szene wiederum zu schließen vermag: "Geduckt und unhörbar, als fürchte sie, die Stille zu beleidigen, schleicht sich das Dienstmädchen aus dem Zimmer."

Babel ~~veranstaltet in seinem weiteren konzentrierten Formbemühen~~ geht später ~~geradezu~~ auf eine Treibjagd auf abgewetzte Formen und Worte. In dieser noch so frühen Erzählung ist er, trotz der schon für einen in Babels Beruf Herumstochernden bedrückenden, zu beneidenden Meisterschaft, nicht gefeit vor abgewetzten, überflüssigen Beifügungen und Floskeln: "und ich war felsenfest davon überzeugt", "offen gestanden", "ich muß bekennen".

Was später Engagement geworden ist, ist hier noch Erlebnis, was unverstellte Distanz wird, ist hier noch im Bild verfremdet: die Suche nach dem äußerlich Warmen eines kalten Herzens in einer fauchenden Katze. Zwischen "kalt" und "warm" existiert als indifferentes Leben die Hündin Mimka, die nur nach Schlaf und Essen verlangt. Immer, wenn "kalt" und "warm" gespannt sind (Turgenjews "Erste Liebe" z. B.) schnarcht Mimka oder hat Hunger.

Das Heim für Kriegsblinde ist eine geöffnete Bildergalerie, der Erzähler ist ein sehender und reflektierender Bildbetrachter. "Ich trat ein und sah folgendes Bild:", "Ich unterhielt mich mit einer der Ehefrauen", "Ich forschte sie aus und begriff rasch:", "In einem finsteren, niedrigen Zimmer ...", "An einer anderen Stelle", "Ich gehe weiter.", "In einem Zimmer ..."
Von Station zu Station, Bild zu Bild schubst uns eilig und knapp erklärend der Führer der Besichtigung. Breughel ist herbei gebeten, noch nicht ahnend, daß ihn bald darauf noch ein anderer in das Haus seiner Prosa einlädt. "Der Kopf des Blinden ist starr nach oben gerichtet.", "Viele Stöckchen flirren vor meinen Augen.", "... blicken sie mit den blinden Augen nach oben, ..."
Wie die Blinden ins Bild gebracht werden, kompositorisch, auch da gedenkt Babel des Malers: Zuerst der eine strauchelnde Blinde, dann die blinden Kameraden, die einen ebenso hilflosen Eindruck machen.

Es findet eine Übereinkunft des Inneren und Äußeren statt. Sehr wohl kann ein Herz blind sein, können Hände blind sein. Babel sagte einmal, daß Füße blind sein können. Die Frau ist ausgewurzelt, der warme Geruch der Heimat ist zerweht. Das Bäurische der Bauern erschöpft sich in der Erinnerung und im tragisch-komischen Geschwätz. Das Interesse des Greises ist tot. Die Musik des Soldaten ist blind; die Winseltöne des Instruments sind die Töne des Blinden. Und schließlich das junge Ehepaar: Ihre Liebe ist blind.
Sie stecken alle in einer doppelten Finsternis, Babels metaphorische Begabung hat es nicht nötig, das wie ein Marktweib auszuschreien. Die fünf Zeilen über das doppelt blinde Ehepaar ist große Prosa. Wenn ich lese "An einer anderen Stelle bringt ein klappriger, gleichgültiger Greis einem hochgewachsenen kräftigen Soldaten das Geigenspielen bei. Wie ein singender, vibrierender Strahl fließen die schwachen Winseltöne unterm Bogen hervor."

Und nahezu beliebig Anderes, dann stoße ich auf eine erstaunliche Kuriosität: Der fast Siebzigjährige Katajew gerät in den Rhythmus des nicht viel mehr als Zwanzigjährigen Babel. Wenn man das Wasser des "heiligen Brunnens" sprudeln hört und es abschmeckt, hat man auf der losen Zunge den Geschmack Babels. Dieser war es, der den Rhythmus der Sätze durch Adjektive bestimmte, meist mehrerer mehrsilbiger, die oft auch nacheinander auf die Schnur des Satzes gefädelt wurden.

Im Mittelstück, nach einem großen Absatz, steigt Babel unvermittelt in ein anderes Erzählen um, ähnlich einem Reiter, der ein anderes Pferd unter den Sattel nimmt: "Unsere Obrigkeit legt bekanntlich in zwei Fällen besondere administrative Begeisterung an den Tag - wenn es gilt, sich zu retten oder zu schreien. In Zeiten aller möglichen Evakuierungen und verheerender Transportverschiebungen bekommt die Tätigkeit der Behörden einen Anflug von Geschäftigkeit, schöpferischer Fröhlichkeit und sachlicher Wollust."

