

# Leseprobe

Martin Buber

## Schriften zu Literatur, Theater und Kunst

Lyrik, Autobiographie und  
Drama

---

Bestellen Sie mit einem Klick für 269,00 €



---

Seiten: 912

Erscheinungstermin: 22. August 2016

Mehr Informationen zum Buch gibt es auf

[www.penguinrandomhouse.de](http://www.penguinrandomhouse.de)

# Inhalte

- Buch lesen
- Mehr zum Autor

## Zum Buch

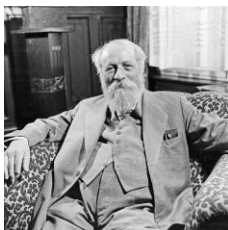
---

### **Ein bisher wenig berücksichtigter Aspekt von Bubers Werk**

Obwohl sich Buber zu Beginn seines Schaffens vor allem als Dichter verstand und sich zeitlebens immer wieder mit Fragen des Theaters und der bildenden Kunst beschäftigte, sind diese Aspekte seines Werkes bislang nur wenig berücksichtigt worden. Der vorliegende Band der Werkausgabe schließt diese Lücke.

Zeugnisse lyrischen Schaffens finden sich von Bubers Jugend an bis ins hohe Alter und werden im vorliegenden Band um eine Vielzahl unveröffentlichter Archivmaterialien und um autobiographische Texte vervollständigt.

Daneben widmete sich Buber Problemen der Literatur, der Kunst und des Theaters und versuchte sich selbst als dramatischer Autor. Seine literaturkritischen und kunsttheoretischen Schriften sowie seine dramatischen Entwürfe werden erstmals hier in einem Band versammelt.



### **Autor**

## **Martin Buber**

---

Martin Buber (1878–1965), Religionsforscher, Religionsphilosoph und Schriftsteller, war eine der führenden Persönlichkeiten des Judentums im 20. Jahrhundert und ein Vorreiter des jüdisch-christlichen Dialogs.

# **Martin Buber Werkausgabe**

Im Auftrag der Philosophischen Fakultät der  
Heinrich Heine Universität Düsseldorf  
und der Israel Academy of Sciences and Humanities

herausgegeben  
von Paul Mendes-Flohr und Bernd Witte

Gütersloher Verlagshaus

**Martin Buber Werkausgabe**

7

Schriften zu Literatur, Theater und Kunst  
Lyrik, Autobiographie und Drama

Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert  
von Emily D. Bilski, Heike Breitenbach,  
Freddie Rokem und Bernd Witte

Gütersloher Verlagshaus

## Inhalt

Vorbemerkung . . . . .	9
Dank . . . . .	11

## Einleitung

Bernd Witte: Buber und die Literatur . . . . .	15
1. Lyrik . . . . .	15
2. Literaturkritik . . . . .	28
3. Autobiographische Schriften . . . . .	32
Freddie Rokem und Heike Breitenbach: Buber und das Theater . .	38
Emily D. Bilski: Buber und die bildenden Künste . . . . .	52

## Literatur

Gedichte . . . . .	69
Veröffentlichte Gedichte . . . . .	69
Unveröffentlichte Gedichte . . . . .	107
»Aus jüdischer Stimmung« . . . . .	108
An Paula . . . . .	123
An andere Personen . . . . .	145
Gelegenheitsgedichte . . . . .	149
Literarische Schriften . . . . .	201
Ein Traum . . . . .	202
Prolog (Aus der Skizzenreihe »Studentinnen«) . . . . .	204
Die Statue . . . . .	205
Der Anschlag . . . . .	207
Züge in Wilfrids Bild. . . . .	209
Literaturkritische Schriften . . . . .	211
Das Buch Joram. . . . .	212

Vorbemerkung über Franz Werfel . . . . .	213
Mombert . . . . .	217
[Über Stefan George] . . . . .	223
Ein Wort über Franz Kafka . . . . .	224
Der Erzähler [Zu S. J. Agnon] . . . . .	225
Zum Ruhm des Publizisten . . . . .	229
Für Agnon . . . . .	230
Der Galilei Roman . . . . .	231
Das Reinmenschliche . . . . .	233
[Drei Erinnerungen] . . . . .	239
Hermann Hesses Dienst am Geist . . . . .	250
Der Erzähler in unserer Zeit . . . . .	258
Vorwort [zu Paula Buber, »Geister und Menschen«] . . . . .	260
[Geleitwort zu Beer-Hofmann] . . . . .	262
[Psychologie der dichterischen Produktivität] . . . . .	269

### Autobiographische Schriften

Erinnerung . . . . .	272
Begegnung . . . . .	274

### Theater

Dramen . . . . .	313
Der Dämon. . . . .	314
Eisik Scheftel [übertragen von Martin Buber] . . . . .	317
Elija . . . . .	370
Schriften zum Theater . . . . .	411
Eine Jungjüdische Bühne. . . . .	412
Die Duse in Florenz . . . . .	415
Drei Rollen Novellis. . . . .	418
Moritz Heimann. . . . .	425

Das Raumproblem der Bühne . . . . .	429
Moritz Heimann zum 50. Geburtstag . . . . .	435
Hinweis auf ein Werk . . . . .	436
Drama und Theater . . . . .	438
Greif nach der Welt, Habimah! . . . . .	441
Worte des Gedenkens . . . . .	444
[Über die Aufführungen der Habima] . . . . .	445
[Zur Habimah-Aufführung in London] . . . . .	451
Das ewige Drama . . . . .	452

## Kunst

Das Buch »Juda« . . . . .	464
[Referat über »Jüdische Kunst«] . . . . .	470
[Einleitung zu <i>Jüdische Künstler</i> ] . . . . .	488
Lesser Ury . . . . .	492
[Rede zur Eröffnung der Ausstellung im »Bezalel«] . . . . .	505
Der Zeichner Krakauer . . . . .	508
Vorwort [zu Bruno Zevi, »Im Raum der Architektur«] . . . . .	510
Ein Beispiel. Zu den Landschaften Leopold Krakauers . . . . .	512

## Archivmaterialien

Skizzen und Entwürfe zu Elengo . . . . .	516
[Claudel. L'Annonce faite à Marie. Hellerau 1913] . . . . .	524
Die Träume Josefs . . . . .	531
[Sieg? Kampf? Wer gegen wen?] . . . . .	532

## Kommentar

Editorische Notiz . . . . .	537
Diakritische Zeichen . . . . .	539
Einzelkommentare . . . . .	540
Verzeichnis der Gedichte und Gedichtanfänge . . . . .	856
Abkürzungsverzeichnis . . . . .	859
Quellen- und Literaturverzeichnis . . . . .	862
Stellenregister . . . . .	882
Personenregister . . . . .	884
Abbildungen . . . . .	907
Gesamtaufriß der Edition . . . . .	912



## Vorbemerkung

Der vorliegende Band ist der achte, der nach der Übernahme der Arbeit an der Martin Buber Werkausgabe durch die Heinrich Heine Universität Düsseldorf publiziert werden kann. Er ist nach den neuen Editions-kriterien gestaltet, wie sie erstmals in Band 9 der MBW angewandt und im vorliegenden Band in der Editorischen Notiz als Einleitung zum Kommentar erörtert werden.

Dieser Band dokumentiert in drei Abteilungen Bubers literarisches Schaffen in Gestalt von Gedichten und literaturkritischen Arbeiten, seine Auseinandersetzung mit Problemfeldern der Dramatik und schließlich seine Beschäftigung mit den bildenden Künsten. Buber, der vornehmlich als Philosoph des dialogischen Denkens, Übersetzer und Exeget der Bibel sowie als politischer Denker erinnert wird, hat sich sein ganzes Leben, vorwiegend aber in jüngeren Jahren, literarisch betätigt und mit Fragestellungen künstlerischer Produktion beschäftigt. Dieser bislang weniger beachtete Aspekt seines Schaffens wird nun erstmals in diesem Band der Werkausgabe umfänglich abgebildet und in seiner Bedeutung für das Gesamtwerk Bubers hervorgehoben.

Neben einer Reihe von Gedichten, die Buber hauptsächlich in den frühen Jahren seines Wirkens veröffentlichte, haben sich im Nachlass eine Vielzahl unveröffentlichter lyrischer Versuche erhalten, die sowohl individuelle Situationen zu bewältigen suchen als auch zeitgeschichtliche, religiöse und politische Reflexionen darstellen. Der Großteil der hier dargebotenen Gedichte erfährt somit in diesem Band seine erste Veröffentlichung. Einige der zu seinen Lebzeiten veröffentlichten Gedichte, die Buber in den ungedruckt gebliebenen, handschriftlich überlieferten Gedichtzyklus *Aus jüdischer Stimmung* aufnahm, werden in diesem Band zweifach gedruckt, um die Struktur dieses Zyklus zu erhalten.

Buber war mit bekannten und maßgeblichen Literaten seiner Zeit – etwa Hermann Hesse, Franz Kafka und Hugo von Hofmannsthal – bekannt oder befreundet und unterstützte die Verbreitung ihrer Werke mit literaturkritischen Arbeiten. Diese Aufsätze werden im vorliegenden Band den literarischen Texten Bubers nachfolgend abgedruckt.

Das vielleicht bedeutendste und auch philosophisch aufschlussreichste Dokument der literarischen Produktion Bubers dürfte indessen die Schrift *Begegnung* aus dem Jahre 1960 darstellen. In dieser autobiographischen Publikation sammelte, überarbeitete und ergänzte Buber verstreute Skizzen von entscheidenden Wendepunkten und wesentlichen Situationen seines Lebens, die er vereinzelt bereits in früheren Schriften

publiziert hatte und für die umfassende Veröffentlichung um zahlreiche neue Episoden ergänzte.

Bubers Beschäftigung mit der Dramatik reicht von der Übersetzung einzelner Dramen über den Entwurf dramatischer Fragmente bis hin zum ausgearbeiteten biblischen Mysterienspiel *Elija*, das Buber noch 1963 in hohem Alter veröffentlichte. Die Herausgeber haben sich dazu entschieden, mit dem Arbeiterdrama *Eisik Scheftel* von David Pinski, eine von Buber angefertigte Übersetzung aus dem Jiddischen in den Band aufzunehmen, nicht zuletzt um das breite Spektrum an Themen zu dokumentieren – vom sozialkritisch orientierten naturalistischen Schauspiel bis hin zur biblischen Prophetie – an denen sich Bubers dramatisches Interesse entzündete. Schließlich versammelt der Teil dieses Bandes, der Bubers Arbeiten zum Theater gewidmet ist, Porträts von Schauspielern, essayistische Schriften zu dramatischen Fragestellungen sowie Zeugnisse seines Engagements bei den Hellerauer Festspielen.

In jüngeren Jahren setzte sich Buber intensiv mit den bildenden Künsten auseinander, vornehmlich mit dem Problem, inwiefern die Künste zur »Jüdischen Renaissance« beitragen können. An dieser Fragestellung sollte sich nicht zuletzt Bubers Begriff des Kulturzionismus gegenüber dem politischen Zionismus Theodor Herzls kristallisieren. Deutlich wird dieses Spannungsfeld vor allem im *Referat über Jüdische Kunst*, das Buber vor dem Fünften zionistischen Kongress im Dezember 1901 in Basel vortrug. Neben die eher kulturpolitisch orientierten Arbeiten tritt in den späteren Jahren eine Reihe von Texten, die sich dem Porträt einzelner Künstler, wie etwa Helmar Lerski und Leopold Krakauer, widmen.

Die Israel Academy of Sciences and Humanities, deren erster Präsident Martin Buber war, hat im Jahre 2012 die Arbeit an der Werkausgabe als ein »highly important project« anerkannt und fördert sie seitdem mit einem jährlichen Beitrag.

Ein Projekt wie diese Werkausgabe wäre ohne eine großzügige finanzielle Förderung nicht möglich. Wir danken dem Bundesministerium für Bildung und Forschung und der Gerda Henkel Stiftung für ihre nachhaltige Unterstützung. Nicht zuletzt sei der Heinrich Heine Universität Düsseldorf gedankt, die das Projekt logistisch und administrativ betreut.

Düsseldorf, im April 2016

Paul Mendes-Flohr, Bernd Witte

## Dank

Für die Erstellung des vorliegenden Bandes konnten die Herausgeber auf umfangreiche unveröffentlichte Materialien zurückgreifen, die im Martin Buber Archiv in Jerusalem aufbewahrt werden. Für die großzügige Unterstützung gebührt Stefan Litt und den Mitarbeitern der Archivabteilung der Nationalbibliothek unser besonderer Dank. Auch dem Archiv der Universität von Wien sowie dem Kulturhistorischen Museum in Görlitz sei für die Bereitstellung von Dokumenten und Bildmaterialien gedankt. Besonders sind die Herausgeber gegenüber Tamar Goldschmidt zu Dank verpflichtet, die aufschlussreiche Dokumente aus ihrem Privatbesitz und hilfreiche biographische Informationen für die Kommentierung beisteuerte.

Paul Mendes-Flohr hat die Drucklegung dieses Bandes durch zahlreiche substantielle Hinweise bei der Erstellung des Kommentars zu Bubers literarischen und autobiographischen Schriften gefördert. Deshalb gilt ihm der besondere Dank der Bandherausgeber. Desgleichen Olga Levitan sowie dem *Israeli Center for the Documentation of the Performing Arts* für wichtige Informationen zu Bubers dramatischem Engagement.

Die weitgespannte Thematik des Bandes, die Vielzahl der in ihm versammelten Texte sowie die Verteilung der Arbeiten auf vier Bearbeiter machte eine umfangreiche Koordinierung erforderlich. Sowohl für die Zusammenfügung aller Teile des Bandes als auch für die Hilfe bei dessen Kommentierung und der Erstellung des kritischen Apparats gebührt den beiden Mitarbeitern der Arbeitsstelle, Simone Pöpl und Arne Taube, der Dank der Herausgeber. Einen wertvollen Beitrag haben zudem die beiden ehemaligen Mitarbeiter, Andreas Losch und Helen Przibilla, geleistet, die die frühe Entstehungsphase des Bandes begleitet haben. Schließlich sei Caterina Rosato, Kerstin Schreck und Tim Willmann für ihre Mithilfe beim Erfassen der Gedichte, dem Korrekturlesen und Vergleich verschiedener Textzeugen gedankt.

Jerusalem, Tel Aviv und Düsseldorf, im April 2016

Emily D. Bilski, Heike Breitenbach, Freddie Rokem, Bernd Witte

# Einleitung

# Buber und die Literatur

## 1. Lyrik

In der Literatur zu Martin Bubers Werk gibt es bisher nur einige wenige, verstreute Hinweise auf seine literarischen Ambitionen. In seiner umfangreichen Biographie hatte Hans Kohn (1891-1971) schon 1930 auf Bubers frühe dichterische Arbeiten hingewiesen und die bis dahin publizierten Texte bibliographisch erfasst:

Buber nahm mit einigen, wenige Jahre älteren Freunden [...] führenden Anteil an der kulturellen Entfaltung der im Westen noch jungen jüdischen Bewegung. Feiwel und Buber haben die neue Bewegung mit Gedichten und Erzählungen bereichert und Dichtungen aus der hebräischen und jiddischen Sprache übertragen. Jüdische Dichtung und Bühne, Kunst und Musik sollten in das Leben der Juden eindringen und es jüdischer und schöner zugleich gestalten.<sup>1</sup>

Ähnlich äußerte sich Grete Schaeder (1903-1990) 1972 in ihrer Einleitung zur Briefausgabe:

»Es ist aus der Entwicklung Bubers nicht wegzudenken, daß er sich in seiner Jugend zum Dichter berufen glaubte. Im Jerusalemer Martin Buber – Archiv sind zahlreiche ungedruckte Gedichte von ihm erhalten; sie lesen sich wie ganz frühe und unreife Gedichte Hofmannsthal.«<sup>2</sup>

Was Schaeder nicht erwähnt, sind die an sichtbarer Stelle publizierten Gedichte Bubers, die schon Kohn bibliographisch nachgewiesen hatte.<sup>3</sup> Auf drei von ihnen (»Gebet«, »Unseres Volkes Erwachen« und »An Narcissus«)<sup>4</sup> geht allein Gilya Gerda Schmidt in kurzen Interpretationen ein.<sup>5</sup> Zudem hat Maurice Friedman in seiner englischen Übertragung von Bubers *Nachlese* unter dem Titel *A Believing Humanism. My Testa-*

1. Hans Kohn, *Martin Buber. Sein Werk und seine Zeit*, Hellerau 1930, S. 37f.
2. Grete Schaeder, *Martin Buber. Ein biographischer Abriß*, in: BI, S. 19-141, hier S. 40.
3. Siehe Kohn, ebd. S. 391 f. Bibliographie II, Nr. 116-128, 131-133.
4. Vgl. in diesem Band S. 79, 71 u. 82.
5. Gilya Gerda Schmidt, *Martin Buber's Formative Years. From German Culture to Jewish Renewal, 1897-1909*, Tuscaloosa u. London 1995. Über das Gedicht »An Narcissus« schreibt sie: »here he identifies the narcissistic personality, the model available from secular German culture, as the major impediment to the formation of the type of personality and community he envisioned. The poem brought to light that Judaism and Western individualism were mutually exclusive.« (S. 68) Das ist insofern unzutreffend, als Buber in seiner Frühzeit durchaus einen modernen Individualismus Nietzschescher Prägung propagierte. Vgl. etwa »Der Jünger« (1903): »Kannst du dein Eigen sein, sei nie des andern.« (In diesem Band S. 86.)

ment, 1902-1965 die in diesem Band veröffentlichten Gedichte einer kurzen sachlichen Kommentierung unterzogen.<sup>6</sup>

Buber selbst hatte schon mit seinen frühesten programmatischen Äußerungen deutlich gemacht, dass er sich und seine kulturzionistischen Mitstreiter als Künstler ansah und seine literarischen Texte als Dichtung verstanden wissen wollte. So schreibt er im ersten Heft des ersten Jahrgangs der neu gegründeten Zeitschrift *Ost und West* 1901 den Leitartikel, dessen von den Schriften Achad Haams (1856-1927) inspirierter Titel *Jüdische Renaissance* nicht nur dem neu gegründeten Publikationsorgan das Programm vorgab, sondern gleichzeitig den Bestrebungen für eine kulturelle Erneuerung des europäischen Judentums im deutschen Sprachraum augenblicklich Namen und Richtung verlieh. Der dreiundzwanzigjährige Autor des Artikels äußert sich in diesem Manifest zum ersten Mal öffentlich zu Fragen des Judentums. Dabei ordnet er dessen kulturellen Aufbruch in die allgemeine Kulturbewegung der europäischen Völker um die Jahrhundertwende ein, die er in neoromantischer Terminologie als »die Selbstbesinnung der Völkerseelen« interpretiert. Mit Hinweis auf die europäische Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts möchte er »die neue Schönheitskultur« auch für das Judentum in Anspruch nehmen,<sup>7</sup> um den beiden gesellschaftlichen Formationen der zeitgenössischen europäischen Judenheit, dem Ghetto, als dem »Zwang einer ihres Sinnes entkleideten Tradition«, aber auch der »armseligen Episode der ›Assimilation‹« zu entkommen und so »das einheitliche, ungebrochene Lebensgefühl der Juden wieder auf den Thron [zu] setzen«.

In seinem Manifest bestimmt Buber die Kunst, insbesondere die jungjüdische Dichtung als wichtigstes Instrument der Wiedergeburt des jüdischen Volkes.

Die Bewegung, die in unserer Zeit anhebt, wird [...] durch Erziehung eines lebendigen Schauens und durch Sammlung der schöpferischen Kräfte die Gabe jüdischen Malens und Meisselns erwecken; und vor dem dunklen Tasten jungjüdischer Dichter die Feuersäule der Auferstehung einherwandeln lassen.

Diese Charakterisierung des Tuns der Dichter ist außerordentlich charakteristisch für das eklektische Verfahren des jungen Autors. Aus dem

6. New York 1967. S. 233-245.

7. Im Wiederabdruck dieses Aufsatzes in *Die jüdische Bewegung. Gesammelte Aufsätze und Ansprachen 1900-1916* (Berlin 1916) ist der Ausdruck »die neue Schönheitskultur« durch »die neue menschheitliche Kultur« ersetzt. (S. 15, vgl. auch MBW 3, S. 147.) Darin deutet sich an, dass Buber damals sein Schreiben schon nicht mehr als das eines Dichters versteht.