Von nun an reitet Babel zwei Pferde: der analysierende, essayistische Ton und der knapp konstatierende sowie das beschreibende Detail. Die Erzählung hat noch nicht die Stärke Babels. Hindurch blickt zu stark der Sinn der Erzählung, das symbolische Haus, der Gang der Ereignisse tritt zurück, die Geschichtlichkeit, der weltanschaulich konkrete Humanismus.

Andererseits beweist Babel schon mit diesem Stück den ausgeprägten Hang und das formale Vermögen zum vielschichtigen Erzählen. Unter dem Peripheren, der Haut, liegen vegetative Nerven, die später noch tiefer liegen.

Der Zug der Blinden hat in der Darstellung Babels unheimliche Dimensionen, irdisch weite. So wie sich die Blinden bewegen, so schleppt sich die Syntax dahin: Wo längst ein Punkt gesetzt werden könnte, da rafft sich verstört der Satz wieder auf und ergibt sich schweigend einem müden Zwang. Im Wechsel langer und kurzer Sätze steckt die

Unruhe des Zuges, das Fehlen eines Haltes, langes Suchen und kurze Hoffnung, kurze Enttäuschung.
Der Wortaufwand zu Beginn "Das Siegel der Entschlossenheit ..." wird zum Schluß dieser Szene geringer, die Sätze werden einfacher, das Ganze endet in der Stille.

Der Wille zur Geschichtlichkeit drückt sich bei Babel schon im Kopf einer Erzählung aus: Information über Zeit und Ort der Handlung, einer nachprüfbaren Wirklichkeit, die aus der wirklichen Wirklichkeit in die Kunst-Wirklichkeit übergetreten ist. In"Karl - Jankel" geschieht es nicht so tagebuchartig wie etwa in den Stücken der "Reiterarmee". Wir haben zu Anfang eine kurze bündige Vorstellung Odessaer Vorstadtmilieus und zugleich die Vorstellung eines bestimmten Menschen aus diesem Milieu. Der erste Abschnitt ist eine geschickte Verquickung zwischen Allgemeinem und Einzelnem. Das Einzelne: Joina Brutmann und die Schmiede, das Allgemeine: Volk. Jeder der fünf Sätze hat von beidem etwas. Die Verknüpfung aber gelingt vollkommen, in dem der erste, dritte und fünfte Satz Brutmann und die Schmiede aufnimmt, der zweite und vierte nimmt weitere auf: Pferdehändler, Fuhrleute, Schlächter, Bauern. Im ersten Satz ist mit der Schmiede und Joina Brutmann zugleich die ~~Schmiede~~ Vorstadt Peressyp erwähnt. Im zweiten mit ihr("drin") die Pferdehändler, Fuhrleute...Im dritten mit ihr die Baltaer Straße. Der dritte Satz informiert uns also noch einmal, diesmal genauer, über die Lage der Schmiede. Und der vierte ist eine genauere Information als der zweite. Der fünfte Satz knüpft sich mit dem ersten und flicht sich um die drei mittleren Sätze. Nicht nur eine ganze Erzählung, sondern auch ein einzelner Abschnitt hat eine kieselgleiche Rundung, eine Art dichtverschnürtes Korbgeflecht. Was an Information mit "Drin (in der Schmiede) trafen sich Pferdehändler, Fuhrleute, in Odessa Lastkutscher genannt, und Schlächter von den städtischen Viehhöfen" gegeben ist, ist also zugleich syntaktisch ausgedrückt. Und ohne weitere Information aus-