Mythos des Judentums übernimmt Buber das Bild der Feuersäule, die den Israeliten bei ihrem Exodus aus Ägypten voranzieht und den Weg weist, aus dem Mythos des Christentums die Auferstehung als Zeichen der endgültigen Erlösung. Zudem fließen in seinem Text Eindrücke aus dem ostjüdischen Kulturzionismus mit klassischer deutscher Bildungs-ideologie zusammen, weshalb Buber am Ende ganz im Sinne Goethes »die einheitliche Persönlichkeit, die aus *einer* Willensglut heraus schafft,« den jungen Juden als Ideal vorschreiben kann.<sup>8</sup>

Was Buber zunächst allgemein als Ziel der jungjüdischen Bewegung definiert und mit dem Referat über »Jüdische Kunst« dem im Dezember 1901 stattfindenden 5. Zionistenkongress vorgetragen hat,<sup>9</sup> bezieht er in einem weiteren Aufsatz mit dem Titel *Die Schaffenden, das Volk und die Bewegung*<sup>10</sup> auf seine eigene Stellung innerhalb der jüdischen Renaissance. Auch hier gelingt es ihm, seinen Text an weithin sichtbarer Stelle zu platzieren, als programmatische Eröffnung des *Jüdischen Almanachs*, den der neugegründete Jüdische Verlag als seine erste Publikation im September 1902 veröffentlichte. Mit der Figur des »Schaffenden«, die er von der des »Intellektuellen« und der des »Künstlers« abgrenzt,<sup>11</sup> beschreibt er die von ihm selbst erstrebte Rolle für die erhoffte Erneuerung des Judentums. In diesem Begriff kommt – wie auch in der enthusiastischen Redeweise des Textes – der Einfluss Friedrich Nietzsches (1844-1900) zum Ausdruck, dessen *Also sprach Zarathustra* (1883-1885) sich, wie Buber 1960 in *Begegnung* schreibt, des Studenten der Philosophie »bemächtigt« hatte.<sup>12</sup> Ihm, der als Student seinen althergebrachten Glauben verloren hatte, eröffnet sich im jüdischen »Volk« die neue metaphysische Größe, die für ihn eine Etappe auf dem Weg zu einer erneuerten, individuellen Religion werden sollte. Daher die für seine eigene Entwicklung geradezu prophetischen Sätze: »Aber wer seinen Gott ver-

8. MBW 3, S. 143-147.

9. Vgl. in diesem Band S. 470-487.

10. Jetzt in MBW 3, S. 166-171.

11. In seinem frühesten literaturkritischen Text »Zur Wiener Literatur« (1897) (in MBW 1, S. 119-129) hatte der Neunzehnjährige, der vor einem Jahr zum Studium nach Wien gekommen war, am Beispiel der Autoren des »Jungen Wien« vier »Typen« des Schriftstellers unterschieden: den »Literaten« (Bahr), den »Dichter« (Hofmannsthal), den »Denker« (Altenberg) und den »Künstler« (Schnitzler). Wenn man »Literaten« und »Denker« in einer Kategorie als »Intellektuelle« zusammenfasst, sieht man, dass die »Schaffenden« dem Typus des »Dichters« nahe stehen.

12. Jetzt in diesem Band S. 283. Gershom Scholem, Martin Bubers Auffassung des Judentums, in: ders., *Judaica* 2, Frankfurt a.M. 1982, S. 140: »Nietzsches Rede von den »Schaffenden« durchzieht alle seine frühesten Schriften.«

loren hat, mag tief verwaist sein. Auf seinem neuen Wege kann da das Volk eine erste Station werden.«<sup>13</sup>

Der Aufsatz ist stark von der ideologischen Terminologie der Zeit geprägt, wenn er die Gemeinsamkeiten eines Volkes mit den drei Begriffen »Blut, Schicksal, kulturschöpferische Kraft« zu umschreiben versucht.<sup>14</sup> Mit der Betonung von »Blut« und »Schicksal« übernimmt er unkritisch Kategorien aus dem damals gängigen Populärdarwinismus, wie er etwa auch in den Schriften Houston Stewart Chamberlains (1855-1927) zu finden ist. Allerdings geht er in seinen Ausführungen nur auf die produktiven Kräfte des Volkes näher ein, die zu erwecken, er den Schaffenden als deren originäre Aufgabe zuschreibt. Dabei grenzt er sich deutlich vom orthodoxen Judentum ab, wenn er fordert, dass der Schaffende »nicht vom seit jeher thronenden, sondern von dem werdenden Gotte das Gesetz empfangen« solle. Diese abstrakte Zielsetzung konkretisiert er in »zwei Grundmächten des schöpferischen Lebens«, worunter er die Rückkehr in das angestammte Land Erez Israel und die Verbundenheit mit der zweitausendjährigen Leidensgeschichte der Juden versteht. Beides, von ihm als »Wurzelhaftigkeit« und »gebundene Tragik« definiert, sollen die Schaffenden in ihrer Kunst dem im Galut zerstreuten Volk vermitteln und dadurch in ihm ein neues Selbstbewusstsein und einen neuen Stolz erwecken.<sup>15</sup>

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass Buber sich in den Jahren um die Jahrhundertwende selbst als ein solcher »Schaffender« versteht, das heißt als einer, der durch seine Aufrufe, aber auch durch sein dichterisches Wirken das jüdische Volk zu einem neuen Bewusstsein seiner selbst bringen will. In den Briefen aus dieser Zeit an seine Frau Paula Buber, geb. Winkler (1877-1958), spricht er diese seine Ambitionen unverhüllt aus. Als er im August 1900 an der unvollendet gebliebenen Legende »Sattu's Leiden und Rache«<sup>16</sup> arbeitet, schreibt er: »Liebste, die letzten Tage, die ich diesmal mit Dir zusammen war, so schön in ihrem ruhigen Licht, haben mir ganz neue Kraft geschenkt, Du kennst meine Art zu schaffen und Du wirst verstehen, was das für mich bedeutet: ich habe einen eigenen künstlerischen Weg gefunden.«<sup>17</sup> Ein Jahr später ist er sich seiner dichterischen Begabung schon weniger sicher, wenn er an dieselbe Adressatin schreibt: »Du weißt, daß ich kein extensives Talent habe, da muß die Hand straff sein. [...] Du mußt verstehen, daß dies eine Sache

13. MBW 3, S. 167.

14. Ebd.

15. MBW 3, S. 168 f.

16. Jetzt in MBW 2.1, S. 67-69.

17. An Paula Buber, 4. 8. 1900 (B I, 156).



auf Leben und Tod ist. Es handelt sich einfach um meine Kunst: wenn ich mich gehen lasse, verkomme ich – das steht fest.« Der hier zum Ausdruck gebrachte Zweifel an seinem eigenen schriftstellerischen Talent bleibt jedoch gepaart mit existentiellem Ernst und dem Willen, als Künstler den eigenen Lebensentwurf zu verwirklichen. Alles andere, etwa eine wissenschaftliche Karriere als »Privatdozent«, hält er demgegenüber für wenig erstrebenswert; denn dann sei »es mit dem Machen von lebendigen Dingen [...] zu Ende«. <sup>18</sup>

Nach dem Besuch einer Ausstellung von Plastiken des zionistischen Bildhauers und Schriftstellers Alfred Nossig <sup>19</sup> kritisiert er – wiederum in einem Brief an seine Frau – dessen Werke als nicht radikal genug im Sinne einer jüdischen Renaissance. Im Kontrast zu dessen Unzulänglichkeiten formuliert er das inhaltliche Programm seiner eigenen künstlerischen und literarischen Bestrebungen als Erfüllung der Aufgaben eines »Schaffenden«. Bei Nossig habe er »tief nationale Anknüpfungen, Auslösung von Momenten der Volksseele, Ausbildung des Unausgebildeten« gesucht, aber nicht gefunden. Mit diesen Formulierungen umreißt er das Ziel seines eigenen schöpferischen Tuns und das aller »Schaffenden« der Bewegung:

Die Menschen, in denen sich das Volksgeschick nicht restlos sagen konnte, so gestalten, *daß* es sich restlos sagt. Die große unterirdische Volksgeschichte vollenden! Oh Liebe, wie erbärmlich ist doch die Kunst, die nicht das Letzte will – in irgendeiner Richtung das Letzte – ausschöpfen *dieses* Rätsel des Lebens, zu Ende graben an diesem Punkte der Welt. Eine ganze Stimmung geben, die Stimmung der Mistel oder die der Mona Lisa [...]. <sup>20</sup>

In diesen Worten klingen die Parolen der Lebensphilosophie Wilhelm Diltheys (1833-1911), seines philosophischen Lehrers in Berlin, nach. Allerdings setzt Buber es sich nicht zum Ziel, das Leben durch Philosophie zu erfassen, sondern durch Kunst, das heißt für ihn, unter dem Einfluss der Dichtung des Jungen Wien <sup>21</sup> zunächst durch lyrische Texte, in denen die »ganze Stimmung« der jüdischen Existenz eingefangen werden soll. <sup>22</sup>

18. An Paula Buber, 26. 7. 1901 (B I, 159).

19. Geb. 1864 in Lwow (Lemberg), 1943 im Warschauer Ghetto wegen Spionage für die Gestapo von der Jüdischen Widerstandsbewegung zum Tode verurteilt und hingerichtet.

20. An Paula Buber, 24. 4. 1900. B I, 155.

21. Vgl. Anmerkung 11.

22. Aus eigener Anschauung der Zeit bemerkt Hans Kohn in diesem Kontext zurecht: »Der Kändler dieser Zeit wird der lyrische Dichter. Der strenge und starre Bau der Religion lockert sich ihm auf in die Sehnsucht lebendiger Religiosität, in das pathetische Suchen neuer Bindungen, die von dem unermeßlichen Strom des Lebens noch durchflutet sind.« (Kohn, *Martin Buber*, S. 64).

So ist es nur zu verständlich, dass Buber als er seine um die Jahrhundertwende entstandenen Gedichte in einem kleinen ledergebundenen Heft sammelt, sie unter dem Titel *Aus jüdischer Stimmung* zusammenfasst. Dieses als Reinschrift angelegte kleine Werk, das im vorliegenden Band in Gänze abgedruckt wird,<sup>23</sup> weil es in seinem Aufbau Bubers damaligen Intentionen auf das genaueste entspricht, wird eröffnet mit dem Gedicht »Ich wandle unter euch«, in dem der Autor mit der Gebärde eines zweiten Zarathustra sich an seine Jünger wendet und ihnen, den Juden auf ihrer Wanderschaft, prophezeit, das sein »Singen« ihnen »neuen Lebensmut / und hohe freie Weggewissheit bringen« wird. In der Nachfolge Nietzsches, der in seinem »Versuch einer Selbstkritik« zu *Die Geburt der Tragödie* von sich bekannt hatte: »Sie hätte *singen* sollen, diese ›neue Seele‹ – und nicht reden!«,<sup>24</sup> stilisiert sich der junge Buber zu einem neuen, besseren Dichter-Philosophen, der seinem Volk auf seiner Irrfahrt im Exil den Weg zu weisen vermag.

Bei genauer Analyse des Aufbaus der kleinen, dreizehn Texte umfassenden Sammlung lässt sich eine bewusste Anordnung der Gedichte erkennen. Auf die programmatische Selbstvorstellung, mit der das Ensemble eröffnet wird, folgen zwei Teile, gerahmt von einem Naturgedicht am Anfang und am Ende, in dem die Nacht als Inspirationsraum des Dichters vorgeführt wird (»Und schon war die Nacht ein Meer« und »Der Segen«). In der ersten Sektion spricht der Dichter von seinem Verhältnis zur jüdischen Jugend, ausgehend von der Selbstverpflichtung: »Ich will mein junges Herz dem Volke geben« (»Mein Herz«) bis hin zur Identifikation mit der neuen, sich ihres Judentums bewussten Jugend in der Zeile: »Wir wollen Jude sein!«, mit der das Gedicht »Neue Jugend« schließt. Die zweite Abteilung, die von der ersten durch ein weiteres Naturgedicht getrennt ist, das als Metapher für den frühlinghaften Aufbruch des jüdischen Volks zu lesen ist (»Maizauber«), setzt mit einem großen Dialog zwischen dem als Befreier sich verstehenden jungen Juden und dem mutlosen jüdischen Volk ein (»Des Volkes Erwachen«), an dessen Ende die triumphierenden Zeilen stehen: »Und als sich Sonnenblick und sein Blick fanden, / Da ist mein Volk in Strahlen auferstanden.« Hier bedient sich Buber derselben Bildlichkeit, die auch die vom Jugendstil beeinflussten Illustrationen Ephraim Mose Liliens (1874-1925) zu Börries von Münchhausens Gedichtbuch (1875-1945) *Juda* prägt.<sup>25</sup> Liliens' Buchschmuck zu dem Gedicht »Passah« beschreibt Buber in seiner Rezensi-

23. Vgl. S. 108-122.

24. Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, München 1966; Bd. 1., S. 12.

25. *Juda. Gesänge von Börries, Freiherrn von Münchhausen mit Buchschmuck vom E. M. Lilien*, Goslar 1900. Ohne Paginierung.

on des Werks mit Worten, die seinem eigenen Gedicht entnommen sein könnten:

Gläubige Kraft der Hoffnung: Passah; zwischen uralten, regungslosen Pyramiden und Königsgrabmalen schreitet der weisshaarige Jude im dornen-bedeckten Gewande, Dornen über der Stirne, am Rande eines Wassers und blickt zu Boden. In der Ferne strahlt die Sonne auf und in ihr das Wort »Zion« in den Lettern der geliebten Sprache.<sup>26</sup>

1901, im selben Jahr, in dem er sein erstes kulturzionistisches Manifest veröffentlichte, trat Buber mit seinen Gedichten auch an die Öffentlichkeit.<sup>27</sup> Zum 1. September übernahm er auf Theodor Herzls (1860-1904) Bitte hin die Redaktion von *Die Welt* in Wien. Zuvor schon hatte er im März, Mai, und Juni dieses Jahres jeweils einen lyrischen Text aus seiner Sammlung *Aus jüdischer Stimmung* in diesem »Zentralorgan der Zionistischen Bewegung« publiziert. (B I, 160-163) Im ersten dieser Gedichte »Ein Purim-Prolog« interpretiert er mit Bezug auf das biblische Buch Esther die Feier des Purimfestes als Ausdruck von »uns'res Volkes ganze[r] Seele«, die sich aus des »Elends Ketten« für einen Tag befreit, aber angesichts des »vier Wochen später« gefeierten Pessah-Festes auch schon die endgültige Befreiung erahnt. Damit erfüllt sein Gedicht auf das genaueste das Programm, das er den jungjüdischen Dichtern in seinem Manifest nahe gelegt hatte. Das Gedicht erklärt mit Bezug auf den kanonischen Text der Bibel den religiösen Sinn des Purimfestes und macht ihn zugleich auf seine Bedeutung für den jungjüdischen Aufbruch hin durchsichtig. Allerdings bleibt die dichterische Qualität des Textes durch diese ideologische Aufladung weitgehend auf der Strecke. Ein heutiger Leser wird sich fragen, warum die vom Autor vermittelte Botschaft ausgerechnet in fünffüßigen Jamben daher kommen muss.

Nachdem Buber im Dezember 1901 auf dem Fünften Basler Kongress für seine künstlerischen Ambitionen keine Unterstützung gefunden hatte, lässt sich ein deutlicher Wechsel in den Publikationsorganen seiner Lyrik feststellen. Zum einen veröffentlicht er seine Gedichte jetzt in den

26. Martin Buber, Das Buch »Juda«, in: *Die Welt*, 15. Dezember 1900; jetzt in diesem Band, S. 468.

27. Allerdings war schon im September 1899 das Gedicht »Unseres Volkes Erwachen« in *Die Welt* erschienen. Buber hatte es dem Reverend William Henry Hechler (1845-1931), einem anglikanischen Pastor und Anhänger des Herzlschen Zionismus, im Manuskript überlassen und der hatte es ohne das Wissen des Autors publiziert. Vgl. »Frage und Antwort« in *Begegnung*, (in diesem Band S. 294), wo er das Gedicht noch 1960 einen »von mir verfaßten Hymnus auf das erwachende jüdische Volk« nennt, es aber auch als »fragwürdiges Opusculum« abwertet.

beiden frühesten Veröffentlichungen des Jüdischen Verlags, der 1902 in Berlin von der jungjüdischen Demokratischen Fraktion gegründet worden war. In dem noch im gleichen Jahr erschienenen *Jüdischen Almanach* ist Buber neben dem schon erwähnten programmatischen Einleitungsaufsatz mit den zwei Gedichten »Der Juenger« und »Die Magier« vertreten, die unter dem Obertitel »Zwei Gedichte aus dem Cyclus ›Geist der Herr‹« zusammengefasst sind. Außerdem hat er zu dem Band den Text »Der Dämon«<sup>28</sup> beige-steuert, den er als »Aus einem Drama« bezeichnet, sowie seine Übersetzung von David Pinskis (1872-1959) Erzählung »Das Erwachen«. In den beiden Gedichten wird noch einmal die Konstellation eines »Meisters« mit seinen Schülern beschworen, der wie Zarathustra seine Lehren an die Jünger weiter gibt, wobei diese eher dem übersteigerten Individualismus eines Nietzsche als jüdischem Gemeinschaftsdenken zu entstammen scheinen. So wird dem fragenden »Jünger« die aller jüdischen Weltsicht widersprechende Belehrung zuteil: »Kannst du dein Eigen sein, sei nie des andern.«<sup>29</sup>

In der repräsentativen »Sammlung jungjüdischer Gedichte«, die Berthold Feiweil (1875-1935), der Mitstreiter Bubers, 1903 unter dem Titel *Junge Harfen* im Jüdischen Verlag herausgegeben hat, veröffentlichte Buber ebenfalls zwei Gedichte. Zum einen das in handschriftlicher Fassung schon in *Aus jüdischer Stimmung* aufgenommene »Ein Ackersmann«. In dessen Kontrastierung des ernsthaften Sämanns, der »das goldene Weizenkorn« in die Furchen streut, mit dem Sprecher, der müßig am Rand des Ackers liegt und sich darüber freut, dass der Wind die Samen wilder Blumen herbeiweht – »Kornblume, Rade, wilder Mohn« –, kann man durchaus den Gegensatz zwischen Herzl, dem Organisator politischer Macht, und dem jungjüdischen Lyriker sehen, der von einem »leuchtend starken Schönheitswillen« beseelt, sich um den praktischen Nutzen seines Tuns nicht kümmert.<sup>30</sup> Das zweite mit dem Titel »Zwei Tänze« stellt dem in Jugendstilmanier geschilderten »Reigen« junger Hellenen den »Wechseltanz« der »jungen Juden« gegenüber, die sich an Simchat Tora, dem »Fest der Freude am Gesetze«, zu »Gemeinden« zusammenfinden, um so »alle Schranken zu zerbrechen / Und im Unendlichen wie Gott zu sein«.<sup>31</sup>

Das Gedicht »Zwei Tänze« gehört in einen Zusammenhang, in dem Buber sich, wie der Untertitel »Aus dem Cyklus ›Elischa Ben Abuja, genannt Acher‹« anzeigt, in der talmudischen Figur dieses Tannaiten eine

28. In diesem Band, S. 314-316.

29. Ebd., S. 86.

30. Ebd., S. 80 f.

31. Ebd., S. 89.

Identifikationsfigur geschaffen hat. Aus demselben Gedichtzyklus hatte er in der Zeitschrift *Ost und West* im Jahr 1902 zwei Sonette veröffentlicht,<sup>32</sup> die ein Motiv aus dem *Jerusalemener Talmud* aufgreifen und neu interpretieren. Darin wird erzählt Acher, »der Andere«, sei einer der vier Weisen gewesen, die in den Garten des Paradieses eintreten durften<sup>33</sup>. Während von den drei anderen der eine starb, der andere schwermütig wurde und nur Rabbi Akiba unbeschadet zurückkam, führte das mystische Erlebnis bei Elisa ben Abuja zum Abfall vom Judentum, weshalb er in die Yeshivot zu gehen pflegte, um die jungen Juden zu ermahnen, praktische Berufe zu ergreifen.<sup>34</sup> Es ist evident, dass der vom Zionismus und dessen Propagierung handwerklicher und bäuerlicher Arbeit in Palästina faszinierte Buber in Acher einen Gleichgesinnten gesehen hat. Der *Jerusalemener Talmud* verbannt den Ketzer Acher wegen seines Abfalls ins Gehenna, ins ewige Feuer. Buber hingegen deutet in seinem Gedicht die Flamme als Zeichen seiner Auserwählung und lässt in Jugendstilmanier einen Chor trauernder, »weissumhüllter« Frauen das Grab des Abtrünnigen umgeben.

In dem zweiten, zwei Monate später ebenfalls in *Ost und West* publizierten Sonett mit dem Titel »Die Erlösung« lässt er den Schüler Achers, Rabbi Meir, ans Grab treten, seinen Gebetsmantel über die Flamme breiten und sie so als Zeichen für die Erlösung des Meisters zum Erlöschen bringen. Auch diese Episode entstammt dem *Jerusalemener Talmud*, in dem Rabbi Meir am Grab seines Lehrers sagt: »Gut ist der Herr zu allem, und sein Erbarmen ist über allen seinen Werken.« Und wenn es ihm nicht gefällt, dich zu lösen, so löse ich dich, so wahr der Herr lebt.« Wie in der talmudischen Tradition üblich, redet Rabbi Meir hier in Bibelzitat, die in diesem Fall den *Psalmen* und dem Buch *Ruth* entstammen.<sup>35</sup> Auf diese Worte spielt Buber im zweiten Terzett seines Sonetts an, in dem er den Rabbi sagen lässt: »Wenn jetzt zur Stunde / Er dich nicht löst, so will ich dich erlösen.«<sup>36</sup> Diese Verdoppelung des Zitiervorgangs verweist auf den Sinn des angewandten dichterischen Verfahrens und damit auf Bubers kulturzionistisches Credo: Nur in der Kontinuität der Überlieferung und in deren gleichzeitiger Überschrei-

32. Zu *Ost und West* und zu den beiden Sonetten vgl. Bernd Witte, *Jüdische Tradition und literarische Moderne*, München 2007, S. 95-106.