drücklich zu geben, ist eine solche immanent durch die geschickte Satzverknüpfung: Man hört förmlich die Pferdehändler, Lastkutscher und Schlächter miteinander reden und schwatzen in verschlungenen Runden. Was zuerst als brave Auskunft ~~sich~~ anschaut, entpuppt sich als Kunst. Neben dem sachlich informativen Ton wird im letzten Satz der ironische angeschlagen, der wie in der ganzen Babelschen Erzählweise verschiedene Schattierungen erfahren kann. "wacker"und "Seele." Mit dmm zweiten Abschnitt beginnt eine gediegenen Familienchronik, üblicher Bestandteil jüdischer alttestamentarischer Literatur. "Am Peresyper Strand philosophierte ich erstmals über die gewaltigen in der Natur verborgenen Kräfte" nimmt die Ironie des ersten Ab~~ech~~ schnitts um einige Grad mehr wieder auf, übersteigt in Ton und Rhythmus den gesamten Abschnitt. Die Söhne werden mit plastischen, athletischen Bildern beschrieben. Alle Bilder Babels sind urwüchsig und besitzen die Plastizität der Übertreibung. Die Erwähnung, daß einer der Söhne fiel, scheint eine Reminiszenz am Rande zu sein für die alten Überlieferungen, nach denen Söhne geopfert wurden. Aus den anekdotenhaften Blöcken der "Kindheit. Bei der Großmutter" sind satzkurze Bonmots und Sprichwörter geworden wie z.B. "Die Frauen haben ihren Haushalt. Ein Außenstehender sieht nicht, wie die Töpfe zerschlagen werden". Oder, wenig später, das ausgesprochene Bonmot: "Er war rothaarig, der Naftula, wie der erste rothaarige Mensch auf Erden." Ein Bonmot allerdings verkraftet keinen zweimaligen Gebrauch, auch nicht in der Einbettung eines neuen Einfalls: "Rothaarig, wie der erste rothaarige Mensch auf Erden, segnete er näselnd den Schnaps." Immer wieder stößt man auf solche Redensarten, sie sind einwesentliches Merkmal der Reduktion, die sich inzwischen bei Babel vollzogen hat. Von der ~~xxxxxxx~~ Kurve der Anekdote bleibt oft nur noch der Punkt. Der Erzähler rafft immer mehr zusammen, der Text ist keine Spur mehr flächig, sondern zusammengedrückt. Er ist wie eine Feder gespannt. Die Sätze sind noch um manches kürzer geworden, protokollarischer.

"Du bist moralisch besudelt worden. Das darfst du nicht auf dir sitzenlassen." Das allerdings ist nicht nur lapidare Kürze, sondern Klischee und birgt in sich ein abwertendes Werturteil über den Ratgeber Bytschatsch, wenn man die saftige, sprichtwörtliche Redeweise Naftulas Hertschiks dagegenhält. Mit Hertschik hat die Erzählung ihre Virtuosität, Spannung, ihren poetischen Reiz. Spannung auch darum, weil die Erzählung mit Zeitraffern beginnt. Bei Naftula Hertschik gönnt sich der Erzähler längeres Verweilen und geht sehr oft ins Detail. Läßt der Erzähler aber Naftula selbst zu Wort kommen, schlägt der Rhythmus in eine äußerste Raffung und Dichte, als wollte Naftula die vom Erzähler an ihm vergeudete Zeit wieder aufholen. Der Eindruck der Raffung und Dichte entsteht durch die Sprache Hertschiks, die alle jüdische Poesie und Hersche Schlagfertigkeit gepachtet zu haben scheint, obwohl gerade die Erzählzeit nicht länger als die erzählte Zeit ist, wie es im Dialog immer der Fall ist. Es gibt unzählige Gerichtsszenen in der Geschichte der Literatur. Und doch beschreibt Babel in "Karl'Jankel" eine Gerichtsszene, wie sie noch nicht beschrieben worden ist: auch das ist ein Merkmal für Babels Prosa, ein Kriterium für Kunst allgemein. Daß Babel diese Gerichtsszene gelingen mußte, ist dennoch kein Wunder: In seiner Prosa riecht es gleichsam überall nach Gegensätzen. Auf Lautstärke des Staatsanwalts antwortet der Angeklagte mit Witz, Schlagfertigkeit und haushoch überlegener Wendigkeit, deutlich genug gemacht. Der Satz: "Diese Antworten befriedigten den Staatsanwalt nicht", für jede andere Szene überflüssig, hier aber nimmt der Erzähler den witzigen Ton seines Naftula mit in die Kommentierung der Gerichtsszene und macht noch deutlicher, auf wessen Seite seine Sympathie liegt. Aber die Gegensätze müssen Entspannung bleiben, und der Staatsanwalt findet wieder einen Pfeil in seinem Köcher. "Tief vor ihm, fast am Fußboden wackelt der Kopf Naftulas, das struppige Nüßlein von einem Kopf." Aber schon die nächste Antwort Naftulas zeigt, daß der Staatsanwalt

das Nüßlein nicht knacken kann. Nachdem Naftula verstummt, wird die Zeit wieder beschleunigt und dehnt den Augenblick, da die Zeugin Belozerkowskaja eintritt. Wieder hat Babel zwei Gegenpole: Polina Belozerkowskaja, die Tochter Joina Brutmann und den ehemaligen Advokaten Samuel Lining. Dem zarten Versuch Polinas, eine Erklärung für die Hanlung der Mutter zu finden, steht die schneidende Stimme Linings gegenüber. Die einfachen Antworten Polinas ("Ich nenne alle Kinder Herzele") werden von der Fischreihe seines wackelnden blauen Gebisses zerbissen, der Aggressivität steht mütterliche Wärme gegenüber. Nach der Befragung ist Lining unsicher geworden. Er setzt zweimal mit "Fahren wir fort" an. Der Erzähler erwähnt ausdrücklich die Unsicherheit Linings. "Sein Gebiß klappte herunter, er fing es mit der Unterlippe auf und verfrachtete es wieder in den Gaumen."