33. jChag II,1 (vgl. *Hagiga. Festopfer*, übers. von Gerd A. Wewers, Tübingen 1983, S. 37-42). Siehe auch bChag 14b (vgl. BT, Bd. IV, S. 283 f.).

34. Abschnitt Chagiga im *Jerusalemener Talmud*. In: *Der Jerusalemener Talmud. Sieben ausgewählte Kapitel*. Übersetzt, kommentiert und eingeleitet von Hans-Jürgen Becker, Stuttgart 1995, S. 139 f.

35. Psalm 145,9 und Ruth 3,13.

36. In diesem Band S. 85.

tung auf die Moderne hin, für die bei ihm die betont an den Schluss gesetzte Chiffre »das Leben« einsteht, – »Und Meir sah das Leben.« – kann jüdische Kultur sich entfalten.

In den Jahren nach 1906, in denen Buber so gut wie keine Gedichte mehr veröffentlicht hat, überträgt er das in der Lyrik angewandte Verfahren auf das Schreiben seiner Prosatexte. Jetzt sind es *Die Geschichten des Rabbi Nachman* und *Die Legende des Baal-Schem*, in denen er seine dichterischen Ambitionen verwirklicht und die er als seine »Werke« ansieht.<sup>37</sup> Auch sie sind, wie die beiden Sonette, das Resultat kommentierenden Schreibens, wobei der Autor hier auf die chassidische Tradition zurückgreift, um sie in neuromantische Kunstmärchen und Legenden zu verwandeln. Damit glaubt er jetzt die »Schöpfungen« der jüdischen Mystik »dem europäischen Publikum in einer künstlerisch möglichst reinen Form bekannt« machen zu können.<sup>38</sup>

Zwar hat Buber auch nach 1906 noch zahlreiche Gedichte geschrieben. Allerdings haben sie jetzt einen anderen Charakter. Sie sind privater Natur, worauf schon ihre überwiegend handschriftliche Überlieferung hinweist. Im Dialog mit seiner Frau Paula dienen sie der eigenen Selbstverständigung und der Verständigung mit ihr in entscheidenden Augenblicken ihres gemeinsamen Lebens.<sup>39</sup> Schon die Widmung »Einer Hellenin zugeeignet«, die er dem 1903 publizierten Gedicht »Zwei Tänze« voranstellt, weist auf die neue Adressatin seines lyrischen Sprechens hin. Ihr, die in der deutschen, am Griechentum orientierten Kulturtradition aufgewachsen ist, soll durch das Gedicht die überlegene Schönheit des jüdischen Erbes vor Augen geführt werden. Damit beginnt die zweite Phase seines lyrischen Sprechens, die Buber in den Jahren zwischen 1905 und 1965, in denen er so gut wie keine Gedichte publizierte, als Dialog mit seiner Frau kontinuierlich beibehalten hat.

Die frühesten unter ihnen stammen aus der Zeit der ersten Begegnung und der Eheschließung mit Paula. Beginnend mit diesen Versen, die eher konventionelle Liebeslyrik im Stil der Zeit sind, über die Gelegenheitsgedichte, in denen die Mühen des gemeinsamen Alltags zur Sprache gebracht werden, reicht die Reihe bis hin zu dem späten Wunsch, im Tod

37. Am 9.1.1906 schreibt Buber aus Florenz an den Dichter Karl Wolfskehl (1869-1948): »Ich bin jetzt seltsamerweise und zum ersten Mal in meinem Leben, in eine Zeit des Werkes eingetreten.« (B I, S. 235) Der Begriff des »Werks« weist unmissverständlich auf den dichterischen Charakter der von ihm geplanten Prosaschriften hin.

38. B I, S. 244.

39. Deshalb ist es angebracht, diese Gedichte nach den Sektionen »Veröffentlichte Gedichte« und »Aus jüdischer Stimmung« in einem eigenen Abschnitt unter der Überschrift »An Paula« zusammenzufassen.

»zuletzt noch meine Hand / von der Deinen gehalten zu fühlen«. Was die Begegnung mit ihr ihm bedeutet hat, hat Buber in knappster Form in dem Gedicht »An Paula« zum Ausdruck gebracht: »Der Abgrund und das Weltenlicht, / Zeitnot und Ewigkeitsbegier, / Vision, Ereignis und Gedicht: // *Zwiesprache wars und ists mit dir*«. <sup>40</sup> Diese Zeilen fungieren als Dialog mit der geliebten Frau und sind zugleich ein Dialog über den Ursprung dialogischen Philosophierens.

Von besonderer Bedeutung im Kontext dieses Dialogs mit Paula sind die beiden Gedichte an sie, die Buber selbst publiziert hat. In den zwei Strophen von »Am Tag der Rückschau«, die er im Februar 1928 in der *Jüdischen Rundschau* mit dem Motto »P. B. gewidmet« veröffentlicht hat, bekennt er, dass es ihre »Gegenwart« war, die ihm »Geist« und »Welt« erschlossen hat. <sup>41</sup> In »Rückschau«, das er ihr im Jahr 1949 mit einem Exemplar der *Erzählungen der Chassidim* gewidmet und 1965 in dem Band *Nachlese* publiziert hat, beschreibt er die chassidischen Erzählungen als das Medium, in dem ihre gemeinsame Erkundung der Welt, ihr Gespräch über sie seinen Gegenstand gefunden habe und das ihnen so zur Heimat geworden sei. Dabei ist es nicht von ungefähr, dass das Gedicht mit den Worten »ich und du« schließt, Worte, die seit der Begründung einer dialogischen Philosophie in *Ich und Du* (1923) als die Formel für die wahre Begegnung zweier Menschen gelten.

Eine letzte Gruppe von Gedichten hat Buber in dem von ihm selbst noch kurz vor seinem Tod redigierten Buch *Nachlese* von 1965 publiziert. In seinem »Nachwort« bekundet er, er habe nur das in das Werk aufgenommen, »was mir noch heute als gültiger, als des Überdauerns würdiger Ausdruck einer Erfahrung, eines Gefühls, eines Entschlusses, ja sogar eines Traums erscheint«. <sup>42</sup> In diesem Sinne erweist sich diese späteste Textsammlung Bubers als Dokument und Rekonstruktion der entscheidenden Wendepunkte seines Lebens. Von den insgesamt neun Abschnitten, in die das Buch unterteilt ist, <sup>43</sup> enthalten die beiden ersten, der mittlere und die beiden letzten jeweils Gedichttexte. Dabei betont Buber ausdrücklich, dass er auch die Gedichte als weiterhin gültige Zeugnisse seines Lebenswegs versteht. »Demgemäß habe ich auch einige meiner Gedichte, unveröffentlichte und ein paar bereits veröffentlichte (Gedichte habe ich nur selten drucken lassen), hier aufgenommen. Das

40. In diesem Band, S. 135.

41. Ebd., S. 95.

42. Martin Buber, *Nachlese*, Heidelberg: Lambert Schneider 1965, S. 261.

43. Buber spricht von »zehn Abteilungen«, wobei er das kurze »Nachwort«, das keine früheren Texte mehr enthält, mitzählt. (Ebd., S. 262.)

Ganze hätte ich, dieser Zusammensetzung gemäß, auch wohl ›Zeugnis‹ benennen können.«<sup>44</sup>

Der erste Abschnitt beginnt, ähnlich wie das 65 Jahre zuvor zusammengestellte Gedichtbuch *Aus jüdischer Stimmung*, mit einem »Bekenntnis des Schriftstellers«. Das Gedicht, zuvor schon im Juli 1952 in der *Neuen Schweizer Rundschau* anlässlich des 75. Geburtstags von Hermann Hesse (1877-1962) publiziert, ist hier mit der Jahreszahl 1945 und der Widmung »Für Ernst Simon« abgedruckt. In ihm resümiert Buber seine schriftstellerische Laufbahn als ein ihm von außen auferlegtes Schicksal. Denn seine dichterischen Anfänge als Lyriker und als Erzähler wurden beendet durch den unabweisbaren »Spruch des Geistes«: »Nun stelle die Schrift!« Deshalb habe er die mühevollen Arbeit der Übersetzung der Schrift und die damit zusammenhängende wissenschaftliche Beschäftigung mit der Bibel übernehmen und sein ursprüngliches Dichtertum vernachlässigen müssen. Noch einmal spielt er in diesem Zusammenhang auf Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* (1872) an: »und die Seele vergißt, daß sie sang«, um die schmerzhaft tragische Verzicht auf sein Dichtertum zugunsten der Religion erfahrbar zu machen.<sup>45</sup>

Auch die übrigen fünf Gedichte dieser ersten Sektion sprechen von der Berufung des Autors. In »Elijahu« von 1903 und »Das Wort an Elijahu« von 1904 wird der jugendliche Autor im Gespräch mit dem Propheten Elija auf die Sendung für sein Volk verwiesen. Hier wie in »Der Jünger« (1901) und »Die Magier« (1901) findet er am Ende seinen geschichtlichen Auftrag in sich selbst, wobei die sorgfältige Komposition des Bandes sich darin bewährt, dass in letzterem Gedicht der Liebe vor der »Macht« der Vorzug gegeben wird. Dieses Motiv wird im letzten Gedicht des ersten Abschnitts »Gewalt und Liebe. Drei Strophen für das werdende Zeitalter« von 1926 noch einmal aufgegriffen und in der letzten Zeile zu einer rein formalen Synthese gebracht, in der es heißt: »So laßt uns [...] / Gewaltig lieben.«<sup>46</sup> Daran schließt sich unmittelbar der zweite Abschnitt an, den Buber seiner Frau Paula gewidmet hat. Neben »Am Tag der Rückschau«, das mit dem Datum »8. Februar 1928« auf Bubers fünfzigsten Geburtstag als Entstehungszeit verweist, und »Weißt du es noch ...?«, worin das Erscheinen der *Erzählungen der Chassidim* zum Anlass genommen wird, an die jahrzehntelange gemeinsame Arbeit an diesem Buch zu erinnern, druckt Buber hier das »Vorwort« zu Paula Bu-

44. Ebd., S. 261 f.

45. In diesem Band, S. 98.

46. Ebd., S. 94.



bers [Georg Munks] Buch *Geister und Menschen* erneut ab, um an seine »1958 verstorbene Frau« zu erinnern.<sup>47</sup>

In die Mitte des mittleren, sechsten Abschnitts, in dem kürzere Texte zur Religionsphilosophie versammelt sind, stellt Buber das 1927, »nach Vollendung des Buches ›Die chassidischen Bücher‹« entstandene Gedicht »Chassidut« und macht damit die Bedeutung seiner Beschäftigung mit dem Chassidismus für sein religiöses Leben kenntlich. In ihm habe er »ein Heimatland« gefunden. Im achten Abschnitt, in dem der Autor sich der Politik zuwendet, sind am Ende drei Gedichte versammelt, die Stellung nehmen zu den historischen Ereignissen der Zeit. In »November«, seinem Schwiegersohn, dem Dichter Ludwig Strauß (1892-1953), gewidmet, stellt er den Novemberpogromen von 1938 und den darauf folgenden Gräueln der Naziherrschaft die Gewissheit gegenüber: »Unser Wort ist geblieben.« Und in »Rachman, ein ferner Geist, spricht« gebraucht er das unangemessene Bild eines »Vögleins«, das sich in seine Obhut verirrt hat, als Metapher für die Situation des palästinensischen Judentums, um am Ende zu versichern: »Ich hege in zitternden Händen / Das zitternde Israel.«

Die beiden Gedichte am Ende des neunten und letzten Abschnitts, die hier zum ersten Mal veröffentlicht werden, stehen schon im Zeichen des Todes. Auf dessen Bedeutung für die menschliche Existenz geht auch der abschließende Prosatext des Buches ein, der »Nach dem Tod« überschrieben ist.<sup>48</sup> In »Zurseiten mir« stellt Buber unter Bezug auf Dürers Kupferstich »Melancholia« seine letzte Lebenszeit als von Melancholie überschattet dar. In ihm wird wie auch im zweiten Gedicht, »Der Fiedler«, der als allegorische Figur den Tod verkörpert, die Klage laut, den Sinn des Lebens verloren zu haben. Es ist »Des Geistes Klage, der – wann doch? Wie? – / Das Leben der Seele verlor.« In keinem anderen Text seines vielfältigen Oeuvres hat Buber eine so düstere Bilanz seines Lebens gezogen. Hier bewährt sich noch einmal das lyrische Gedicht als Ausdruck einer inneren Erfahrung, als »Zeugnis« der seelischen Antriebskräfte einer menschlichen Existenz.

Buber selbst hat unter dem Titel »Wer redet?« in seinem Buch *Zwiesprache* von 1932 die Bedeutung des Corpus der gesammelten Gedichte eines Autors, wie es in diesem Bande zum ersten Mal für Buber vorgelegt wird, für die Einsicht in die Lebenswirklichkeit und den Charakter des Dichters herausgestellt. In »einem linkischen Vergleich«, mit

47. Jetzt in diesem Band, S. 260 f.

48. Martin Buber, Nach dem Tod. 1927. Antwort auf eine Rundfrage, in: Buber, *Nachlese*, S. 259.

dem er verdeutlichen möchte, was unter der »Sprache« Gottes zu verstehen sei, stellt er den die Menschen ansprechenden Gott neben den seine Leser ansprechenden Dichter:

»Wenn wir ein Gedicht wirklich aufnehmen, wissen wir von dem Dichter nur das, was wir daraus von ihm erfahren – keine biographische Weisheit taugt zur reinen Aufnahme des Aufzunehmenden: das Ich, das uns angeht, ist das Subjekt dieses einzigen Gedichts. Wenn wir aber in der gleichen getreuen Weise andre Gedichte dieses Dichters lesen, schließen sich ihre Subjekte doch in all ihrer Mannigfaltigkeit, einander ergänzend und bestätigend, zu dem einen polyphonen Dasein der Person zusammen.«<sup>49</sup>

In diesem Sinne wird auch die Vielzahl der in diesem Band versammelten Gedichte eine Einsicht in das »polyphone Dasein« des Dichters Martin Buber ermöglichen.

## 2. Literaturkritik

Buber hat auch immer wieder kritisch oder theoretisch zu Fragen der Dichtung und zu einzelnen Autoren Stellung genommen. Diese Texte sind eher Gelegenheitsarbeiten, die zur Klärung bestimmter sachlicher Fragen oder aus Anlass einer persönlichen Nähe zu anderen Schriftstellern entstanden sind. Das hat es mit sich gebracht, dass sie in der *Martin Buber Werkausgabe* (MBW) in mehreren Bänden verstreut veröffentlicht worden sind. Um einen zusammenhängenden Überblick über diese Texte zu ermöglichen, hier eine chronologische Liste aller in diesen Kontext gehörigen Äußerungen Bubers:

1. Zur Wiener Literatur (in polnischer Sprache 1897). Jetzt in deutscher Übersetzung in MBW 1, S. 119-129.
2. Zwei Bücher nordischer Frauen (1901). Jetzt in MBW 1, S. 161-167.
3. Die Abenteuer des kleinen Walther (1901). Jetzt in MBW 1, S. 169-176.
4. Perez – Ein Wort zu seinem 25jährigen Schriftsteller-Jubiläum (1901). Jetzt in MBW 3, S. 55-56.
5. Aus dem Munde der Bibel (1901). Jetzt in MBW 3, S. 57-58.
6. Das Buch Joram (1907). Jetzt in diesem Band, S. 212.
7. Helden (1914). Jetzt in MBW 1, S. 257-261.

49. Martin Buber, *Zwiesprache. Traktat vom dialogischen Leben*, Heidelberg: Lambert Schneider 3. Aufl. 1978. S. 34.

8. Bücher, die jetzt und immer zu lesen sind (1914). Jetzt in MBW 1, S. 279-280.
9. Jizchak Leib Perez (1915). Jetzt in MBW 3, S. 59-61.
10. Über Agnon (1916). Jetzt in MBW 3, S. 62.
11. Von jüdischen Dichtern und Erzählern. Zwei Bruchstücke aus einem Vortrag über Perez (1916). Jetzt in MBW 3, S. 63-65.
12. Ein Dankeswort an Alfons Paquet (1916). Jetzt in MBW 1, S. 289.
13. Vorbemerkung über Franz Werfel (1917). Jetzt in diesem Band, S. 213-216.
14. Alfred Mombert (1922). Jetzt in diesem Band, S. 217-222.
15. Der Dichter und die Nation. Zu Bialiks 50. Geburtstag (1922). Jetzt in MBW 3, S. 66.
16. Ein Wort über Franz Kafka. Aus zwei Briefen an Max Brod (1926). Jetzt in diesem Band, S. 224.
17. [Über Stefan George] (1928). Jetzt in diesem Band, S. 223
18. Der Erzähler (1938). Jetzt in diesem Band, S. 225-228.
19. Zum Ruhm des Publizisten (1941). Jetzt in diesem Band, S. 229.
20. Für Agnon (1948). Jetzt in diesem Band, S. 230.
21. Der Galilei Roman (1949). Jetzt in diesem Band, S. 231-232.
22. Das Reinmenschliche (1949). Jetzt in diesem Band, S. 233-238.
23. »Seit ein Gespräch wir sind.« Bemerkungen zu einem Vers Hölderlins (MBB 1150)<sup>50</sup>. Jetzt in MBW 6, S. 83-85.
24. [Drei Erinnerungen] (1953). Jetzt in diesem Band, S. 239-249.
25. Geleitwort zu Ludwig Strauss »Wintersaat, ein Buch aus Sätzen« (1953). Jetzt in MBW 6, S. 87.
26. Schuld und Schuldgefühle. [Über Dostojewskijs »Die Dämonen« und Franz Kafkas »Der Prozeß«.] (1957). Jetzt in MBW 10, S. 127-152.
27. Hermann Hesses Dienst am Geist (1957). Jetzt in diesem Band, S. 250-257.
28. Der Erzähler in unserer Zeit (1958). Jetzt in diesem Band, S. 258-259.
29. Vorwort [zu Georg Munk, d.i. Paula Buber: »Geister und Menschen«] (1961). Jetzt in diesem Band, S. 260 f.
30. Geleitwort [zu Richard Beer-Hofmann] (1962). Jetzt in diesem Band, S. 262
31. Authentische Zweisprachigkeit (1963). Jetzt in MBW 6, S. 89-92.
50. Am 18. Oktober 1952 in einer Mappe mit handschriftlichen Glückwünschen an Ludwig Strauß übergeben. Erstdruck in: *Hölderlin Jahrbuch* 11 (1958-1960), Tübingen 1960, S. 210 f. Dann in: Buber, *Nachlese*, S. 71 f., mit der Widmung: »Ludwig Strauss zum Gedächtnis«.

Auffällig an dieser Liste ist, dass sie bis 1916 vorwiegend osteuropäische Autoren der damals entstehenden jiddischen und neuhebräischen Literatur enthält, für die Buber sich im Rahmen seiner kulturzionistischen Bestrebungen interessierte. Später besprach er vornehmlich zeitgenössische deutschsprachige Autoren mit jüdischem kulturellen Hintergrund, so Franz Kafka (1883-1924), Max Brod (1884-1968), Alfred Mombert (1872-1942), Richard Beer-Hofmann (1866-1945) und Ludwig Strauß. Über diesen zu erwartenden Horizont ragen die Besprechungen von vier Autoren hinaus, die mehr sind als bloßes Neben- und Beiwerk, vielmehr in die Mitte von Bubers Geisteswelt führen. Die beiden Texte zu Goethe (1749-1832) und Hölderlin (1770-1843) behandeln kanonische Autoren der Vergangenheit, die für Bubers eigene geistige Entwicklung von besonderer Bedeutung waren. In der Interpretation der beiden jüngeren Erzähler, Agnon (1888-1970) und Hesse, die ihm auch menschlich nahe gestanden haben, gibt er zentrale Inhalte seines eigenen Denkens preis.

In dem Vortrag »Das Reinmenschliche«, den er 1949 für das Goethe-Symposium in Aspen (Colorado) ausgearbeitet und im selben Jahr in der *Neuen Schweizer Rundschau* veröffentlicht hat, interpretiert er Goethe in seiner Auseinandersetzung mit dem Christus – Fanatiker Lavater (1741-1801) als Vertreter des reinen Humanum. Dabei projiziert er in die Deutung einer Passage aus dem *Werther* die damals modische existenzialistische Terminologie hinein, wenn er in dem Roman des 18. Jahrhunderts die »Geworfenheit« des Menschen ausgedrückt finden will. Noch deutlicher wird die Subjektivität seiner Analyse darin, dass er behauptet, Goethe sei es darum gegangen zu ergründen, wie der Mensch »als der Mensch zum Sein [...] zum göttlichen Sein« sich verhalte. Dabei verdeckt der von ihm gewählte Terminus »göttliches Sein« den Zwiespalt, der zwischen Goethes Auffassung vom Göttlichen als der allumfassenden Natur und seiner eigenen herrscht, die in Gott den Anderen sieht, dessen Wahrheit der Mensch in der Begegnung erfährt. Indem Buber über Goethe spricht, spricht er so vor allem über sich selbst und seine eigene Geisteswelt, wobei dieser Umstand ihm durchaus bewusst ist, wenn er notiert, dass die Begrifflichkeit, in der er Goethes Leben und Denken beschreibt, »nicht von Goethe selbst, sondern von mir als seinem Interpreten« stamme.<sup>51</sup>

In dem Text »Seit ein Gespräch wir sind« findet Buber die Essenz seines dialogischen Denkens, wie schon der aus der Schlusssequenz der »Friedensfeier« stammende Titel andeutet, in der Lyrik Hölderlins wieder. Der Text ist zunächst für einen bestimmten Adressaten konzipiert,

51. In diesem Band, S. 235.

für seinen Schwiegersohn Ludwig Strauß, der sich in seiner Aachener Habilitationsschrift mit dem *Problem der Gemeinschaft bei Hölderlin* befasst hatte. Daher der intime, ja geradezu esoterische Gestus dieses Textes. In der Auseinandersetzung mit Martin Heideggers Hölderlindeutung montiert Buber aus Zitaten der späten Hymnen Hölderlins einen gegenstrebigem Text, der am Schluss in eigenen Worten sein Eigenstes ausspricht: »Erst wenn die, deren Gespräch wir sind, uns singen, sind Wir.« Hier verdichtet sich Bubers Philosophie des Dialogischen in einem Satz, der in seiner dichterischen Verknappung zugleich auf den sonst vielfach unausgesprochen bleibenden messianischen Fluchtpunkt seines Denkens verweist.

Der kurze Text, »Der Erzähler in unserer Zeit«, in dem Buber Josef Agnon als Chronisten des Ostjudentums und des neuen Israel zugleich würdigt, sticht schon durch seinen scheinbar sachlichen Ton von der Charakterisierung ab, die er ihm vierzig Jahre zuvor gewidmet hatte. Während er ihn dort zu den »Wenigen« zählt, »die die Weihe zu den Dingen des jüdischen Lebens haben«,<sup>52</sup> nennt er ihn hier einen »wahren Erzähler« und setzt ihn damit von den »Romanautoren« ab. Diese Gegenüberstellung, die sich in ähnlicher Form auch in Walter Benjamins (1892-1940) Aufsatz »Der Erzähler« von 1936 findet, spricht dem Erzähler die Fähigkeit zu, auch noch »das in Verlegenheit geratene und sich allerorten auflösende Leben« der Moderne durch »eine Art konkretes Erleben«, das heißt, durch Einbeziehung der eigenen autobiographischen Erfahrung zu beruhigen und damit »die Existenz jener in allem Tun bestehenden inneren, gut eingerichteten [...] Ordnung« zu bezeugen.<sup>53</sup> So verbergen sich auch hier unter den literaturwissenschaftlichen Kategorien, mit denen Buber argumentiert, die eigenen metaphysischen Grundüberzeugungen.

Die Würdigung Hermann Hesses schließlich, im Untertitel als »Ansprache« bei der Hesse-Feier aus Anlass von dessen achtzigstem Geburtstag im Jahr 1957 ausgewiesen, befasst sich – wie der Text über Agnon – mit einem Schriftsteller, mit dem Buber in lebenslanger Freundschaft verbunden war. Im Durchgang durch Hesses Werke demonstriert Buber, wie in ihnen das Leben des Geistes sich immer deutlicher manifestiert habe, bis schließlich im *Glasperlenspiel* »das Beisichsein, die Selbsteinkehr des Geistes« Ereignis geworden sei. Auch hier lässt sich nicht wirklich entscheiden, was mit »Geist« eigentlich gemeint sei. Ist es der Weltgeist Hegels? Verbirgt sich hinter diesem Begriff »Gott«, der in einem

52. MBW 3, S. 62.

53. In diesem Band, S. 258.

säkularen Kontext nicht genannt werden soll? Wie dem auch sei, Buber dekretiert jedenfalls, dass der Geist »einem wunderlichen Naturwesen, Mensch genannt, auf dessen Wegen ihm erschienen und zu ihm [...] eingegangen« sei. Der Text endet mit einer pathetischen Anrede an den Freund: »Die Diener des Geistes in aller Welt rufen dir mitsammen einen großen Gruß der Liebe zu. Überall, wo man dem Geiste dient, wirst du geliebt.«<sup>54</sup>

Hesse hat auf diese Rede in seinen Briefen an Buber mit Zustimmung und Freude geantwortet. »Und wie sehr mich [...] Ihre Wärme und Freundschaft bewegt und erfreut hat, brauche ich kaum zu sagen«, schreibt er im November 1957 aus Montagnola.<sup>55</sup> Acht Jahre zuvor, in einem Brief vom 2. 3. 1949, hatte Hesse, der Nobelpreisträger von 1948, Martin Buber, den »große[n] Lehrer und Führer der geistigen Elite unter den Juden« für den Literatur-Nobelpreis vorgeschlagen. Neun Jahre später wiederholte er diesen Vorschlag an die Schwedische Akademie noch einmal.<sup>56</sup> 1949 begründete er seine Nominierung mit der bedeutenden Stellung Bubers in der Weltliteratur:

»Als Übersetzer der Bibel, als Wiederentdecker und Verdeutscher der chassidischen Weisheit, als gelehrter, als großer Schriftsteller, und schließlich als Weiser, als Lehrer und Repräsentant einer hohen Ethik und Humanität ist er [...] eine der führenden und wertvollsten Persönlichkeiten im heutigen Schrifttum der Welt.«<sup>57</sup>

Diese umfassende Würdigung galt einem Mann, der im selben Jahr mit den *Erzählungen der Chassidim*, wie Hesse meinte, ein »Buch der Weltliteratur« geschaffen hatte.<sup>58</sup> Sie trifft auf das genaueste die Bedeutung und den Stellenwert von Bubers insgesamt vielfach literarisch ausgerichtetem Werk.

### 3. Autobiographische Schriften

Das Werk Martin Bubers, dem die höchste literarische Qualität zuzusprechen ist, sind seine unter dem Titel *Begegnung* 1960 erschienenen »autobiographischen Fragmente«. Buber hat schon relativ früh in seinem Leben Texte autobiographischen Inhalts nicht nur geschrieben, sondern auch publiziert. Als solchen hat er selbst den »Vorspruch« in

54. In diesem Band, S. 257.

55. B III, S. 443; vgl. auch ebd., S. 451.

56. Ebd., S. 451.

57. Ebd., S. 225.

58. Ebd., S. 226.

seinem Buch *Daniel* von 1913 identifiziert,<sup>59</sup> indem er ihn unter der Überschrift »Der Stab und der Baum« in sein spätes Erinnerungsbuch aufgenommen hat.<sup>60</sup> Schon dieser Text, der über ein unscheinbares Ereignis auf einer Bergwanderung berichtet, ist typisch für Bubers individuelle Gedächtnisprosa. In ihr wird ein alltägliches Erlebnis zu einer Metapher für die »Begegnung« des erzählenden Ich mit einem Anderen, hier mit einer Esche, wobei diese »Begegnung« als »Berührung des Wesens«, des eigenen mit dem des anderen, erfahrbar gemacht werden soll.

In ähnlicher Weise kann man auch eine Episode aus dem Abschnitt »Von dem Sinn. Gespräch im Garten« im Buch *Daniel* (1913) lesen, die Buber aber – aus guten Gründen – nicht in *Begegnung* aufgenommen hat. In ihr berichtet er von der existentiellen Verunsicherung, die er an »einem Abend in Spezia« während einer Fahrt im Ruderboot auf dem Meer erlebte. Die Angst vor dem »Nichts«, vor dem »Abgrund« in ihm selber, die der heraufziehende Sturm dem in seiner Nusschale der Unendlichkeit preisgegebenen Menschen einflößt, lässt ihn im buchstäblichen Sinn seine Ausgesetztheit erfahren. »Seither ist der Abgrund vor mir zu aller Zeit. Der namenlose, den alle namhaften kundgeben.«<sup>61</sup> Mit diesem negativen Resümee endet der Bericht. Er ist der negative Gegenpol zu »Der Stab und der Baum«, weshalb er nicht in *Begegnung* aufgenommen werden konnte, das – bis auf eine Ausnahme – nur von positiven Begegnungen zu berichten weiß.

Noch einmal hat Buber eine Tagebuchnotiz aus dem Sommerurlaub an der norditalienischen Küste zum Gegenstand einer autobiographischen Veröffentlichung gemacht. Unter dem Titel »Pescara, an einem Augustmorgen« publizierte er in der Zeitschrift *Zeit-Echo. Ein Kriegstagebuch der Künstler* (1, [1914], Heft 3 vom September 1914) die Eindrücke und Gedanken, die ihn überkamen, als er beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs nächtliche »Kanonenschüsse vom Meer her« vernahm. In einer ersten und unmittelbaren Reaktion deutet er sie als Vorboten der drohenden »Vernichtung, und – Reinigung des Geistes«.<sup>62</sup> Die positive Sicht auf den Krieg, die sich in dieser spontanen Äußerung manifestiert, wird noch durch die undifferenzierte Begeisterung überboten, die sich in dem wenige Monate später in der gleichen Zeitschrift publizierten Gedicht »Dem Fähnrich Willy Stehr ins Stammbuch« äü-

59. *Daniel. Gespräche von der Verwirklichung*, Leipzig: Insel Verlag 1913, S.[5]. (Jetzt in MBW 1, S. 183.)

60. In diesem Band, S. 293.

61. *Daniel*, S. 65 (Jetzt in MBW 1, S. 208.)

62. Jetzt in MBW 1, S. 277.

bert. Nun »Ist der Krieg tief drin in jedem Volke, / Eingeboren jedem echten Stamme.«<sup>63</sup>

Anfang 1918, also im Alter von vierzig Jahren, hat Buber dann eine kleine Broschüre mit dem Titel *Mein Weg zum Chassidismus* veröffentlicht, deren Untertitel »Erinnerungen« sie als erste eigenständige autobiographische Schrift ausweist.<sup>64</sup> Aus ihr entnimmt er unter dem Titel »Der Zaddik« eine Kindheitserinnerung, in der er seine Sommeraufenthalte auf dem väterlichen Gut in Galizien in der Nähe der Stadt Sadagora schildert. Dort habe er die chassidischen Rabbis als Verkörperung des »vollkommenen Menschen« erkannt. In *Mein Weg zum Chassidismus* wird dieses Bild aus der Kindheit in seiner Bedeutung für die eigene Existenz erst durch die Lektüre des *Zewaat Ribesch*, des »Testaments des Rabbi Israel Baal – Schem«, erhellt. Durch dieses Buch sei ihm eine mystische Erleuchtung zuteil geworden: »Da war es, daß ich, im Nu überwältigt, die chassidische Seele erfuhr. Urjüdisches ging mir auf, im Dunkel des Exils zu neu bewußter Äußerung aufgeblüht: die Gottes – Ebenbildlichkeit des Menschen als Tat, als Werden, als Aufgabe gefaßt.«<sup>65</sup>

Ganz anders in *Begegnung*. An Stelle dieses pathetischen Bekenntnisses wird hier im Anschluss an das Bild aus der Kindheit ein alltägliches Erlebnis des Erwachsenen aus dem »Jahr 1910 oder 1911« erzählt. Wieder in Sadagora habe ihn »ein gutgewachsener, bürgerlich blickender Jude in mittleren Jahren« in ein Gespräch verwickelt. Auch wenn er selbst in dieser Situation versagt habe, weil er dem Fragenden die erwünschte Auskunft nicht geben konnte, habe er »dennoch den wahren Zaddik, den nach Offenbarendem Befragten und Offenbarendes Entgegnenden von innen – damals zum erstenmal« erlebt. Dieses innere Erlebnis fasst er im letzten Satz in dem Begriff »Verantwortung« zusammen. So zu verfahren, scheint typisch für die Struktur der kurzen Vignetten, aus denen sich das Buch *Begegnung* zusammensetzt. Wie schon in dem an eine Bergwanderung erinnernden Text *Der Stamm und der Baum*, in dem die Beziehung zwischen Mensch und Baum zum Anlass einer Meditation über das Vermögen der Sprache wird, so erzählt Buber auch hier ein alltägliches Ereignis so, dass es zur Metapher für die zentrale philosophische Erfahrung des Autors wird, die ihm das Wesen der »Ich – Du – Beziehung« aufschließt.

63. Jetzt in diesem Band, S. 93; auch in MBW 1, S. 287.

64. Martin Buber, *Mein Weg zum Chassidismus*, Frankfurt a.M.: Rütten und Loening 1918; jetzt in MBW 17.

65. Ebd. S. 19



In diesem Sinne hat Buber selbst die Intention seiner autobiographischen Fragmente zu Beginn seines Buches interpretiert: »Es geht hier nicht darum, von meinem persönlichen Leben zu erzählen, sondern einzig darum, von etlichen in meiner Rückschau auftauchenden Momenten Bericht zu erstatten, die auf Art und Richtung meines Denkens bestimmenden Einfluß ausgeübt haben.«<sup>66</sup> Das ist zwar richtig, aber es verschweigt den eigentlichen Kern des Erzählten. Immer geht es nämlich um »Begegnungen«, oder, wie Albrecht Goes (1908-2000) im Nachwort zur dritten Auflage des Buches formuliert, um »einfache Konstellationen menschlichen Zusammenseins«.<sup>67</sup> So berichtet Buber vom Leben mit den Großeltern (»Die Großmutter«), mit dem Vater, mit Mitschülern (»Die Schule«, »Die zwei Knaben«), von seiner Auseinandersetzung mit Theodor Herzl (»Sache und Persson«), von seinen Gesprächen mit dem anglikanischen Pastor Henry Hechler (»Frage und Antwort«), mit einem jungen Arbeiter und dem »edlen alten Denker« Paul Natorp (1854-1924) (»Bericht von zwei Gesprächen«), schließlich mit einem »gesetzes-treue[n] Juden« (»Samuel und Agag«). Immer intensiver geht es in diesen letzten Berichten um die Beziehung des Menschen zu Gott.

Alle Texte dieser Kurzprosa aber – auch die, in denen die Begegnung mit philosophischen Werken der Vergangenheit (»Philosophen«), mit Tieren (»Das Pferd«) oder Pflanzen (»Der Stab und der Baum«) berichtet wird, sind »echte Erzählungen« in dem Sinne, wie Buber diese Gattung in einem Brief an Maurice Friedman vom 4. 8. 1950 definiert: »Echte Erzählung bedeutet Zusammenhang von Begebenheiten zwischen voll wahrnehmbaren Personen.«<sup>68</sup> In jeder von ihnen wird die Begegnung eines »Ich« mit einem »Du« im Sinne der Buberschen Dialogphilosophie erzählt. Dabei ist alles nur Private von vornherein ausgeschlossen. Stattdessen werden die einzelnen Ereignisse überhöht auf ein Allgemeines hin, das »Geist« heißt oder – gegen Ende hin – immer häufiger »Gott«. Als Erzählungen von wechselnden Begegnungen kreisen sie zugleich alle um ein geheimes Zentrum, das Buber schon 1923 in *Ich und Du* definiert hatte: »Der Mensch wird am Du zum Ich. Gegenüber kommt und entschwindet, Beziehungsereignisse verdichten sich und zerstieben, und im Wechsel klärt sich, von Mal zu Mal wachsend, das Bewußtsein des gleichbleibenden Partners, das Ichbewußtsein.«<sup>69</sup> Was hier theo-

66. In diesem Band, S. 274.

67. Martin Buber, *Begegnung. Autobiographische Fragmente*. Mit einem Nachwort von Albrecht Goes, Heidelberg: Lambert Schneider, Neuauflage: 3. verb. Aufl. 1978. S. 97.

68. B III, S. 258.

69. Martin Buber, *Ich und Du*, Leipzig: Insel Verlag 1923, S. 36 f.

retisch beschrieben wird, führt Buber in *Begegnung* dem Leser am Beispiel des eigenen Lebens vor Augen: das Heranwachsen des eigenen Ich in den wechselnden Begegnungen mit dem Anderen. Insofern ist das Buch Autobiographie im eigentlichen Wortsinn. In diesem schmalen, aus Fragmenten zusammengesetzten Werk ist dem Leser der ganze Mensch, der Buber war, gegeben.

Die einzige Ausnahme, auf die zuvor schon hingewiesen wurde, stellt der erste Text »Die Mutter« dar. In ihm berichtet Buber, wie das »Heim« seiner Kindheit in Wien durch die »Trennung« der Eltern »zusammengebrochen« war und er im Alter von drei Jahren zu seinen Großeltern väterlicherseits nach Lemberg gegeben wurde. Seine Mutter sollte er erst dreißig Jahre später wieder sehen. Buber hat diesen Verlust der Mutter als »das Verfehlen einer wirklichen Begegnung zwischen Menschen« und als gravierenden Einschnitt in seinem Leben empfunden und sich dafür, wie er in *Begegnung* schreibt, zehn Jahre nach der Trennung »das Wort ›Vergegnung‹ zurechtgemacht«. <sup>70</sup> Damit bezeichnet er das Urerlebnis, als dessen Wiedergutmachung seine stetige Suche nach menschlicher »Begegnung« sich erweist. Buber hat diesen Zusammenhang in einem Brief an seine Frau Paula vom 25. Oktober 1901, also wiederum zehn Jahre später, selbst hergestellt: »Deine Briefe sind das Allereinstigste [das mir Kraft gibt]. Außer ihnen vielleicht noch der Gedanke, daß eine Mutter in Dir ist, der Glaube daran. Jetzt weiß ich es: ich habe immer und immer meine Mutter gesucht.« <sup>71</sup> Ohne allzu sehr zu psychologisieren, wird man hier den Ursprung von Bubers Philosophie des Dialogs ausmachen können.

Bubers »autobiographische Fragmente« wurden von den Freunden, an die er Belegexemplare verschickt hatte, begeistert aufgenommen. Der protestantische Pfarrer Albrecht Goes berichtet in seinem Brief vom Dezember 1960, er habe das Buch drei Mal hintereinander gelesen. Es sei »ein Geschenk besonderer Art«, das in der bedrückenden politischen Atmosphäre des Jahres 1960, in dem über die atomare Wiederbewaffnung der Bundesrepublik diskutiert wurde, ihm neuen Mut zugesprochen habe. <sup>72</sup> Ähnlich enthusiastisch äußert sich Hermann Hesse: »Mit wie gro-

70. Zehn Jahre später berichtet Buber denselben Vorfall fast gleich lautend in einem Interview: »I wanted to see my mother. And the impossibility of this gave me an infinite sense of deprivation and loss. Do you understand? Something had broken down. When I was thirteen I even coined a private word for it, which had this meaning, a meeting-that-had-gone-wrong.« In: Aubrey Hodes, *Martin Buber. An Intimate Portrait*, New York 1971, S. 43. Ich danke Paul Mendes-Flohr für diesen Hinweis.

71. B I, S. 169.

72. B III, S. 513 f.

ßer Teilnahme, Freude und Bewegung ich Ihr Buch ›Begegnung‹ gelesen und wieder gelesen habe, können Sie sich wohl denken.«<sup>73</sup> Einige Monate später kommt Goes noch einmal auf seine Lektüre mit der feinsinnigen Bemerkung zurück, ihm sei »zum Bewußtsein gekommen, wie wesentlich ein Buch von all dem lebt, was *nicht* ausgesprochen ist.«<sup>74</sup> Nach Bubers Tod hat er zur Neuausgabe des Buches 1978 ein lesenswertes Nachwort beigesteuert, in dem er dem Buch ein »reines Deutsch« attestiert: »eine Hebel'sche Einfalt, Anschaulichkeit, Erzählerfreude regiert. Hinzutritt ein Stück der österreichischen Grazie, eine zuweilen schon hofmannsthal'sche Anmut, und auch das heimliche Lachen der Chassidim ist nicht fern.«<sup>75</sup>

Bernd Witte

73. B III, S. 520.

74. Ebd.

75. Buber, *Begegnung*, wie Anm. 66, S. 99.

## Buber und das Theater

Die Kunst und insbesondere das Theater stellen zweifelsohne eine wichtige Quelle der Inspiration für Bubers philosophisches und religiöses Denken dar. Er war tiefgreifend an allen künstlerischen Ausdrucksformen interessiert, aber da er nicht die Literatur oder das Theater zu seinem Beruf machte oder den Beruf eines Literatur-, Theater- oder Kunstkritikers anstrebte, sind seine Schriften auf diesem Gebiet unsystematisch geblieben. Sie enthalten Texte, die für besondere Gelegenheiten wie dem Geburtstag oder dem Tod eines Schriftstellers oder Malers geschrieben wurden. Bei anderen handelt es sich um Gelegenheitsarbeiten, angestoßen durch künstlerische Ereignisse, bei denen Buber zugegen war, oder durch das Erscheinen eines neuen Buches. Viele seiner Aufsätze zeigen dennoch eine klare kulturelle Agenda, die seinen eigenen Standpunkt widerspiegelt, insbesondere was die Jüdische Renaissance und den Zionismus betrifft. Einige seiner Essays über das Theater entstanden im Zusammenhang mit Theateraufführungen, an denen er in der einen oder anderen Form aktiv beteiligt war. Daneben veröffentlichte er auch Artikel, die sich mit allgemeineren ästhetischen und kulturellen Fragestellungen befassen. So beschäftigt sich schon Bubers erste Veröffentlichung aus dem Jahr 1897, verfasst auf Polnisch, mit drei Schriftstellern, nämlich Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), Arthur Schnitzler (1862-1931) und Peter Altenberg (1859-1919).<sup>1</sup> Buber veröffentlichte auch ein abendfüllendes Theaterstück und arbeitete an Entwürfen für verschiedene dramatische Texte.