Daß dieses beschreibende Detail unmittelbar hinter der Antwort Polinas "Ich nenne alle Kinder Herzele" steht, hat seine Bewandnis. Das Bild ist bei Isaak Babel nicht verinselt.

"Sie (die Höfe) wimmelten von Kindern wie die Flußmündungen vom Laich", schreibt Babel zwei Seiten vorher. Was hier noch als schönes, aber nicht notwendiges Bild empfunden wird, findet nach dem Dialog mit Polina seine Ergänzung. Da findet sich noch ein Bild auf dieser Ebene. Der Alte wird einmal mit funkelnden Korallenäuglein gesehen. Er ist eine Art Urtypus, am Grund des Meeres, durch die Entwicklung nicht so leicht wegzufegen, auszureißen. Wer an ihn heranwill, muß in die Tiefe tauchen. Das Bild von den Kindern ist einem Urbild entlehnt: die biblische Metapher von den Fischen. Aber es geht nicht um Hertschik, ob zwar manches Mundaufmachen des Alten wie ein Rascheln der Ewigkeit anmutet. Aber Babel setzt nicht lange auf ihn. Er nimmt Abschied von seiner Kindheit wie auch von ihm, einem virtuosen Überbleibsel der Vergangenheit, wirft ab die Hypothek seiner Vorfahren.

Hertschiks Blick ist erloschen am Ende seines Auftritts und der Mund in seiner kleinen roten Nuß verstummt. Ihm antworteten drühnendes Gelächter. Mit ihm tritt mehr als Hertschik ab, auch nicht nur seine Kindheit, mit ihm tritt mehr als Kult ab, mit ihm tritt auch Kultur ab, wenngleich schon nur mehr Denkmal-Kultur. Was folgt, ist Arbeit, Grundlage einer neuen Kultur, Der sachliche Ton als viel zeitgenössischer hat wieder Eingang in der Erzählung gefunden. Dieser Wechsel der für mehr steht als nur diese Gerichtsverhandlung, hat Lining verschlafen. "Seine Jacke war mit Asche bestäubt" macht eine Nuance zu unvermittelt und drum zu stark provozierend,das,was hinter dem sinnlichen Faßbaren steht: die Auferstehung eines kassatorischen Juden, der jedoch gegen die schillernde Urwüchsigkeit Naftulas wie ein blasser erbärmlicher Aufguß wirkt. Lining ist eine Totenpuppe, die Fittiche noch einmal aus dem ewigen Staub erhoben, aber es fehlt ihnen der Atem, er behält die Züge eines Skeletts wie es das Detail nach dem wortkargen, wunderbaren Dialog ausdrückt.

Ein paar Augenblicke später erhebt sich über dem Tisch das leblose Gesicht Linings. Natürlich hat auch Lining seine eigene Sprache, die Sprache eines vernehmenden Beamten, eine tote Sprache mit nicht totzukriegenden Stereotypen und blühend lebendigen Klischees: "Sagen Sie, Zeugin" und "Fahren wir fort". Indem er es immer wieder gebraucht, dies Wort, fährt er gerade nicht fort. Dies kleine Detail, indem er den krummen Rücken an der Bank reibt und das Gebiß bewegt, ist Bild auch für eine innere Haltung.

Da ist Polinas leise, flüsternde, kaum vernehmbare Stimme und die schneidende, knarrende Stimme Linings. Da ist die Donnerstimme des Staatsanwalts und die Stimme Naftulas - Stimmen von Gegensätzen. Da ist die Stimme der Leute in den hinteren Reihen, ein Sprachrohr und die Stimme der Kirgisin. Nachdem die Alte Polina auffordert, das Kind zu stillen, fädelt Babel mit einer Handvoll Wörter eine bestürzende Dichte zusammen. Ein einziger Satz kommt auf die Rotarmi-