Unter den Kunstformen war das Schauspiel für Buber von früher Kindheit an von einer besonders starken emotionalen Bedeutung. Als er drei Jahre alt war, verließ ihn seine Mutter,<sup>2</sup> die eine Schauspielerin war, und er sah sie erst nach mehr als zwanzig Jahren wieder. Sehr viel später in seinem Leben, in einem Text mit dem Titel *Begegnung. Autobiographische Fragmente*, der im vorliegenden Band vollständig zum Abdruck kommt, reflektiert Buber seine Bemühungen, diesen Verlust zu bewältigen:

Später einmal habe ich mir das Wort »Vergegnung« zurechtgemacht, womit etwa das Verfehlen einer wirklichen Begegnung zwischen Menschen bezeichnet war. Als ich nach weiteren zwanzig Jahren meine Mutter wiedersah, die aus der Ferne mich,

1. Martin Buber, Zur Wiener Literatur, deutscher Erstdruck in MBW 1, S. 119-129.
2. Elise geb. Wurgast wurde 1858 in Odessa geboren, war also 20 Jahre alt, als sie Buber zur Welt brachte.

meine Frau und meine Kinder besuchen gekommen war, konnte ich in ihre noch immer zum Erstaunen schönen Augen nicht blicken, ohne irgendwoher das Wort »Vergegnung«, als ein zu mir gesprochenes Wort, zu vernehmen.<sup>3</sup>

Zu diesem Zeitpunkt hatten sicherlich bereits Bubers eigene Erfahrungen mit Theateraufführungen die Leere gefüllt, die durch die Abwesenheit der Mutter entstanden war.

Zusammen mit diesem entscheidenden, wenngleich indirekten Einfluss des Theaters wurde Bubers frühe intellektuelle Entwicklung in starkem Maß von seinen Erfahrungen mit dem Theater bestimmt. Im Alter von 18 Jahren kehrte Buber 1896 an seinen Geburtsort Wien zurück, um Philosophie, Kunstgeschichte und Germanistik an der dortigen Universität zu studieren. In den *Autobiographischen Fragmenten* erinnert sich Buber an die Bedeutung, die dem gemeinsamen Lesen von Texten vor dem Hintergrund eines Seminars zukommt, und wie seine Erfahrungen mit Theateraufführungen zu einer nahezu mystischen Verwirklichung einer solchen Gemeinschaft wurden, die aus Bildung und gegenseitiger Inspiration entsteht:

Was aber am stärksten auf mich wirkte, war das Burgtheater, in das ich mich oft, zuweilen Tag um Tag, nach mehrstündigem »Anstellen« drei Treppen hoch stürzte, um einen Platz auf der obersten Galerie zu erbeuten. Wenn dann tief unten vor mir der Vorhang aufging und ich in die Ereignisse des dramatischen Agon als, wie spielhaft auch, dennoch jetzt und hier sich begebend blicken durfte, war es doch das Wort, das »richtig« gesprochene Menschenwort, was ich recht eigentlich in mich aufnahm. Die Sprache – hier erst, in dieser Welt der Fiktion aus Fiktion, gewann sie ihre Adäquatheit; gesteigert erschien sie wohl, aber zu sich selber. So war es jedoch nur so lange, bis etwa – was immerhin mitunter geschah – einer für ein Weilchen ins Rezitieren, ein »edles« Rezitieren, geriet; da zerbrach mir, mit der echten Gesprochenheit der Sprache, der dialogischen oder auch monologischen (sofern der Monolog eben ein Anreden der eigenen Person als eines Mitmenschen und keine Rezitation war), diese ganze, aus Überraschung und Gesetz geheimnisvoll gebaute Welt, – bis sie nach Augenblicken, mit der Wiederkehr des Gegenüber, neu erstand.<sup>4</sup>

Als Buber diese Erinnerungen seiner Jugendjahre zu Papier brachte – sich auf den Punkt konzentrierend, an dem der Vorhang sich hebt und das Wort von der Bühne weit unten gehört werden konnte –, hatte er bereits seine zentralen Ideen, mit denen er wohl am längsten im kulturellen Gedächtnis bleiben wird, formuliert. Das dialogische Prinzip, das

3. Martin Buber, *Begegnung. Autobiographische Fragmente*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1960, S. 6; jetzt in diesem Band, S. 275.

4. Ebd., S. 20 f.; jetzt in diesem Band, S. 285.

er in *Ich und Du* (1923) formuliert, beschreibt die Wirklichkeit als ein Sprachereignis zwischen Einzelmenschen, wobei Buber sich bewusst ist, wie selten und zerbrechlich diese Momente der Begegnung sind.

Das kulturelle Leben Wiens hinterließ bei Buber einen tiefen Eindruck. Während seiner Wiener Jahre veröffentlichte er mehr als ein Dutzend Gedichte mit überwiegend jüdischen Themen und ein poetisches Werk mit dem Titel »Der Dämon«, welches er als »Aus einem Drama« bezeichnete (vgl. in diesem Band, S. 314-316). Er veröffentlichte auch das Gedicht »Ein Purim-Prolog«, sowie zwei Gedichte, die den Propheten Elija zum Thema hatten.<sup>5</sup> Diese Gestalt sollte die Hauptfigur des einzigen abendfüllenden Stücks werden, das Buber 1955 vollendete und 1963 veröffentlichte.

In diesen frühen Jahren, genauer schon 1901, veröffentlichte Buber in *Die Welt* einen kurzen Artikel mit der Überschrift »Eine jungjüdische Bühne«, der sich mit Fragen der Organisation und Infrastruktur eines solchen möglichen Projekts beschäftigt. Er argumentiert, dass die Bedingungen zur Schaffung eines ständigen jüdischen Theaters noch nicht reif seien. Einer der Gründe, die er hierfür anführt, ist das fehlende Repertoire für ein solches Unterfangen. Erst 1914, also mehr als ein Jahrzehnt nach Erscheinen dieses Artikels, kam Nahum Zemach (1887/1890-1939) mit einer Schauspielergruppe zum Zionistenkongress nach Wien, um den Delegierten eine Demonstration in verwirklichtem Kulturzionismus zu bieten. Jedoch fand selbst diese Aufführung wenig Widerhall. Nach dem Kongress löste sich die Schauspielergruppe auf. Erst 1917 gelang es Zemach, in Moskau das *Habima* Theater zu gründen.

Die Zeit für ein derartiges Vorhaben war sicherlich noch nicht reif, als Bubers Artikel 1901 erschien. Aber auch fast 30 Jahre später, als Buber gemeinsam mit Größen wie Chaim Nachman Bialik (1873-1934), Arnold Zweig (1887-1968), Alfred Döblin (1878-1957) und Nachum Goldmann (1895-1982) mit dem *Habima* Theaterkollektiv, das zu dieser Zeit in Berlin lebte und arbeitete, zusammenkam, beklagte Buber das Fehlen von Dramen, die auf Hebräisch geschrieben worden seien, also der Sprache, in der das *Habima* Theater seit seiner Gründung auftrat. In einem Artikel mit dem Titel »Greif nach der Welt, Habimah!«, der im selben Jahr in der *Jüdischen Rundschau* erschien, konstatiert Buber:

Daß wir Juden eine ursprüngliche Begabung zum Theater – also zur unmittelbaren leiblichen Darstellung eines Vorgestellten – haben, ist unverkennbar, obgleich wir aus der biblischen Antike nur vom improvisierten Dialog, nicht von der Pantomi-

5. Alle hier erwähnten Gedichte sind aufgenommen in den vorliegenden Band, siehe in diesem Band, S. 76, 91 u. 92.

me wissen [...] Daß wir keine ursprüngliche Begabung zum Drama haben, ist wohl ebenso sicher.<sup>6</sup>

Buber selbst hatte versucht, etwas gegen das fehlende Repertoire zu unternehmen, indem er eine Übersetzung aus dem Jiddischen von David Pinski *Eisik Scheftel. Ein jüdisches Arbeiterdrama* anfertigte und, versehen mit einer kurzen Einleitung, im *Jüdischen Verlag*, den er zusammen mit Berthold Feiweil 1902 gegründet hatte, veröffentlichte<sup>7</sup>.

Fast alles, was Buber über das Theater schrieb, kann retrospektiv als eine Art Vorbereitung für die Entwicklung seines dialogischen Denkens interpretiert werden. So argumentiert bereits Maurice Friedman in seinem Buch *Martin Buber and the Theater*<sup>8</sup> und sieht in Bubers ausgeprägtem Interesse an Drama und Schauspiel sein späteres religiöses, ethisches und metaphysisches Denken vorgeformt.

Das Theater war für Buber zweifelsohne eines der seinem philosophischen Denken zugrunde liegenden strukturellen Muster, aber es wurde für ihn nie die allumfassende Metapher, wie es später bei dem Soziologen Erving Goffman (1922-1982) und dem Anthropologen Victor Turner (1920-1983) der Fall ist. Im Denken von Goffman und Turner werden das Theater und die Rituale des Alltagslebens oder auch Handlungen, die sich in den verschiedenen sozialen Kontexten abspielen, zu einem neuen, allumfassenden Denkmodell, von dem aus die beiden Wissenschaftler die sie interessierenden Aspekte der Welt untersuchen konnten. Bubers zentraler Ausgangspunkt hingegen war religiöser Natur: von einer übernatürlichen Ordnung auszugehen, in der das Theater einen Aspekt einer solchen metaphysischen überweltlichen Ordnung, aber nicht die Grundlage darstellt.

Mit 27 Jahren ging Buber nach Florenz, um *Die Geschichten des Rabbi Nachman* und *Die Legende des Baal-Schem* zu schreiben, die Bücher, die zu seinem späteren Ruf als weltberühmter jüdischer Denker beitragen. Während dieses Aufenthalts schrieb er 1905 und 1906 seine ersten theo-

6. Martin Buber, Greif nach der Welt, Habimah!, in: *Jüdische Rundschau*, 34. Jg., Nr. 97, 10. 12. 1929, S. 653; jetzt in diesem Band, S. 441-443. Weiteres zu Bubers Beziehung zum *Habima* Theater findet sich im Kommentar zu diesem Text, in diesem Band, S. 773-775.
7. *Eisik Scheftel. Ein jüdisches Arbeiterdrama in drei Akten* von David Pinski. Autorisierte Übertragung aus dem jüdischen Manuskript von Martin Buber, Berlin: Jüdischer Verlag 1905; jetzt in diesem Band, S. 317-369.
8. *Martin Buber and the Theater*, edited and translated with three introductory essays by Maurice Friedman, New York: Funk and Wagnalls 1969. Kürzlich erschien eine Monografie, die der Frage nachgeht, inwieweit Bubers dialogische Philosophie ihre Wurzeln in seinem Verständnis von Kunst und insbesondere von Theater hat. Vgl. Marcella Scopelliti, *L'attore di fuoco. Martin Buber e il teatro*, Torino 2015.

retischen Texte zum Theater und insbesondere zur Schauspielkunst, an denen man erkennen kann, wie sich Bubers Auseinandersetzung mit dem Theater emotional und intellektuell entwickelte. In diesen Artikeln – »Die Duse in Florenz« und »Drei Rollen Novellis« – fasst Buber seine Eindrücke von der Arbeit zweier italienischer Schauspieler zusammen, der berühmten Eleonora Duse (1858-1924) und des Ermete Novelli (1851-1919), die damals in Florenz auftraten.

Ein weiteres wichtiges Dokument für Bubers Auseinandersetzung mit dem Theater bildet der vierte Dialog »Von der Polarität. Gespräch nach dem Theater« des 1913 erschienenen *Daniel*.<sup>9</sup> Dieser Text Bubers wird oftmals als ein Werk betrachtet, welches zu einer Übergangsphase gehört, die schließlich in den Existenzialismus von *Ich und Du* (1923) mündet. Wie viele seiner anderen Schriften ist *Daniel* in Dialogform geschrieben.

»Von der Polarität. Gespräch nach dem Theater« entwickelt einige der Themen weiter, die Buber bereits in »Drei Rollen Novellis« angeschnitten hatte. Im Mittelpunkt steht die Beziehung zwischen dem einzelnen Darsteller und dem Ensemble, wobei anzunehmen ist, dass Bubers Eindrücke aus seiner Zeit in Hellerau<sup>10</sup> miteingeflossen sind. Der erwähnte Abschnitt aus *Daniel* über das Theater belegt Nietzsches großen Einfluss auf Bubers Denken und Stil zu dieser Zeit, so dass der Text auch »Die Geburt des Theater aus dem Geist der Metaphysik« hätte betitelt werden können. Schon die zeitgenössischen Leser kritisierten an dieser Schrift, dass die metaphysischen Formulierungen und die eingewobene Mystik, die sich bis zu Momenten konkreter Gottesschau steigert, Bubers Fähigkeit beeinträchtigt hätten, detaillierte Beobachtungen über das, was wirklich auf der Bühne passiert, anzustellen, ein Zug, der seine früheren Essays zu diesem Thema ausgezeichnet hatte.

Gerade diese Kritik macht deutlich, dass Bubers Sicht des Theaters hier im Wandel begriffen ist, und lässt eine nähere Untersuchung der Hauptideen des Textes als lohnend erscheinen. *Daniel*, der führende Sprecher, unterhält sich mit Leonard, nachdem sie miteinander einer Theateraufführung beigewohnt haben. Leonard erkennt deutlich, dass *Daniel* von der Aufführung sehr ergriffen ist, und er will herausfinden, warum *Daniel* von der Verwandlung menschlicher Wesen in göttliche Gestalten so tief betroffen ist. Sie sprechen von einem Stück mit einem Thema aus der Nordischen Mythologie, der Saga Olaf Tryggvasons über den Nordischen Gott Freyr (in: *Flateyjarbók*, I, 337 f.). Der Protagonist in diesem Stück, Gunnar Helming, wird von Norwegen nach Schweden

9. *Daniel*, S. 85–121. (Jetzt in MBW 1, S. 216-234.)

10. Siehe unten.



verbannt, wo er die Frau des Gottes Frey verführt und schwängert. Gunnar Helming »spielte den Gott«, sagt Daniel, und »er empfängt die Opfergaben des Volkes, vermählt sich mit der Priesterin, segnet das Land zur Fruchtbarkeit«<sup>11</sup>

Es ist bemerkenswert, dass der Protagonist dieser Geschichte ein ähnliches Täuschungsmanöver ausführt wie Eleonora Duse als Heldin in *Monna Vanna*, wie Buber es acht Jahre vorher beschrieben hatte. Es ist nicht eindeutig zu beweisen, ob die im Gespräch thematisierte Aufführung in Wirklichkeit stattgefunden hat oder ob Buber das Thema seiner Lektüre entnahm. Angesichts der konkreten Details, die Buber in seiner Beschreibung der Schlüsselszene nennt, spricht einiges dafür, dass eine entsprechende Aufführung stattgefunden hat.

Bevor diese Szene eingehender besprochen wird, geht Bubers Daniel näher auf die Verwandlung des Menschen in einen Gott ein und fragt: »Ruhete nicht auf ihm das Geheimnis der Magie, dem alle jungfräulichen Völker ergeben sind: wer sich in den Gott verwandelt, lebt das Leben, tut die Tat, wirkt das Werk des Gottes? Verwirklichte er nicht den Gott in und mit seiner Seele wie in und mit seinem Leibe?«<sup>12</sup>

Buber stellt die These auf, dass die wichtigste und grundlegende Polarität des Theaters die zwischen dem Schauspieler und der von ihm verkörperten Figur sei, die sich allmählich ausweitet um die Polaritäten zwischen den Protagonisten, zwischen der Vorführung und dem Publikum und schließlich zwischen dem Drama und dem Theater. Der große Schauspieler »steht dem Helden gegenüber und – verwandelt sich in ihn.«; und weiter erklärt er: »In der Verwandlung gelöst, geläutert, verklärt verwirklicht er den Helden in immer neuer Erstmaligkeit mit seiner Seele wie mit seinem Leibe.«<sup>13</sup> An anderer Stelle fügt er hinzu: »Der große Schauspieler nimmt nicht Masken vor. In jener formenden Stunde, in der er seine Rolle entscheidend erlebt, dringt er sich verwandelnd, seine Seele aufgebend und wiedergewinnend, in das Zentrum seines Helden ein und enthebt ihm das Geheimnis der persönlichen Kinesis, die ihm eigentümliche Verbindung von Sinn und Tat.«<sup>14</sup> Nachdem er diese allgemeinen Prinzipien formuliert, werden Bubers Ausführungen zunehmend metaphysisch, wobei er sich zunehmend von den materiellen Gegebenheiten des Theaters entfernt.

Während seines Universitätsstudiums in Wien, Leipzig, Berlin und Zürich belegte Buber mehrere Seminare, die literarische und ästhetische

11. Buber, *Daniel*, S. 103. (Jetzt in MBW 1, S. 225.)

12. *Daniel*, S. 107. (Jetzt in MBW 1, S. 226.)

13. *Daniel*, S. 110. (Jetzt in MBW 1, S. 227.)

14. *Daniel*, S. 111. (Jetzt in MBW 1, S. 228.)

Themen behandelten. Georg Simmel (1858-1918), dessen Schüler er in seiner Berliner Zeit 1899-1901 war, hatte einen entscheidenden Einfluss auf sein Denken. Unter Simmels vielfältigen Interessen als Philosoph und Kultursoziologe spielte das Theater eine bedeutende Rolle und in einem 1921 posthum veröffentlichten Aufsatz »Zur Philosophie des Schauspielers« argumentiert Simmel:

Die Bühnenfigur, wie sie im Buche steht, ist sozusagen kein ganzer Mensch, sie ist nicht ein Mensch im sinnlichen Sinne – sondern der Komplex des literarisch Erfassbaren an einem Menschen. Weder die Stimmen noch den Tonfall, weder das *ritardando* noch das *accelerando* des Sprechens, weder die Gesten noch die besondere Atmosphäre der lebenswarmen Gestalt kann der Dichter vorzeichnen oder auch nur wirklich eindeutige Prämissen dafür geben. Er hat vielmehr Schicksal, Erscheinung, Seele dieser Gestalt in den nur eindimensionalen Verlauf des bloß Geistigen verlegt. Als Dichtung angesehen ist das Drama ein selbstgenügsames Ganzes; hinsichtlich der Totalität des Geschehens bleibt es Symbol, aus dem diese sich nicht logisch entwickeln läßt.<sup>15</sup>

Diese Gedankengänge haben eine große Ähnlichkeit mit denen, die Buber in seinen Schriften zum Theater, besonders in *Daniel*, äußert. Aber Simmel zeigt keine Tendenz zu metaphysischen oder mystischen Höhenflügen.

Die metaphysischen Aspekte des Theaters wie Buber sie sah – besonders seine Idee der Polarität oder Dualität – wurden dennoch weder von seinen Zeitgenossen noch von späteren Gelehrten als ein hermeneutisches Modell für das Theater gänzlich zurückgewiesen, wenn sie auch wenig Einfluss auf den wissenschaftlichen Diskurs über das Theater und die Aufführungspraxis ausübten, die eher empirisch ausgerichtet ist. Es scheint aber, dass Bubers *Daniel* einen starken Eindruck auf Rainer Maria Rilke (1875-1923) gemacht hat, der ebenso wie Buber im Insel Verlag veröffentlichte. In seinem Dankesbrief an den Verleger Anton Kippenberg (1874-1950) für die Zusendung eines Exemplars ist Rilke voll des Lobes und nennt *Daniel* darin einen »sehr bedeutenden Begleiter« »auf meinen

15. Georg Simmel, Zur Philosophie des Schauspielers. Aus dem Nachlaß herausgegeben, in: *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, hrsg. von Richard Kroner u. Georg Mehlis, Band IX, 1920/21, Tübingen 1921, S. 339-362; hier S. 339f.; aufgenommen in: Simmel, *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ingo Meyer, Frankfurt a.M. 2008, S. 111-136. Bereits 1908 erschien in *Der Morgen* ein Aufsatz Simmels unter dem gleichen Titel, der jedoch deutlich kürzer ist und bei dem es sich vielleicht um eine erste Auseinandersetzung Simmels mit der Kunst des Schauspielers handelt (siehe: Georg Simmel, Zur Philosophie des Schauspielers, in: *Der Morgen*. Wochenschrift für deutsche Kultur, begr. und hrsg. von Werner Sombart, 2. Jg., Nr. 51/52, 18. Dezember 1908, S. 1685-1689).