sten, ein winziges Detail und spricht doch Bände. Der Ruf "Pause" ist so hart an den Zusammenbruch Polinas gerückt, als habe der Vorsitzende nach einer dramatischen Zirkusnummer Pause angesagt. So wirkt Die Szene um Polina doppelt bestürzend. Was Sprache vermag, zeigt der winzige Dialog der beiden Arbeiter: Zum Sprichwort aufgelegter Jargon. Es besteht nicht der leiseste Zweifel, daß es die Sprache zweier Arbeiter ist, mit diesen paar Worten treten die beiden sofort aus ihrer Anonymität und man kann sich ihnen nicht verschließen. Der Rhythmus der Erzählung wird stark gewechselt, es beginnt ein beschreibender Abschnitt mit einem Bild, das für Babel ungewöhnlich alles leicht macht, obgleich der Erzähler den Ellenbogen benutzt. Babel ist hier in ungewöhnlicher Weise vordergründig und wird von sich von der Form her im Stich gelassen. Andererseits lauern solchen Texten feine Gefahren auf, sind ihnen nicht hier und wiederso deutliche Hinweisschilder eingepflockt. Das aufgesessene Mißverständnis hier und dort über die "Reiterarmee" bezeugt es. Die Geschichte hat nicht mehr die innere Spannung wie in der Mitte. Zwar schürzt Babel die Zeit noch einmal, die Gegensätze werden wieder herangeschrieben. "Der Kampf entbrannte immer heftiger" aber ist schon mehr eine Aufforderung, es gutwillig hinzunehmen, als Gestaltung. Im Blick Karl Jankels reflektiert der Erzähler über die Kindheit und beschwört das Glück des Kindes. Die Geschichte verläßt da gerade noch, "da der Kampf immer heftiger entbrannte", den Gerichtssaal, macht eine scharfe Kurve und rundet die Geschichte plötzlich ab. Der Schluß klärt: Wie schon der Titel der Erzählung programmiert, ist es die Geschichte Karl Jankels. Der Titel drückt die Souveränität des Erzählers aus. Der Name nimmt sowohl "Karl" als auch "Jankel" auf, ebenso wie bei der Beschwörung des Kinderglücks am Schluß. Das degradiert ebenso wie die Anlage des Streits selbst die Auseinandersetzung um den Namen zu einer sinnlosen Balgerei.und schlägt in die Kerbe Polina Belozerkowskajas: "Ich nenne alle Kinder Herzele". Der Eindruck des Unvermittelten, Unvereinbaren dieser Schwenkung aus der Geschichte der Gerichtsverhandlung heraus trügt also. Und wenn schon ein wenig

Provokation, vom heftigsten Kampf den Leser auszusperren, mindestends auch doppelt sowiel Ironie über diesen Kampf. Es sind genug Hinweisschilder in der Erzählung, die den Fortgang aus der Gerichtsverhandlung begründen. Mit diesem Schluß ist der Autor Babel nichts schuldig geblieben.

In Revolution und Krieg läuft alles auf die Alternative zu: Leben oder Tod. Babel hält den Augenblick fest, wo noch nichts entschieden ist und wo es sich entschieden hat und hockt einen Augenblick noch um die Asche: kein sentimentales Gedächtnis. Unter den Schuppen des Haifisches war noch irgendwas Menschliches, eines Augenblicks würdig. Es sind bei Babel, im übertragenen Sinn, immer diese körperlichen Gegensätze. Die Froim Gratsch's finden offenbar keine Zuflucht mehr im eigenen Terror, so winselt ihr Anführer mit dem Schwanz. Die anekdotenhafte Erzählung vom Tod Peskins ist eine kleine Meisterleistung. Babel macht es dem Tod unter dem Panamahut nicht leicht. Und wieder beschwört Babel die Gegensätze: Sonnenblumenkerne im Korb eines Mörders. Kohlschwarzes Banditentum im Gewand unschuldiger Romantik. Die schaukelnde Unschuld am balkigen Finger des athletischen Heerführers der Armee der Diebe. Der prassende Hof Froim Gratsch's neben dem zerfließenden ärmlichen Rauch der Küchen in der Prochorowskaja und dem Trödelmarkt. Der gefällte Baum neben rankendem, umschlingendem Efeu. Tod oder Leben. Der Schreibende neben dem Wortlosen, Stummen. Die Bande und die Tscheka. Gratsch und Simen. Vergangenheit und Gegenwart, Zukunft (Simen: dreiundzwanzigjährig). Nach der grausamen Wirklichkeit der Anfang einer Legende. Und was nicht gegensätzlich ist, ist unterschiedlich zumindest und was nicht unterschiedlich ist, zumindest ist es nuanciert: ein ganzes System großer und kleiner Opposition. Und die Sprachen: die witzig-tückische der Banditen, die kreischend selbstbewußte der

der Madame Peskin, die schwärmerische, pathetische Borowois, die unkomplizierte Simens. Der Gang Froims zu den Tschekisten, sein Aufenthalt dort und die Hinrichtung sind, natürlich stark verfremdet, aus der Passion des Judenkönigs aus Galiläa.

Bei Babel ist der Bandit noch und der Revolutionär schon wieder ein Mensch, keine Götzenpuppe. Alle Babelschen Figuren sind mit den Insignien des Lebens ausgestattet: Schwächen und Stärken. Aber alles ist eine Frage der Relationen, nicht der Auschließlichkeit. Nur mit Banalitäten kann man ausschließlich umgehen. Isaak Babals Literaturmenschen sind nicht in Banalitäten geschickt, sondern in Flüge und Stürze.