Wegen«. <sup>16</sup> Die *Duineser Elegien*, an denen Rilke von 1912 bis 1922 arbeitete und 1923, zehn Jahre nach dem Erscheinen von *Daniel* herausgab, weisen viele thematische Gemeinsamkeiten besonders hinsichtlich des Schauspielers und des Theaters mit Bubers Arbeit auf. In der Vierten Elegie spricht Rilke über seine Erfahrungen mit dem Theater:

[...] wenn mir zumut ist,  
zu warten vor der Puppenbühne, nein,  
so völlig hinzuschauen, daß, um mein Schauen  
am Ende aufzuwiegen, dort als Spieler  
ein Engel hinmuß, der die Bälge hochreißt.  
Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel.  
Dann kommt zusammen, was wir immerfort  
entzwein, indem wir da sind. Dann entsteht  
aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis  
des ganzen Wandelns. Über uns hinüber  
spielt dann der Engel. Sieh, die Sterbenden,  
sollten sie nicht vermuten, wie voll Vorwand  
das alles ist, was wir hier leisten. Alles  
ist nicht es selbst. <sup>17</sup>

Es liegt etwas Spielerisches in dem Zusammentreffen oder der Polarität zwischen dem Engel, der das metaphysische Prinzip vertritt, und der Puppe, die dem materiellen Alltag zugehört, vielleicht dem des Kindes. Am stärksten kommt diese Polarität in der kurzen Zeile zum Ausdruck: »Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel.« Als ob es ein Wunder wäre, das das Kind ungeduldig erwartet, und welches ihm ermöglicht, erwachsen zu werden und sich den Härten des Lebens zu stellen.

Während Rilke diese Gedichte schrieb, war Buber in der *Gesellschaft zur Veranstaltung dramatischer Aufführungen (Hellerauer Schauspiele)* engagiert, <sup>18</sup> die eng verbunden war mit der *Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus*, die Wolf Dohrn (1878-1914) 1911 in Hellerau nördlich von Dresden gegründet hatte. Dohrn hatte Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) und Adolphe Appia (1862-1928) nach Hellerau eingeladen, um dort eine Schule für rhythmische Gymnastik zu gründen. Zusammen mit dem Architekten Heinrich Tessenow (1876-1950) planten sie

16. Rainer Maria Rilke, *Briefe an seinen Verleger 1906 bis 1926*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber, Leipzig 1941, S. 180, 182.

17. Ders., *Duineser Elegien*. Die vierte Elegie, in: Rilke, *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1955, S. 697-700, hier S. 698f.

18. Siehe ausführlicher zu Bubers Engagement in der *Gesellschaft Hellerauer Schauspiele* den Kommentar zu »Das Raumproblem der Bühne«, in diesem Band, S. 747-756.

das *Festspielhaus*, in dem die berühmte Aufführung von Glucks (1714-1787) Oper *Orpheus und Eurydike* (Orfeo ed Euridice, 1762) im Juni 1912 inszeniert wurde, sowie die Aufführung von Paul Claudels (1868-1955) *Verkündigung* im Oktober 1913 stattfand (Premiere in Paris 1912). Im zugehörigen Programmheft veröffentlichte Buber den Aufsatz »Das Raumproblem der Bühne«,<sup>19</sup> in welchem er die »moderne Bühne« stark kritisierte. In einem späteren Wiederabdruck seines Aufsatzes, im Sammelband *Hinweise* (1953), leitet Buber den Essay stolz mit der Bemerkung ein, dass er »zu Versuchen der Hellerauer Bühne, an denen ich Anteil nahm, geschrieben«<sup>20</sup> wurde. In ihm führt Buber aus:

Das echte Kunstgefühl ist, wie alle vollständigen Gefühle, ein polares. Es versetzt uns mitten in eine Welt, die zu betreten wir unvermögend sind. Lebendig von ihr umschlossen, daß uns und sie nichts mehr entsondern zu können scheint, von ihr getränkt, durchdrungen und bestätigt von ihr, erkennen wir sie doch als die auf ewig abgehobene Ferne. Sie ist Wirklichkeit, einzig und gewiß wie keine naturhafte, sie allein ist fertige Wirklichkeit: wir überlassen uns ihr und atmen in ihrem Bereiche; und sie ist Bild: ihrem Wesen nach uns entrückt und unzugänglich. Aus dieser Polarität von Vertrautheit und Fremdheit, vollkommnem Genuß und vollkommnem Verzicht kommen die Weihen des echten Kunstgefühls.<sup>21</sup>

Der Aufsatz ist ein Versuch, die ritualisierten Aspekte des Theaters zu beschreiben, denen Buber anscheinend eine starke Bedeutung bei seiner Suche nach einer Dialektik beimaß, in welcher die Welt und das Göttliche in einem fruchtbaren Austausch zueinander stehen. Weiter behandelt er darin Themen, die damals sowohl auf theoretischer wie praktischer Ebene umfänglich diskutiert wurden.

Die Aufführungen in Hellerau erfuhren mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs eine Unterbrechung, als das *Festspielhaus* zunächst in ein Feldlazarett und dann in eine Kaserne umgewandelt wurde. In der Zeit des Nationalsozialismus wurde es dann in ein Erholungsheim für Angehörige der SS umfunktioniert, und nach dem Zweiten Weltkrieg diente es als Kaserne für russische Soldaten.

Der Ort übte eine große Anziehungskraft auf viele Künstler und Intellektuelle aus wie Franz Kafka, Vaslav Nijinsky (1889-1959), Emil Nolde (1867-1956), Mary Wigman (1886-1973), Rainer Maria Rilke, Franz Werfel, Ernst Bloch (1885-1977), Hugo von Hofmannsthal, Rudolf von

19. Martin Buber, Das Raumproblem der Bühne, in: *Das Claudel-Programmheft*, Hellerau: Hellerauer Verlag 1913, S. 72-81; jetzt in diesem Band, S. 429-434.

20. Martin Buber, Das Raumproblem der Bühne, in: *Hinweise. Gesammelte Essays*, Zürich: Manesse Verlag 1953, S. 202-210, hier S. 202.

21. In diesem Band, S. 429.

Laban (1879-1958), Max Reinhardt (1873-1943), George Bernhard Shaw (1856-1950) und sogar Constantin Stanislavsky (1863-1938), um nur einige der prominenten Namen zu nennen, und einige sahen in Hellerau eine Alternative zu Bayreuth. Das folgende Zitat aus dem Bericht eines Augenzeugen mag ein Bild von der begeisterten Atmosphäre während der Festspiele vermitteln: »Alle, die kommen, müssen sich von den rhythmischen Erlebnissen durchdringen lassen, müssen sie in der erhöhten Stimmung des festlichen Verbundenseins innerlich verarbeiten, müssen [...] das Dargebotene als ein Selbsterlebtes, das körperlich Geschaute als Symbolisierung eigener seelischer Vorgänge, das Bild als Ausdruck eigener Gedanken und Wünsche aufnehmen [...].«<sup>22</sup> Offensichtlich fand Buber in diesem Umfeld ein seinen eigenen spirituellen und künstlerischen Neigungen und Ambitionen förderliches Klima.

Selbst wenn die Erfahrungen in Hellerau Buber nicht ganz zufrieden stellten,<sup>23</sup> so führte er seine Theaterarbeit dennoch weiter, insbesondere in der Zusammenarbeit mit der mit ihm eng befreundeten Schauspielerin und Theaterleiterin Louise Dumont (1862-1932) und deren Ehemann Gustav Lindemann (1872-1960). Lindemann war damals der Direktor des Düsseldorfer Schauspielhauses, das er 1905 zusammen mit Louise Dumont als Privattheater gegründet hatte und das als Reformbühne berühmt wurde. Dem Schauspielhaus war eine Theaterakademie angeschlossen, die *Hochschule für Bühnenkunst*, und Martin Buber gehörte ab 1914 dem »außerordentlichen Lehrkörper« der Hochschule an. Daneben veranstaltete das Schauspielhaus eine Vortragsreihe, die sogenannten »Morgenfeiern«, die Sonntagsvormittags stattfanden und bei denen Buber ebenfalls ab 1918 Vorträge hielt. Dumont und Lindemann planten zusammen mit Buber und ihrem gemeinsamen Freund Gustav Landauer – im Stil der Experimente von Hellerau – eine deutsche »Theaterkultur« zu entwickeln. Hierzu wurde Gustav Landauer im Oktober 1918 als Dramaturg an das Düsseldorfer Schauspielhaus berufen. Als Landauer 1919 wegen seiner Beteiligung an der Münchner Räterepublik von Freikorpsoldaten ermordet wurde, fanden diese Pläne jedoch ein abruptes Ende. Aber Buber blieb dem Düsseldorfer Schauspielhaus weiterhin eng verbunden. Ab Juni 1924 gehörte er dem Aufsichtsrat und dem »geistigen Beirat« des Schauspielhauses an, dessen Hauptaufgabe darin bestand, die beim Schauspielhaus eingereichten bzw. geplanten Theaterstücke vorab zu begutachten.<sup>24</sup> Von Januar 1925

22. August Horneffer, Das Fest, in: *Die Schulfeste der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. Programmbuch* (Jahrbuch *Der Rhythmus*, 2.1), Jena 1912, S. 14-21; hier S. 14.

23. Vgl. den Kommentar zu »Das Raumproblem der Bühne«, in diesem Band, S. 750 f.

24. Im MBA findet sich die ausführliche Korrespondenz zwischen Martin Buber und

bis Juli 1926 war der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Ludwig Strauß (1892-1953) Dramaturg und Regisseur am Düsseldorfer Schauspielhaus sowie Lehrer an dessen Hochschule für Bühnenkunst. Buber und Strauß kannten sich schon seit vielen Jahren, und seit 1925 war Strauß mit Bubers Tochter Eva verheiratet. Die Korrespondenz zwischen Buber und Ludwig Strauß aus den Jahren 1925 und 1926 spiegelt noch einmal Bubers Engagement und sein weitreichendes Interesse am Düsseldorfer Schauspielhaus wider. In den Briefen diskutiert Buber mit Strauß die geplanten Produktionen des Schauspielhauses, zu denen Buber in seiner beratenden Funktion als Mitglied des »geistigen Beirats« seine Bewertungen und Ratschläge gibt. Daneben geht es auch um konkrete dramaturgische Fragen der Inszenierungen sowie um zunehmende Konflikte zwischen der Leitung des Düsseldorfer Schauspielhauses und seinen Mitarbeitern.<sup>25</sup>

Das Düsseldorfer Schauspielhaus gab die Zeitschrift *Masken* heraus, an der Buber ebenfalls mitarbeitete. In Gedenken an den ermordeten Gustav Landauer widmete es ihm 1919 ein eigenes Heft, zu dem Buber mit seinen Aufsatz »Landauer und die Revolution« beitrug.<sup>26</sup> 1924 erschien in *Masken* Bubers Aufsatz über »Drama und Theater«<sup>27</sup>.

Erst gegen Ende seiner schriftstellerischen Laufbahn hat Buber einen vollständigen Dramentext verfasst, das Mysterienspiel *Elija*, das 1955 geschrieben und zuerst 1963 im Verlag Lambert Schneider Heidelberg

Louise Dumont, die sich auf den Zeitraum von 1919 bis 1930 erstreckt und insgesamt ca. 200 Briefe umfasst. Neben etlichen Briefen, die persönlichen Angelegenheiten gewidmet sind, betreffen andere Briefe die zahlreichen Terminabsprachen zu Vorträgen Bubers im Rahmen der »Morgenfeiern« und an der »Hochschule für Bühnenkunst« oder zu verschiedenen Besprechungen am Schauspielhaus. Ein weiterer Teil der Korrespondenz betrifft Bubers Tätigkeit als Mitglied des »geistigen Beirats« des Schauspielhauses, und ein kleinerer Teil der Briefe befasst sich mit der finanziellen Situation des Schauspielhauses sowie mit Problemen zwischen der Leitung und Angestellten des Schauspielhauses. (s. Arc. Ms. Var 350, 8, 182 und 8, 182.I) 1930 erschien zu Ehren von Louise Dumont und Gustav Lindemann eine Festgabe zum Theaterjubiläum, in der auch Buber mit einem Beitrag vertreten ist, und zwar mit einem Auszug aus dem zwei Jahre später erschienenen Band *Zwiesprache*, »Dialogisches und monologisches Leben«, in: *Deutsches Theater am Rhein. Louise Dumont und Gustav Lindemann als Ehrengruß zum 25 jährigen Bestehen des Düsseldorfer Schauspielhauses am 28. Oktober 1930*, hrsg. von der Gemeinschaft der Freunde des Düsseldorfer Schauspielhauses, Düsseldorf: A. Bagel 1930, S. 79-80.

25. Vgl. *Briefwechsel Martin Buber – Ludwig Strauß 1913-1953*, hrsg. von Tuvia Rübner und Dafna Mach, Frankfurt a. M. 1990.
26. Martin Buber, Landauer und die Revolution, in: *Masken*, 14. Jg., Heft 18/19, S. 282-291.
27. Martin Buber, Drama und Theater, in: *Masken*, 18. Jg., Erstes Oktoberheft 1924, S. 3-5; jetzt in diesem Band, S. 438-440.

publiziert wurde. Die Gestalt des Propheten Elija hat Buber mehrfach in seinem Leben beschäftigt, wie seine beiden hier abgedruckten Gedichte »Elijahu« (1904) und »Das Wort an Elijahu« (1906/7) bezeugen. Auch in seiner Auseinandersetzung mit dieser Gestalt im Rahmen der biblischen Schriften (vgl. *Der Glaube der Propheten*, Zürich: Manesse Verlag 1950, S. 111-123; jetzt in: MBW 13) und im Zusammenhang der chassidischen Anekdoten (vgl. z. B. »Elija«, zuerst in *Der Große Maggid und seine Nachfolge*, S. 60f. veröffentlicht, jetzt in: MBW 18, Nr. [487]) steht Elija im Mittelpunkt von Bubers prophetischer Vision. In der zugehörigen Anmerkung schreibt er: »Der in den Himmel entrückte Elias ist der jüdischen Sage nach, zu deren eigentümlichster Gestalt er geworden ist, der stete Bote Gottes an die Menschenwelt, gegenwärtig beim Eintritt jedes jüdischen Knaben in den Bund Israels mit Gott, gegenwärtig an jeder ›Seder‹-Tafel in der dem Gedächtnis der großen Bundestat, der Befreiung aus Ägypten geweihten Osternacht, wo für ihn ein Weinbecher kredenzt wird, hilfreich in Nöten, belehrend in Ungewißheiten, bestimmt, dereinst als Vorbote des Messias, als Wecker und Rufer die träge Menschheit dem Kommenden zu bereiten.« (Vgl. MBW 18, S. 1009.)

Die dramatische Handlung entfaltet sich in 23 Szenen entlang der biblischen Erzählung (I Kön 17-II Kön 2). Dabei werden die inneren Kämpfe und Zweifel des Propheten Elija gegenüber der biblischen Vorlage herausgearbeitet und der eher schroffe Charakter der biblischen Erzählung gemildert. Für Buber repräsentiert diese Figur die Möglichkeit, im Judentum eine einzigartige und archaische Religiosität, die frei ist von rabbinischen Einfügungen und Rationalismen, wieder zu erlangen. Sein Interesse an der Figur des Elija resultierte auch aus seinem Verständnis der Bibel als lebendiger Literatur, die als Beweis der Begegnung zwischen dem Volk Israel und dem Göttlichen in der Geschichte zu gelten hätte, ein historischer Beleg für Gottes Beziehung zu den Menschen, gesehen mit menschlichen Augen. Elija weckt eine messianische Hoffnung, die nicht nur am Rande der Geschichte verwirklicht werden soll, sondern einst zur kollektiven Erlösung der Welt und nicht nur der Individuen, die sie bevölkern, führen wird.

So wie das Theater eine wichtige Quelle der Inspiration für Bubers philosophisches Denken war, wurden auch umgekehrt Theaterautoren von ihm und seiner Philosophie beeinflusst. Ein Beispiel ist der polnische Schriftsteller Witold Gombrowicz (1904-1969). Im Jahr 1951 wandte sich Gombrowicz, der neben Romanen und Erzählungen auch Theaterstücke verfasste, an Martin Buber. Hieraus entwickelte sich in den nächsten Jahren ein brieflicher Kontakt zwischen beiden, der sich hauptsächlich

lich mit Gombrowicz' dramatischem Werk befasste.<sup>28</sup> 1951 übersandte Gombrowicz Buber eine Kopie seines Dramas *Die Trauung* (poln. Originaltitel *Ślub*) in französischer Übersetzung,<sup>29</sup> das er 1948 vollendet hatte. In seinem ersten Brief an Buber vom 3. Mai 1951 äußert er die Hoffnung, dass Buber Parallelen zwischen den Gedanken über die Ehe, die Gombrowicz in seinem Stück entwickelt, und Bubers eigenen Gedanken in dessen ebenfalls 1948 erschienenem Werk *Das Problem des Menschen* erkennt. Gombrowicz sieht Gemeinsamkeiten darin, wie er in seinem Stück die Frage der zwischenmenschlichen Beziehung darstellt und behandelt und wie Buber dies in seinem Werk tut. Bubers Antwort ist zwar freundlich, jedoch macht er deutlich, dass er Gombrowicz' Ansicht nicht teilt. In Gombrowicz' *Tagebuch*, das dieser 1957 veröffentlichte, findet sich ein Eintrag aus dem Jahr 1953, in dem er Buber erwähnt. Auch hier geht es Gombrowicz wiederum um das »Zwischenmenschliche«:

Buber, a Jewish philosopher, described this pretty well when he said that the individualist philosophy we have known up to now has done itself in and that the greatest disillusionment that awaits mankind in the near future is the bankruptcy of collectivist philosophy [...]. It will be on the corpses of these worldviews that the third vision of man will be born: man in relation to another man, a concrete man, I in relation to you and him ...

Man through man. Man in relation to man. Man created by man. Man strengthened by man. Is it my illusion that I see in this a secret new reality? For in thinking about these misunderstandings that are springing up between us and the West, I always stumble on the »other« man raised to the category of a creative power.<sup>30</sup>

Seine Korrespondenz mit Buber wie auch sein *Tagebuch* verdeutlichen Gombrowicz' intensive Rezeption von Bubers philosophischem Denken, v. a. in den Jahren 1953-1957. Eine Art Abschluss findet die Korrespondenz zwischen Gombrowicz und Buber mit einem Empfehlungsschrei-

28. Die Korrespondenz zwischen Buber und Gombrowicz umfasst die Jahre 1951 bis 1955. Im MBA finden sich vier Briefe von Gombrowicz an Buber aus dieser Zeit, von denen der erste auf Französisch und die folgenden drei auf Polnisch geschrieben sind (Briefe vom 3. Mai 1951, 25. Juli 1951, 28. Dezember 1954, 15. Februar 1955; MBA: Arc. Ms. Var. 350, 8, 239h), sowie zwei auf Polnisch geschriebene Briefe Bubers an Gombrowicz (vom 9. Juli 1951 u. 29. Januar 1955; MBA: Arc. Ms. Var. 350, 8, 239h.I), daneben ein Empfehlungsschreiben Bubers die Veröffentlichung von Gombrowicz' Stück *Die Trauung* in anderen Sprachen betreffend.

29. Siehe im MBA Arc. Ms. Var. 350, 11, 284.

30. Witold Gombrowicz, *Diary*, Vol. 1: 1953-1956, hrsg. von Jan Kott, übers. von Lillian Vallee, Evanston IL 1988, S. 20 (Originaltitel *Dziennik*, 1957).



ben Bubers vom 30. Januar 1955, in dem er Gombrowicz' Stück *Die Trauung* zur Publikation in anderen Sprachen empfiehlt.<sup>31</sup>

Das Theater stellte eine einflussreiche Konstante im Leben und Wirken Martin Bubers dar. Bubers intensiver Dialog mit dem Theater fand 1963 seinen Höhepunkt und Abschluss mit der Veröffentlichung seines Mysterienspiels *Elija*. Auch wenn Bubers Interesse an der konkreten Theaterpraxis, wie sie in seiner Arbeit als Dramaturg in Hellerau und Düsseldorf zum Ausdruck kommt, im Laufe der Jahre abnahm, war sie doch zweifelsohne ein wesentliches Element zur Entwicklung seiner dialogischen Philosophie: Theater ist Dialog, und Dialog ist der Schlüssel in Bubers Denken.

Freddie Rokem, Heike Breitenbach

31. Arc. Ms. Var. 350, 8, 239h.I; vgl. zur Beziehung Buber – Gombrowicz auch: Francis Imbert, *Witold Gombrowicz ou les aventures de l'interhumain*, Paris 2009, bes. das Kapitel »L'homme-Dieu«.