Wenn man Babel liest, hat man das Gefühl wie bei ganz wenigen Autoren, man hat etwas getan. Zwar sind Babels Erzählungen "rund wie Kieselsteine aus dem Meer", aber die Menschen darin sind scharfkantig, hart, knochenästig, gebirgig, nicht leicht zu handhaben, literarisch unüblich in unserem literarischen Flachland. Babels Poesie ist nicht nur Poesie der Revolution, sondern auch revolutionäre Poesie. Ich teile die Entdeckerfreude mancher Literaturdoktoren auf das, was bei Babel noch hinter dem Text steht, Untertext genannt. Zugleich muß ich die Freude zurückrufen: Das Terminipaar Text und Untertext birgt nicht nur eine Entdeckung, sondern auch eine Reduktion, eine präzise wissenschaftliche Verflachung: Was da als Untertext deklariert wird, ist bei der Vielfalt der Babelschen Zwischentöne nicht benennbar. Babel entwirft mit einer Handvoll kurzer Abschnitte aus einer Handvoll Seiten eine unvergleichbare dichterische Kraft. Er hat einen ungewöhnlichen Blick für das Ungewöhnliche und scheinbar Entlegene. Früchte einer Kenntnis mehrerer Kulturen: Derbheit, Rauhbeinigkeit und Zartheit zusammen auf engstem Terrain einquartiert, ebenso wie schmale Notiz neben breitem, ausgefüttertem Detail, die Körperhaftigkeit neben der Filigranarbeit,

der Zusammenprall neben der Pause, Sprachrohr und Verborgenheit, leises Sagen. Man hat das Gefühl, daß sich Babel nichts entziehen kann an Wesentlichem, daß Babel selbst dem Leser noch auflauert. Babel ist ein Meister der Aussparung. Bei fünf Worten findet er noch ein überflüssiges, läßt es fort und setzt an seine Stelle einen Punkt, manchmal, scheint's, aus einer fast neurotischen Angst vor dem Zerfluß. Einen besonderen Anteil an der Dichte Babelscher Texte haben die Eigenschaftswörter, die den Text noch dichter machen, wenn sie selbst zusammengesetzt sind.

Dramatik ist ständig wechselnder Rhythmus. Jeder Mensch hat einen anderen Rhythmus in Sprache und Bewegung. Ein Dialog ist also demnach nichts anderes als eine Begegnung zweier Rhythmen, Babel ist ein Meister der Rhythmik und auch darum nicht überraschend ein Meister des Dialogs. Es ist bei vielen jungen Dramatikern ein unangenehmes Phänomen, daß alle ihre Stückfiguren in ein und derselben Sprache daherreden. Sprache aber macht Charaktere- für den Autor - weil Charaktere Sprache machen - in Wirklichkeit. Drum sind viele Bühnen charaktere einsilbig und ansehnlich inzüchtig. So wie sich der Rhythmus im Dialog ändert, wechselt er auch von Szene zu Szene, Dialog zu Dialog. Isaak Babel ist ein dramatischer Poet. Man kann bei ihm selbst in der deutschen Übertragung merken, daß er bei einem neuen Abschnitt oft auch den Rhythmus ändert, weil eine neue oder nuancierte Situation vorliegt. Es ist verständlich, daß gerade für Babel der Abschnitt in der Prosa eine verzückende Einrichtung war.
In"Karl-Jankel" spricht rund ein Dutzend Menschen. Jeder dieser zwei Hände voll Figuren hat einen eigenen Mund.

Die Ironie, einmal ins Spiel gebracht, wirkt auf alles übrige, verunsichert und provoziert. Der Leser muß auf der Hut sein, besonders gegen die leichten Schattierungen, aber sich in seinem Mißtrauen so weit in der Hand haben, nicht in jedem Satz ein Versteck der Ironie aufstöbern zu wollen.

Babel, in den die jüdische, russische und westeuropäische Literatur Eingang gefunden hatten, verlangt ein wendiges Publikum. Schon im nächsten Satz kann ein Streich jüdischer, volksweiser Naivität folgen, pointensicher, oder protekollarische Nichtverstellung. Der willentlich reduzierte Dialog, die poetisch zurechtgeschnittene scharfe Beschreibung, der geringe Aufwand an Wort- und Satzmaterial lassen nichts überflüssig erscheinen, aber lassen sie auch nichts vermissen, das ist die Frage. Babels Methode ist die gekonnte Auswahl aus dem reichen Angebot, das Wirklichkeit und Phantasie feilbieten: den geeignetsten Charakter, das plastischste Detail, die erfüllstesten, dichtesten fünf Minuten des ganzen Tages. Und doch kommt es einem vor, als habe er in diesen fünf Minuten den Lichtkreislauf eines ganzen Tages!Ohne Frage schafft Babel mit dem Protokollarischen, Statutenhaften Distanz, die Sprache des Protokolls ist nicht sehr wählerisch und empfindlich, sondern oft knochenhart, bis ins Beleidigende hinein nüchtern. Zugleich aber löst die Harte des Protokollstils Empfindungen aus, die sich sofort gegen die unverrückbare Tatsache, die Begebenheit, währen, wenn sie eine unangenehme war, oder die sie sofort Sanktionieren, wenn sie eine willkommene war. Die eiligen Reaktionen rühren daher, weil das Protokollarische unmittelbar Wirklichkeit und Wahrheit aufzwingt. Ähnlich kompliziert ist es mit dem Autor. Die Nüchternheit des Protokolls ist nicht identisch mit einer Distanz des Autors zu dem Protokollarischen Vorgang, Pathos nicht unbedingt ein Ausdruck des Engagements. Oft zum Beispiel ist Babel mißtraurisch gegen das Pathos und empfindet also, wie viele dreißig, vierzig Jahre später, aber im Unterschied zu ihnen vermeidet er es nicht, sondern zügelt es, eben durch die Nachbarschaft größter Nüchternheit oder verkauft es mit einer Prise Ironie oder einer Salve deutlich zu deutender Übertreibung. Heute schießen Leute krumme und glitzekleine Pfeile

gegen das Schöne in der Literatur. Das ist verständlich, wer des Schönen nicht mächtig ist, greift es an. Babels Prosa ist schön, denn das Wahre ist schön, nicht das Schöne wahr. Es ist revolutionäre Literatur mit praller Poesie: Babel ist der konsequenteste Schrittmacher seiner Sprachästhetik: "Die Klarheit und Kraft der Sprache besteht gar nicht darin, daß man zu einem Satz nichts mehr hinzufügen kann, sondern darin, daß man aus ihm nichts wegstreichen kann". Babels Prosa ist klar und kraftvoll, mit zupackender Offenheit, von sprichwörtlicher Anschaulichkeit als Testament jüdischer Kindheit. Wenn man Babel liest wird man zuweilen an Scholem Alechem erinnert, besonders in den lapidaren Dialogen. Alechem aber ist nicht sovieltönig, eben ausschließlich jüdisch. Babel wechselt viel häufiger Rhythmus und Ton, ist viel variabler, konvulsiver, moderner. Abgesehen davon, daß sich ein Vergleich beider nur in der Sprache anbietet. Babel schafft Oppositionen bis ins Bild hinein, Gegensätze, treibt mit konvulsivischen Mitteln die Opposition auf die Spitze: Übertreibungen, Gegensätze. Es ist nicht ein selbstverständliches Bild des Vaters, der seinen drei Söhnen bis zum Gürtel reicht. "Die drei - Wohlgenährte Stiere, mit glutroten Schultern und schaufelartigen Füßen - trugen den dürren kleinen Joina wie ein Baby zum Wasser hinunter" Das sind moderne, expressionistische Bilder. Modern auch, weil sie auf den Schultern der Eigenschaftswörter Bilder und ganze Sätze ruhen. Vielleicht noch bei dem alten, im frischen Gewand eines neuen Ismus erscheinenden Katajew ist diese Wortart zu solch auffallender Häufigkeit und Wichtigkeit berufen. Bei Katajew allerdings mutet es an, wie ein durchexerziertes Verfahren, kann als Technik schnell entlarvt werden. "Gras des Vergessens" und "Der heilige Brunnen". Seine Optik ist nicht nur irdisch, sondern auch ein wenig überlastet. Babel ist da viel maßvoller. Es fällt auf, wenn man die vier Stücke aneinanderhält, daß sich Babel die Lyrik-Influenz nicht mehr leistet, ohne, daß dadurch ausdrücklich poetische Empfindlichkeit verlustig geht.

An die Stelle der Lyrik tritt Dramatik, an die Stelle der Beschaulichkeit Intensität und Spannung, an die Stelle der Weitschweifigkeit Auswahl, ein ökonomischerer Umgang mit dem Wortmaterial, ein Prozeß der Reduktion hat sich vollzogen, des Einschmelzens. Die leisen unschuldigen Töne jüdischer Kindheit sind zerschmolzen in feuriger Aktivität. Handlung, der Lebensnerv der Dramatik, tritt kompakter auf, oft in eiliger Zeitraffung. Das Anekdotische, die Pointe, die Situation, die kurze Geschichte sind geblieben, nur viel selbstverständlicher, begründeter geworden. Die Oppositionen haben sich verschärft, denn Babel verzichtet nicht auf das jüdische Milieu: Opposition gegenüber dem fortschrittlichen Kampf, also vom Gehalt her und Opposition als Poesie. Und Opposition der Fortgeschrittenen gegen das Jüdische, das Nüchternen, Rationellen gegen die Poesie. Wogegen Babel von Anfang an gefeit war: die Opposition der Vergangenheit, der Vergehenden, Zurückgebliebenen nicht als Menschen, sondern als Stoffpuppen seiner literarischen Manege agieren zu lassen. Er hat auch für den Unverständigen, scheint's,Verständnis, auch der Bandit Froim Gratsch trägt die Insignien eines Menschen und doch verkauft sich Babel um keinen Heller an ihn, überdeckt nicht ein Deut seiner Unmenschlichkeit - das meine ich mit: Es ist alles eine Frage der Relationen.

Ich staune und rätsele, daß Babel einen Roman schreiben wollte, wo doch bei ihm alles auf Verknappung zielt. Auch das zyklische Erzählen ist doch eher ein Beweis kleinerer Selbständigkeiten als abhängiger Zusammenhänge. Babels intensive Arbeit mit Pausen, Einschnitten, Abschnitten, einzelnen Worten ist die Arbeit eines Erzählers, erinnert dabei eher an die eines Lyrikers als an den Romancier. Babel ist im buchstäblichen Sinn ein sparsamer Erzähler, er konnte sich selbst an fünf Fingern ausrechnen, daß er einmal kein umfangreiches Werk hinterlassen würde, sein Atem ist kurz die Arbeitssträhne wird immer wieder unterbrochen, obwohl er ein großer Arbeiter war.

Durch den Eingang verschiedener Kulturen in Babel, wäre es interessant zu entdecken, warum es bei Babel nicht zum Bruch, sondern zu einer Kontinuität kommt. Vielleicht konnte sich Babel vor dem Bruch nur mit seiner ausgesprochen dramatischen Prosa bewahren, die so gut ist, daß alle Spannungen weil sie bewußt eingesetzt sind, wie die eines einzigen Körpers wirken, wie im menschlichen Körper letztlich auch alles auf Gegensätze beruht.

Mittels treffender Auswahl des Details wird auf engstem Raum ein Porträt möglich, mittels der Reduktion der Syntax auf kleinstem Terrain reiche Information. Das Zusammenziehen und Fortlassen wird unter der Hand Babels ein Mittel für konkrete Prosa. Mit Babel hat wohl aufgehört, Lakonismus ein Mittel zu sein, um Poesie auszuschließen. Wenn ich einmal von Opposition gegen die Poesie sprach, dann letztenendes ist der Lakonismus Babels wohl eher eine gründliche Schattierung in der Poesie. Das Protokollarische, gänzlich Nüchterne ist letztlich auch nur Opposition und Verbündung mit dem Poetischen in einem. Denn Poetisches neben dem ausgehungerten Stil einen Protokolls stehend wirkt nur um so poetischer.
Wenn ich Babel lese, habe ich den Eindruck, ich wäre ein Augenzeuge des von Babel Geschriebenen. Es ist spannend wie ein Krimi und empfindlich wie Poesie, Vereinbartes scheinbar Unzuvereinbarendes, manchmal schein's versuchsweise existierend und existiert dann nur umso kräftiger.

Bis auf einige Gepflogenheiten der Arbeit und den Hang zur Kürze sehe ich nichts Vergleichbares, mein Hochmut ist noch nicht über das Maß gestiegen, das jeden befallen hat, der überhaupt mit Schreiben anfängt. Ich sehe in jedem guten Schreiber eher einen Verführer als Führer,

was nicht gegen den guten Schreiber spricht, sondern gegen mich. Ich habe zu ihm aufzublicken wie ein Kind zu einem Erwachsenen, das gewarnt ist. Und Babel könnte gefährlich werden, die Warnung abzubauen. Babels Landschaft ist der Mensch, nicht Acker, Bäume, Sträucher. Beim Menschen ist die Wahrheit zu suchen, die Dinge um ihn herum existieren nur, drum sperrt sie Babel aus, recht unrussisch. Das Planetarische seines Landes geht nicht in die Menschen. Babels Erzählweise beweist nicht, wie großartig oder schlecht so ein Erzählen ist, sie zeigt, daß sie nur für Babel allein gültig war. So wie brechtische nur Brecht schreiben darf. Es wäre lächerlich, nach einer Analyse Babels eigene Bekenntnisse abzulegen.

Angefangen 19

Beendigt 19

Nr.			