## Buber und die bildenden Künste

Die intensive Auseinandersetzung mit Kunst beschäftigte Buber in den ersten Jahren seiner intellektuellen Karriere sowohl während seiner Universitätsstudien, als auch als einen Schwerpunkt seiner Aktivitäten innerhalb der zionistischen Bewegung in den Jahren um die Jahrhundertwende. Von 1897 bis 1905 studierte er Kunstgeschichte an der Universität Wien und arbeitete an einer unvollendet gebliebenen Habilitationsschrift. Später äußerte er sich nur noch ausgesprochen selten zur Kunst<sup>1</sup>. In den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens nahm Buber in Jerusalem seine Arbeiten zur Kunst wieder auf, als er, als »graue Eminenz«, mit kurzen Einleitungen zu Publikationen beitrug und bei Ausstellungseröffnungen und Gedenkveranstaltungen Reden hielt. Jedoch sollte die gemessen an dem Umfang der Arbeiten Bubers zu anderen Themen eher gering scheinende Anzahl dieser Texte nicht darüber hinwegtäuschen, welche Bedeutung Buber der Kunst während seines ganzen Lebens beimaß. Seine leidenschaftliche Beschäftigung mit Kunst kam in der Sorgfalt zum Ausdruck, mit der er die visuelle Gestaltung seiner Veröffentlichungen begleitete, und auch in seinem Familienleben, in seinen Beziehungen zu Künstlern und in der ästhetischen Grundhaltung seines Lebens<sup>2</sup>.

Das Interesse für die Jüdische Kunst, das zu Beginn der 1980er Jahre explosionsartig zunahm, setzte Bubers frühe Schriften zur Kunst – insbesondere seine Rede zum Fünften Zionistischen Kongress, seine Essays

1. So etwa, zusätzlich zu den in diesem Band versammelten Schriften, in der kurzen Arbeit »Der Altar« (zu dem von Matthias Grünewald (ca. 1475/78-1528) gestalteten Isenheimer Altar), die als Teil von »Ereignisse und Begegnungen« bereits in MBW 1, S. 249-252 abgedruckt ist; sowie die Besprechung von Hermann Struck in »Die Entdeckung von Palaestina« von 1905, jetzt in MBW 3, S. 351-353.
2. An dieser Stelle möchte ich Tamar Goldschmidt, Martin Bubers Urenkelin, für die großzügige Mitteilung von Material und Familienerinnerungen bezüglich Bubers Beziehung zur Kunst und der herausragenden Bedeutung, die der Kunst in der Familie Buber zukam, danken. Bubers Enkeltochter Barbara Goldschmidt (1921-2013), die zusammen mit ihrer Schwester Judith (Judith Buber Agassi, geb. 1924) im Haus Martin Bubers aufwuchs, war selber Künstlerin. Bezeichnend für Bubers eindringliche Deutung von Bildern sind die Kurzgedichte, die er auf die Rückseiten von fünf Schwarzweiß-Reproduktionen musizierender Engel von Melozzo da Forlì (1438-1494) niederschrieb. Bei den Reproduktionen handelt es sich um Fragmente eines Freskos (ca. 1480) für die Apsis der Basilica dei Santi Apostoli in Rom, das 1711 entfernt wurde und heute in der Vatikanischen Pinakothek ausgestellt sind. Die reproduzierten Fragmente der Fresken sind Teil einer Komposition, die die Himmelfahrt Christi zeigt, während sich Bubers Gedichte auf das Verhältnis der Engel zum aufsteigenden »Gott« beziehen, wobei das Sehen als Metapher betont wird. Zu den Gedichten vgl. in diesem Band, S. 170-174.

zu Lesser Ury (1861-1931) und seine Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Band *Jüdische Künstler* – wieder auf die Tagesordnung einer reichen und bis heute anhaltenden Diskussion zwischen Wissenschaftlern und Künstlern<sup>3</sup>. Was also zunächst als ein eher marginaler Aspekt von Bubers Werk erscheint, wird von gegenwärtigen Kunsthistorikern und Forschern als wegweisender Beitrag gewertet.

Als Student an der Universität Wien schrieb sich Buber während des Wintersemesters 1896/97 in Seminare ein, die von führenden Kunsthistorikern der Zeit, etwa Franz Wickhoff (1853-1909), Alois Riegl (1858-1905) und Julius von Schlosser (1866-1938), abgehalten wurden<sup>4</sup>. Außerdem arbeitete er während des Winters 1905/06 in Florenz an einer Habilitationsschrift, die sich vermutlich auf ein kunstgeschichtliches Thema beziehen sollte, aber nie fertig gestellt wurde<sup>5</sup>. Auch wenn Buber Kunstgeschichte als akademisches Studienfach nicht weiter verfolgte, lassen sich sein ästhetischer Scharfsinn und seine Begabung für den genauen Blick und die visuelle Analyse in vielen seiner Schriften nachweisen. Diese Begabung kam ihm während seines gesamten Lebens zustatten. Er verstand sich meisterhaft auf das Lesen von Bildern. Bubers Bewusstsein für

3. Siehe zum Beispiel Richard I. Cohen, *Jewish Icons: Art and Society in Modern Europe*, Berkeley 1998; Essays von Inka Bertz, Emily D. Bilski, Paul Mendes-Flohr und Chana Schütz in *Berlin Metropolis: Jews and the New Culture 1890-1918*, hrsg. von Emily D. Bilski, Berkeley 1999; *Jewish Identity in Modern Art History*, hrsg. von Cathrine M. Soussloff, Berkeley 1999; Vivian B. Mann, *Jewish Texts on the Visual Arts*, Cambridge 2000; Kalman P. Bland, *The Artless Jew: Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton 2000; Margaret Olin, *The Nation without Art: Examining Modern Discourses on Jewish Art*, Lincoln, Nebraska 2001; Gilya Gerda Schmidt, *The Art and Artists of the Fifth Zionist Congress, 1901*, Syracuse 2003.
4. Archiv der Universität Wien, »Nationale« und »Rigorosen«, PH RA 1678 Buber. Bei den Vorlesungen handelte es sich um: »Geschichte des Naturalismus in Malerei und Plastik« von Prof. Franz Wickhoff, »Geschichte der holländischen Malerei« von Prof. Alois Riegl und »Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, ihre Quellen und Hilfsmittel« von Priv. Doz. Julius Ritter von Schlosser. Es ist bemerkenswert, dass zum Ende seines Studiums keine Einträge mehr darauf verweisen, dass Buber diese Kurse fortgeführt hätte, was vermuten lässt, dass sich Buber schliesslich dazu entschlossen hat, sich von ihnen zurückzuziehen, und sich ganz auf das Studium der Philosophie zu konzentrieren. Außerdem studierte Buber an der Universität Leipzig bei August Schmarsow (1853-1936), dem Gründer des Kunsthistorischen Instituts in Florenz und Autor einer Monographie zu Melozzo da Forlì (1886), dessen Werk auch Gedichte Bubers inspirierte (vgl. oben, Anm. 2).
5. Grete Schaeder, *Martin Buber*, in B I, S. 41. Bubers Briefe aus Florenz erwähnen die seiner Arbeit förderliche Umgebung, berühren aber andere Projekte als seine Habilitationsschrift. Vgl. B I, S. 233-242. Bemühungen, den Gegenstand von Bubers Habilitationsschrift genauer zu bestimmen, sind bis jetzt erfolglos geblieben. Vgl. auch Olin, *The Nation without Art*, S. 108 u. 233, Anm. 10; Dominique Bourel, *Martin Buber: Sentinell de l'humanité*, Paris 2015, S. 131-132.

die Bedeutung der visuellen Kultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts war für sein Engagement in der frühen zionistischen Bewegung zentral. Buber beabsichtigte, die bildenden Künste in den Hauptstrom der Zionistischen Aktivitäten zu integrieren, denn er sprach der Kunst das Vermögen zu, als Faktor der kulturellen Erneuerung des Judentums zu wirken. Die Kunst erschien ihm als machtvolles Werkzeug im Instrumentarium der zionistischen Bewegung und gleichermaßen als Vorbote und Katalysator einer Wiedergeburt jüdischer Gesellschaft und Kultur<sup>6</sup>.

Bubers Rede »Über jüdische Kunst«, die er 1901 vor den Delegierten des Fünften Zionistischen Kongresses gehalten hat, ist ein Manifest, in dem die zentrale Rolle umrissen wird, die der Kunst im Zionismus und darüber hinaus in jeder Bewegung zur spirituellen und nationalen Erneuerung des Judentums zukommen sollte. Inspiriert von Achad Haam stellten Buber und die Kulturzionisten den politischen Zionismus in Frage, wie er von Theodor Herzl und Max Nordau (1843-1923) propagiert wurde. Zudem fürchtete sich ein Teil der orthodoxen Zionisten vor jeder Säkularisierung der Bewegung, die etwa dazu führen könnte, die Religion durch die Kultur zu ersetzen. Nordau war der Auffassung, Kunst sei von sehr begrenzter Nützlichkeit allein zu Propagandazwecken und verwarf alles darüber Hinausgehende als Luxus, der für die Massen armer Juden nur von geringem Nutzen sein könne. Demgegenüber betonte Buber die Bedeutung der Kunst, die ihr bei dem Vorhaben zukomme, ein breites Spektrum des Judentums für den Zionismus zu gewinnen und schließlich auf den Aufbau eines zukünftigen jüdischen Staates vorzubereiten:

Der Zionismus hat mit dem ganzen Volke zu rechnen. Und wahrlich, wir brauchen gerade für unsere nicht völlig besitzlosen Classen geistige Hebung. Gerade die besitzenden Classen müssen wir von Grund aus geistig und sittlich erziehen, bevor sie ein fähiges und würdiges Menschenmaterial für unser Palästina abgeben. Und Mittel dieser Erziehung wollen wir Ihnen hier vorschlagen, Mittel der Erziehung, die grosse Schichten unseres Volkes entwickeln, unsere Bewegung stärken, der nationalen Sache neue und wertvolle Kräfte zuführen werden. Ein solches Mittel ist die jüdische Kunst.<sup>7</sup>

Neben ihrer Funktion, eine spirituelle Erneuerung zu unterstützen und die Menschen zu erziehen, gilt für Buber die Kunst als entscheidender Faktor der Konstituierung nationaler Identität: »Denn in dem künstlerischen Schaffen sprechen sich die spezifischen Eigenschaften der Nation

6. In einer ganzen Anzahl von Arbeiten Bubers, die nicht ausschließlich der Kunst gewidmet sind, kommen diese Überlegungen zum Ausdruck. Vgl. z. B. *Jüdische Renaissance*, MBW 3, S. 143-147.

7. In diesem Band, S. 471.

am reinsten aus: alles, was diesem Volke, und nur ihm, eigen ist, das Einzigartige und Unvergleichbare seiner Individualität, findet greifbare lebendige Gestalt in seiner Kunst. So ist unsere Kunst der schönste Weg unseres Volkes zu sich selbst.«<sup>8</sup> Bubers Worte erinnern an den berühmten Ausspruch von John Ruskin (1819-1900): »Great nations write their autobiographies in three manuscripts—the book of their deeds, the book of their words, and the book of their art. Not one of these books can be understood unless we read the two others; but of the three the only quite trustworthy one is the last.«<sup>9</sup>

In den Arbeiten, die er in den Jahren um 1900 verfasste, benennt Buber einerseits Beispiele jüdischer Kunst, während er andererseits betont, dass solche Kunst ohne die Verwurzelung im Land Israel unmöglich sei. Das Exil habe dem jüdischen Volk »das Anschauen einer schönen Landschaft und schöner Menschen«<sup>10</sup> geraubt. Doch der Kontakt mit der westlichen Kultur habe den Juden die Möglichkeiten eines Nationalbewusstseins und damit einhergehend einer jüdischen Kunst eröffnet: »da war es doch wieder unsere Vermählung mit der abendländischen Civilisation, die es uns ermöglichte, unseren uralten Drang nach nationalem Sich-Ausleben [...] und ebenso war es jene Vermählung, die unsere Sehnsucht nach Schönheit und Schaffen, die im Ghetto immer wieder totgequält wurde, zu der jungen Macht heranreifen liess, der wir, in ihrer unfertigen Gegenwart die große Zukunft verehrend, den Namen ›jüdische Kunst‹ gegeben haben.«<sup>11</sup>

Bubers Ansicht darüber, was jüdische Kunst ausmachen sollte, war von ausgesprochen umfassender Natur. Die bildenden Künste, Literatur, Theater und Musik erschienen als gleichberechtigte Bestandteile seines übergreifenden Projekts einer jüdischen Erneuerung. Zwei Monate vor seiner Rede auf dem Kongress schrieb er von Wien aus an Paula Buber: »Ich beschäftige mich jetzt viel mit dem Plan einer freien jungjüdischen Bühne [...] Das gibt zusammen mit Anthologie, Kunstaussstellung, Kunstverlag, Buchverlag, Zeitschriften und anderen Projekten ein ganzes jüdisches Kunstprogramm.«<sup>12</sup>

Buber befand sich aber in einer Zwickmühle. Um die jüdische Kunst voranzubringen, war es entscheidend, das Vorhandensein jüdischer Kreativität anzuerkennen. Gleichzeitig war es jedoch notwendig, die Be-

8. In diesem Band, S. 474.

9. John Ruskin, *St. Mark's rest; the history of Venice*, 1877, S. III.

10. In diesem Band, S. 471.

11. Ebd., S. 472.

12. B I, S. 166.

hauptung aufrecht zu erhalten, dass das Leben im Land Israel die Vorbedingung für eine vollkommene Verwirklichung jüdischer Kunst sei. Buber schwankt zwischen diesen beiden Positionen: was er der einen zugesteht, muss er der anderen aberkennen. In seiner Rede auf dem Kongress macht er geltend, eine »nationale Kunst« brauche »einen Erdboden, aus dem sie hervorwächst, und einen Himmel, dem sie entgegenblüht. Wir Juden von heute haben keines von beiden.«<sup>13</sup> Bereits einige Monate zuvor, in einem Artikel über den Maler Lesser Ury, der in der Zeitschrift *Ost und West* erschien, hatte er sich ganz ähnlich geäußert: »Ist heute eine jüdische Kunst möglich? Darauf giebt es nur eine Antwort, eine klare und harte: Nein.«<sup>14</sup> Doch noch in seiner Analyse der Gemälde Urys und ihrer Befähigung, »zum Innersten unserer Seele [zu] sprechen«<sup>15</sup>, erkennt Buber sie tatsächlich als Schöpfungen einer jüdischen Kunst an. Um diesen scheinbaren Widerspruch aufzulösen, unterscheidet er zwischen einer Art idealtypischen jüdischen Kunst, die sich erst im zukünftigen jüdischen Heimatland voll entwickeln könne, und der zeitgenössischen Wirklichkeit einer bereits geschaffenen Kunst, in der das Schicksal der Juden, ihre Sehnsucht und ihre Identität zum Ausdruck kommen. Er sieht in Lesser Ury einen Künstler, der exemplarisch für dieses Vermögen einsteht: »Sind heute jüdische Künstler – d. h. Künstler, die in ihrem Wesen und ihren Werken jüdische Stammeskundgeben – möglich? Können wir sie bejahen, so ist damit auch die innere Möglichkeit einer jüdischen Kunst bejaht.«<sup>16</sup>

Buber baut diese Idee, die er zunächst im spezifischen Kontext von Lesser Urys Werk erörtert, in seiner Rede auf dem Fünften Zionistischen Kongress 1901 zu einem allgemeinen Konzept aus. Während eine vollkommen realisierte jüdische Kunst allein »auf jüdischem Boden« möglich sei, würden sich die Keime dieser zukünftigen Kreativität im Europa der Gegenwart entwickeln. Buber begriff, dass, wenn man die Entwicklung einer jüdischen Kunst wünscht, man sie nicht einfach für nicht existent erklären kann. Auf die antisemitische Behauptung einer Unmöglichkeit jüdischer Kunst, wie sie im 19. Jahrhundert verbreitet wurde, geht Buber ein, indem er Richard Wagner (1813-1883) im ersten Satz seiner Einleitung zu *Jüdische Künstler* zitiert. Jüdische Kunst müsse jedoch als etwas angesehen werden, das im Prozess des Entstehens begriffen sei: »Das, was wir jüdische Kunst nennen, ist kein Sein, sondern ein Wer-

13. In diesem Band, S. 473.

14. Buber, Lesser Ury, *Ost und West*, Sp. 113, jetzt im Kommentar dieses Bandes, S. 822.

15. Jetzt in diesem Band, S. 494.

16. Jetzt im Kommentar dieses Bandes, S. 823.

den, keine Erfüllung, sondern eine schöne Möglichkeit, ebenso wie der Zionismus heute ein Werden und eine schöne Möglichkeit ist.«<sup>17</sup>

Buber sprach nicht allein von »Culturkeime[n]«, er war entschlossen, seine Mitdelegierten auf die »Tatsachen« zu verweisen, auf die man sich bereits berufen könne. Bestandteil seiner Strategie, den Künsten innerhalb des Zionismus zur zentralen Geltung zu verhelfen, war es, gemeinsam mit Ephraim Mose Lilien (1874-1925) eine Ausstellung zu organisieren, in der die Arbeiten von elf Künstlern ausgestellt wurden: Eduard Bendemann (1811-1889), Jehuda Epstein (1870-1945), Moritz Gottlieb (1856-1879), Jozef Israëls (1827-1911), Solomon Kischinewski (1863-1941), Alfred Lakos (1870-1961), E. M. Lilien, Oskar Marmorek (1863-1909), Alfred Nossig (1864-1943), Hermann Struck (1876-1944) und Lesser Ury<sup>18</sup>. Bubers Entscheidung, auf das Medium einer Ausstellung zurückzugreifen, um seine Ideen zu verbreiten, entsprach dem Zeitgeist. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, von der Londoner Weltausstellung im Kristallpalast 1857 bis hin zur Weltausstellung in Paris 1900, könnte als Epoche der internationalen Ausstellungen bezeichnet werden. Diese gewaltigen zeitlich befristeten Ausstellungen boten den Nationen eine Bühne, auf der sie stolz ihre neuesten Erfolge in der Industrie, Technik und den Künsten präsentieren, ihre Leistungen feierlich inszenieren und somit nationales Selbstbewusstsein und nationale Selbstdarstellung demonstrieren konnten.

Die Weltausstellung in Paris von 1900 versammelte 83.000 Aussteller und zog knapp 51 Millionen Besucher an, die eine Reihe nationaler Pavillons besichtigen konnten, »eine Ansammlung vorübergehend errichteter Gebäude, die ausgeprägte nationale Identitäten geltend machen sollten«<sup>19</sup>. Während die Pavillons sich an den jeweiligen historischen Baustilen anlehnten, griffen die Kunstwerke, die in ihnen ausgestellt wurden und die nationalen Bestrebungen artikulieren sollten, auf Mittel moderner nationaler Kunststile zurück, die sich von volkstümlichen Traditionen inspirieren ließen. Diese zeitgenössischen Strategien, eine nationale Identität zu konstruieren, könnten Buber dazu veranlasst haben, eine Ausstellung von wenn auch nur kurzer Dauer zu organisieren, um die jüdische künstlerische Kreativität innerhalb des explizit nationalen Kontexts des Zionistischen Kongresses zu zelebrieren.

17. Buber, Einleitung zu *Jüdische Künstler*, in diesem Band, S. 474.

18. Zu dieser Ausstellung vgl. Schmidt, *Art and Artists of the Fifth Zionist Congress*.

19. Maryanne Stevens, »The Exposition Universelle: ›This vast competition of effort, realization and victories‹«, in: *1900: Art at the Crossroads*, hrsg. von Robert Rosenblum, Maryanne Stevens u. a., London 2000, S. 64. Übersetzung durch die Arbeitsstelle.

Ausstellungen zu künstlerisch gestalteten jüdischen Ritualgegenständen wurden bereits auf der Weltausstellung von Paris 1878 und 1887 in der Royal Albert Hall in London organisiert. Als Student in Wien wird Buber sowohl das Jüdische Museum, das als weltweit erstes seiner Art 1895 gegründet wurde, wie auch die »Gesellschaft für Sammlung und Konservierung von Kunst- und historischen Denkmälern des Judentums« gekannt haben. Eine ähnliche Organisation, die »Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler«, wurde 1900 von Heinrich Frauberger (1845-1920), dem (nicht-jüdischen) Direktor des Kunstmuseums in Düsseldorf gegründet. Diese Unternehmungen beabsichtigten, jüdische Kunstobjekte in den Augen von Juden und Nichtjuden aufzuwerten, so dass sie der Sammlung, dem Studium und der Ausstellung für würdig erschienen, aber konzentrierten sich ausschließlich auf den religiösen Aspekt der materiellen jüdischen Kultur. Es war Bubers Neuerung, jüdische künstlerische Kreativität aus den religiösen Funktionen und dem religiösen Kontext herauszulösen, sie aber dennoch in der jüdischen Vergangenheit zu verwurzeln und eine bessere jüdische Zukunft verkünden zu lassen. Michael Berkowitz bemerkt hierzu: »Zum Ersten zionistischen Kongress wurden Porträts von Proto-Zionisten in den Fluren des Basler Stadtkasinos aufgehängt, aber diese Ausstellung Jüdischer Kunst, unter der Schirmherrschaft der Zionistischen Bewegung, war sicherlich das erste Mal, dass die Werke Jüdischer Künstler in Zentraleuropa in einem national-jüdischen Kontext gezeigt wurden.«<sup>20</sup>

Buber ließ sich von den zeitgenössischen Strömungen des europäischen Kunstdiskurses inspirieren und entwickelte aus ihnen seine Ideen über das Wesen der jüdischen Kunst und wie sie für nationale Bestrebungen mobilisiert werden könne. Eine Vielzahl jener Diskurse befasste sich mit der Inszenierung von Kunst auf den Weltausstellungen und thematisierten »die angeblichen nationalen Züge [...], die im Gegenstand und der Technik eines Werkes vermeintlich zum Ausdruck kommen sollten.«<sup>21</sup> Die Inhalte der ausgestellten Kunstwerke, von denen man meinte, sie seien Ausdruck des Nationalgefühls, entstammten üblicherweise der Geschichte – der gemeinsamen nationalen Vergangenheit – und der Landschaft, in der man die nationale Identität verwurzelt glaubte. Wenn also Buber behauptet, dass eine jüdische Kunst ohne eine jüdische Erde,

20. Michael Berkowitz, *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*, Cambridge 1993, S. 129. Übersetzung durch die Arbeitsstelle.

21. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York 2011, S. 387. Vgl. auch *Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, hrsg. von Michelle Facos u. Sharon L. Hirsh, Cambridge 2003. Übersetzung durch die Arbeitsstelle.



von der sie sich nähren könne, haltlos sei, knüpft er ebenso an einen Grundsatz der Zionistischen Ideologie an, wie er zeitgenössische Ideen zur Beziehung zwischen Landschaft, Kunst und nationaler Identität aufgreift. Den Blick hauptsächlich auf die besondere Topographie national konnotierter Landschaft zu richten, kommt insbesondere in Bubers Arbeit zu Hermann Strucks Radierungen von Landschaften Palästinas zur Geltung, die er als einen »Seelenzustand« charakterisiert.<sup>22</sup> Hier betont Buber die Bedeutung wahrhaften Sehens, ein Thema, zu dem er in seinen Schriften des Öfteren zurückkehrt: »Unsere Frage, ob uns unser Land eine Wirklichkeit ist, bedeutet, ob wir es wirklich sehen und dies wieder, ob wir es aus unserer Stimmung heraus sehen.« Buber zufolge »bringen uns« Strucks Landschaftsradierungen »zum erstenmal das wahre Land unseres Gefühls: ganz und gar weite sehnsuchtsvolle Stimmung.«<sup>23</sup>

Buber studierte an der Universität Wien zu einer Zeit, in der die Stadt durch die Gründung der Wiener Secession 1897 einen künstlerischen Aufschwung erfuhr. Die Ausstellungen der Secession waren – abgesehen davon, ihren Mitgliedern Gelegenheiten zur öffentlichen Präsentation ihrer Werke zu verschaffen – als Mittel gedacht, das Publikum zu erziehen und eine nationale künstlerische Erneuerung zu fördern. Die Kritiker, die die Secession unterstützten, bedienten sich einer Sprache, die ähnlich derjenigen Sprache Bubers war, die er in seinen Schriften zur Kunst für einige Jahre verwendete. Hermann Bahr, über den Buber bereits 1897 geschrieben hatte<sup>24</sup>, veröffentlichte in der Zeitschrift der Secession, *Ver Sacrum*, einen »Brief an die Secession«, in dem er zur Schaffung einer österreichischen Kunst aufrief:

»Mit dieser ersten Ausstellung ist noch gar nichts gethan, jetzt fängst erst an! Diese erste Ausstellung von Euch ist eine grosse Frage an das Publicum gewesen [...] Ihr müsst schaffen, was noch nicht dagewesen ist: Ihr müsst uns eine österreichische Kunst schaffen [...] Die moderne Kunst hat ungeheure Mittel in Eure Hand gegeben; nehmt sie, um durch sie die Seele unserer Heimat auszudrücken. [...] Eine österreichische Kunst werden wir erst haben, wenn sie unter uns allen in unserer täglichen Existenz lebendig geworden ist. [...] Diese müsst Ihr uns geben, nicht mir, nicht diesem oder jenem Kenner, sondern unserem ganzen Volk. Hüllt unser Volk in eine österreichische Schönheit ein!«<sup>25</sup>

22. Martin Buber, Die Entdeckung von Palaestina, jetzt in: MBW 3, S. 351-53.

23. Buber, Ebd., S. 352. Zu Bubers Begriff der »Stimmung« in den Werken von Hermann Struck und Lesser Ury vgl. auch Olin, *Nation without Art*, S. 118.

24. Martin Buber, Zur Wiener Literatur, jetzt in MBW 1, S. 119-129.

25. Hermann Bahr, »An die Secession. Ein Brief von Hermann Bahr«, *Ver Sacrum*, I, 5/6 (Mai/Juni 1898), S. 5.

Alois Riegls Theorien über den relativen Kunstwert haben die Grundsätze der Wiener Secession beeinflusst<sup>26</sup> und wurden auch von der zeitgenössischen Diskussion zur jüdischen Kunst aufgegriffen. Riegl verabschiedete sich von der Ansicht, dass es einen einzigen ästhetischen Standard gebe, und trat stattdessen für eine »Pluralität der Kunst«<sup>27</sup> ein, was eine Neugewichtung von Perioden der Kunstgeschichte mit sich brachte, die zuvor als »dekadent« verurteilt worden waren. Für Riegl war das Konzept des »Kunstwollens« zentral, dessen genaue Bedeutung aber schwer zu fassen ist. Einer einflussreichen Interpretation dieses Konzepts zufolge, die von Riegls Schülern Edgar Wind (1900-1971) und Erwin Panofsky (1892-1963) vertreten wurde, beziehe sich das »Kunstwollen« auf einen »Gehalt oder eine objektive immanente Bedeutung – jedes Werk bezieht durch seinen Stil die Gesamtheit der Kultur ein, der es entstammt.«<sup>28</sup> In jeder Kultur komme der Kunst ein bestimmter Zweck zu, und es sei Aufgabe des Kunsthistorikers, diesen aufzudecken.

Den hohen Stellenwert, den Buber der Kunst zur Erneuerung der jüdischen Kultur beimaß, wirkte auf die Künstler anspornend und inspirierend. Künstler suchten ihn auf, baten ihn, einen Blick auf ihre Projekte zu werfen, eifrig bemüht, seine Anerkennung zu erhalten. Diese Kontakte zu jüngeren Künstlern wurden oft durch Hermann Struck vermittelt. Beispielsweise machte Struck Buber mit seinem Schüler Joseph Budko (1888-1940) bekannt und forderte Buber wiederholt auf, bei der Suche nach einem Verleger für Budkos Radierungen zur Pessach Haggadah behilflich zu sein<sup>29</sup>. Des Weiteren bat Budko Buber darum, einen Text zu diesen Radierungen beizusteuern, die auf der Berliner Secession ausgestellt wurden: »Ich freue mich als Jude, dass diese jüdischen Blätter von Nichtjuden gewürdigt werden!«<sup>30</sup> Zu einer Serie von Kunstdrucken, die Karl Jacob Hirsch (1892-1952) 1914 unter dem Titel »Legende des Baalschem« nach der Vorlage von Bubers gleichnamiger Veröffentlichung von 1908 erstellte, verfasste wiederum Struck eine Einführung.<sup>31</sup>

26. Diana Reynolds Cordeleoni, *Alois Riegl in Vienna 1875-1905: an Institutional Biography*, Vermont 2014, S. 239-243.

27. Carl Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Frankfurt a.M. 1980, S. 222.

28. Henri Zerner, Alois Riegl: Art, Value, and Historicism, *Daedalus*, 105, Nr. 1 (Winter 1976), S. 180. Übersetzung durch die Arbeitsstelle.

29. Hermann Struck in einem Brief vom 4. April 1917 an Martin Buber, und in einem Brief von der Front »vor Jakobstadt, 15. V. 17«, Arc. Ms. Var. 350-008-793.

30. Joseph Budko an Martin Buber in einem Brief vom 8. Mai 1917, Arc. Ms. Var. 350-008-145b.

31. Vgl. den Brief von Struck an Buber vom 7. November 1915 im MBA, Arc. Ms. Var. 350-008-793.

Buber und Hirsch standen über Jahre im Briefwechsel miteinander, und Hirsch, der später als einziger jüdischer Künstler in der Künstlerkolonie von Worpswede lebte, empfing 1922 begeistert Bubers Besuch<sup>32</sup>. Einige Jahre zuvor schuf Hirsch ein eindrückliches Bildnis von Buber, das diesen klagend auf einem Jüdischen Friedhof zeigt, den geneigten Kopf im Einklang mit den Ästen eines Baumes<sup>33</sup>. Hirsch erläuterte den wesentlichen Einfluss, den Buber auf seine Arbeit als jüdischer Künstler ausübte:

»Die Gestalt des chassidischen Rabbis, des Baal Schem Tov, war in dem Buche, das zu illustrieren ich unternahm, in anschaulicher Weise gezeichnet. Hier war eine Art von Judentum, das jenseits von allen Synagogen oder Gebrauchsjudentum sich befand. Diese ost-jüdischen Menschen, die Gestalten des Buches, waren naturverbunden und sahen und erlebten ihren Gott in Bäumen wie Kreaturen. Es war eine mehr pantheistische als orthodoxe jüdische Art, die hier von Martin Buber gestaltet war. Meine persönliche Bekanntschaft mit Buber bestärkte mich in meinem neu-jüdischen Bewusstsein [...] Es war ein seltsames Gefühl damals, als ich der einzige Jude in Worpswede war und ein jüdisches Leben in Bildern aufbaute, das mir im Grunde fremd war [...] Das orthodoxe, west-jüdische Synagogen-Judentum war mir fremd geworden, fremd in der Sprache und in der Leerheit der Formeln, die für mich keinen Sinn mehr hatten. So stürzte ich mich als Künstler auf das chassidische Judentum, ohne zu wissen, dass ich damit eigentlich mich dem National-Judentum genähert hatte. Ich malte damals auf alle meine Bilder und Radierungen den Davidsstern und fühlte mich in besonderer Weise als Jude.«<sup>34</sup>

Buber wurde selbst aber auch durch die Zusammenarbeit mit Künstlern und Gestaltern über Jahre hinweg beeinflusst. Als er im Jahr 1900 das Buch *Juda* bespricht – das neben einer Sammlung von Gedichten von Börries Freiherr von Münchhausen (1876-1945) Illustrationen von E. M. Lilien enthielt – beginnt er bezeichnenderweise nicht damit, den Inhalt des Buches wiederzugeben, sondern beschreibt seinen Genuss angesichts der schönen Gestaltung des Buches:

»Freude an allem. An dem Einbände in unseren Farben, auf dessen dunkelstem Blau die weisse Aufschrift ›Juda‹ leuchtet, in Buchstaben, die, wie hebräische stilisiert, eine süsse heimatliche Stimmung wecken. An dem Vorsatzpapier, aus dem die Menorah uns mit ornamentaler Weihe entgegenstrahlt. An den festen, schönen

32. Buber wollte seinen Sohn besuchen, aber Hirsch hoffte, Martin und Paula Buber würden sich entschließen, sich in Worpswede niederzulassen. Brief von Karl Jacob Hirsch an Martin Buber im MBA, Arc. Ms. Var. 350-008-270.
33. Das Bild ist reproduziert in *Art in Germany 1909-1936. From Expressionism to Resistance: The Marvin and Janet Fishman Collection*, hrsg. von Reinhold Heller, München und Milwaukee 1990, S. 68, cat. no. 63.
34. Karl Jacob Hirsch, *Heimkehr zu Gott. Briefe an meinen Sohn*, München 1946, S. 51-52.

Blättern, die allem Hastigen und Oberflächlichen Feind sind und die langsame liebevolle Hand des Genießers fordern.«<sup>35</sup>

Indem Buber das Buch als eine Verbindung von Gesichts- und Tastsinn beschreibt und damit die sinnliche Begegnung des Lesers mit dem Buch hervorhebt, betont er, dass alle Aspekte der Buchgestaltung zusammenwirken, um den Gehalt selbst zu vermitteln. Tatsächlich zeigt Buber seit seinen frühesten Aktivitäten als Autor und Herausgeber ein einzigartiges Feingefühl, was die ästhetische Qualität der von ihm veröffentlichten Bücher betrifft. Als Lektor im Frankfurter Verlag Rütten & Loening war Buber für die Herausgabe der Schriftenreihe *Die Gesellschaft* verantwortlich, in deren Rahmen vierzig Monographien zu sozialwissenschaftlichen Gegenständen veröffentlicht wurden, die von bekannten Gelehrten und Schriftstellern verfasst wurden. Die graphische Gestaltung der Bände übernahm Peter Behrens (1868-1940)<sup>36</sup>, ein führender Künstler des Jugendstils, die Initialen stammten von Hermann Kirchmayr (1857-1938)<sup>37</sup>. Bubers Bücher, die bei Rütten & Loening erschienen, wie etwa *Die Geschichten des Rabbi Nachman* (1906) und *Die Legende des Baal-Schem* (1908), wurden von Emil Rudolf Weiß (1875-1942) gestaltet, einem Typographen, Maler und Zeichner, mit dem Buber über Jahrzehnte zusammenarbeitete<sup>38</sup>. Das einfühlsame Porträt, das Weiß vom jugendlichen Buber anfertigte<sup>39</sup>, sowie Bubers Beitrag zur Festschrift zu Ehren des 50. Geburtstags von Weiß (1925)<sup>40</sup> sind weitere Belege ihrer langwährenden freundschaftlichen Beziehung. Dem langjährigen Brief-

35. Buber, Das Buch »Juda«, in diesem Band, S. 464-469.

36. Vgl. Paul Mendes-Flohr, *From Mysticism to Dialogue: Martin Buber's Transformation of German Social Thought*, Detroit 1989, S. 83-92.

37. Kirchmayrs Briefe an Buber verdeutlichen, bis zu welchem Grad Buber die Gestaltung dieser Bände beschäftigte. Vgl. im MBA, Arc. Ms. Var. 350, 8, 356.

38. Von der Ausstattung verschiedener Bücher abgesehen, entwarf Weiß das Deckblatt für Bubers Zeitschrift *Der Jude* sowie die Gestaltung des in Einzelbänden erschienen Übersetzungsprojekts der Bibel, *Die Schrift*. Zur Gestaltung von *Die Schrift*, vgl. Emily D. Bilski, A Constellation of Bibliophiles: Moshe Spitzer and the Buber-Rosenzweig Bible Translation, in: *New Types: Three Pioneers of Hebrew Graphic Design*, hrsg. von Ada Wardi, Jerusalem 2015, S. 81-88. [Hebräisch; englische Ausgabe im Druck 2016.]

39. Das Porträt stammt aus dem Jahr 1910 und befand sich bis zu deren Tod in Jerusalem in der Sammlung von Barbara Goldschmidt, der Enkelin Bubers, und nicht, wie in MBW 2.3, S. 422 bemerkt, in der Sammlung der Familie von Ludwig Strauß. Vgl. hierzu die Abbildung in diesem Band, S. 910. Das Porträt Bubers, das die Strauß-Familie besitzt, stammt von Emil Orlik (1870-1932). Zum Porträt von Weiß vgl. auch den Brief Bubers an Heinz Politzer (1907-1978) vom 17. März 1948, in dem Buber die Unruhen in Abu Tor beschreibt, in deren Verlauf das Gemälde von einem Geschoss durchschlagen wurde.

40. Martin Buber, Zwei Malergeschichten, jetzt in MBW 2.3, S. 281.

wechsel zwischen Weiß und Buber lässt sich entnehmen, mit welcher Akribie sämtliche Aspekte der Buchgestaltung diskutiert wurden, von der Auswahl des Papiers, der Schriftart, dem Einband, dem Format, dem Seitenlayout, den Umschlagentwürfen bis hin zu den verschiedenen Ausstattungen von Standard- und Luxusausgaben<sup>41</sup>. Bubers erfolgreiche Zusammenarbeit mit künstlerisch begabten Gestaltern, die ihm dabei halfen, Bücher zu produzieren, die Form und Inhalt miteinander verschmelzen, verdeutlicht, wie wichtig die lebenslange Beschäftigung mit der Kunst für seine intellektuellen Bestrebungen war.

Die Herausforderung zu intensiver Betrachtung, ohne die wirkliches Sehen unmöglich ist, war für Buber von höchster Wichtigkeit. In einem kurzen Artikel zum Dichter J. L. Perez, der im Mai 1901 publiziert worden ist, gebraucht Buber die Künstler-Kolonie von Worpsswede als eine Metapher für die verkannte Schönheit, die einer begnadeten Vision des Künstlers bedarf, um entdeckt zu werden<sup>42</sup>. So wie die Künstler, die nach Worpsswede kamen, Schönheit in einer Landschaft antrafen, die zuvor achtlos übergangen worden war, und sodann diese Schönheit der Öffentlichkeit durch ihre Gemälde vermittelten, so enthülle Perez die verborgene Schönheit des jüdischen Lebens:

»Das jüdische Volksleben ist das Worpsswede der Nationen ... Keiner wüsste von seiner Schönheit; nicht die drin standen ... und nicht die von draussen zusahen: deren Blick blieb an der Oberfläche haften und erfasste nur das Graue, Dumpfe und Schwere. Aber da kam einer, der hatte das Auge des Künstlers und des Künstlers Hand. Und seinem Auge erschloss sich das tiefe, wogende Leuchten, und seine Hand weckte das Schlummernde zu lichtigem, sichtbarem Leben.«<sup>43</sup>

Die Frage nach dem Wesen des Sehens ist ein Problem, das Buber während der letzten Jahrzehnte seines Lebens in mehreren Schriften behandelt. In dem handschriftlichen Entwurf der Einleitung zur hebräischen Ausgabe von Bruno Zevis (1918-2000) Buch über die Architektur (1957), fragt Buber, ob Sehen gelehrt werden könne und was es bedeutet, ein scharfsinniger Betrachter zu sein: »die Frage, ob und wie man Kunstwerke sehen lehren kann, das heisst: ob und wie man sie als die Kunstwerke, die sie sind, sehen lehren, besser, richtiger, vollständiger sehen lehren

41. Vgl. im MBA, Arc. Ms. Var. 350, 8, 876.

42. »Aber da kamen einmal einige junge Maler hin, mit dem frischen Unternehmungsdurst und den gesegneten Augen der Jugend, und zugleich mit jener künstlerischen Macht begabt, die Wunder thut an allen Dingen; sie sahen sich Worpsswede an, und – sie sahen es.« Martin Buber, J. L. Perez. Ein Wort zu seinem fünfundzwanzigjährigen Schriftsteller-Jubiläum, jetzt in MBW 3, S. 55.

43. Ebd.

kann. [...] Ich sage: das spezifisch optische Verhältnis, denn darum allein geht es.«<sup>44</sup>

Diese intensive Auseinandersetzung mit einem individuellen Kunstwerk erinnert an Alois Riegls Konzept der »Aufmerksamkeit«, das auf das Verhältnis zwischen dem Betrachter und dem Kunstwerk abzielt. Riegl entwickelte dieses Konzept in Verbindung mit seinen Studien zum niederländischen Gruppenportrait und arbeitete seine Ideen hierzu in seinen Vorlesungen zur Niederländischen Malerei aus, die Buber im Wintersemester 1896/97 an der Universität Wien besuchte<sup>45</sup>. Riegl analysierte, wie der Betrachter in einen Dialog mit dem im Gemälde Dargestellten eintritt und sich eine Beziehung aufbaut, die, wie Margaret Olin bemerkt, dem dialogischen Verhältnis von Bubers *Ich und Du* (1923) entspricht<sup>46</sup>.

In der erwähnten unveröffentlichten Fassung der Einleitung zu Zevis Buch über die Architektur schreibt Buber: »Der Mensch wird Mensch, indem er bauend den Raum vermenschlicht.«<sup>47</sup> Während Bubers frühe Schriften Kunst in Beziehung zur nationalen und spirituellen jüdischen Identität betrachten – sowohl als deren Ausdruck wie als Mittel zu ihrer Entfaltung – wird ihm die Kunst zum Ende seines Lebens hin zu einem Kennzeichen allgemeiner Humanität<sup>48</sup>. In einer Besprechung von Helmar Lerskis (1871-1956) ausdrucksstarker Folge von Fotografien eines einzelnen Menschen, dessen Erscheinung sich durch die Manipulation des Lichts verändert, erörtert Buber die Macht des Künstlers, ebenso sehr zu enthüllen wie zu erschaffen, und legt nahe, das Licht des Fotografen als eine Metapher für Offenbarung anzusehen. Wenn wir, die Betrachter, wissen, wie wir zu sehen haben, werden wir in die Wahrheit eingeweiht, die der Künstler enthüllt: »Und in unmittelbarer Anschauung erkennen wir die wichtige Wahrheit [...] Lerskis Lichtzauber lehrt uns Ehrfurcht vor dem armseligen und ungeheuren Geschöpf, das sich Mensch

44. Arc. Ms. Var. 350, bet 160; jetzt erstmals vollständig abgedruckt im Kommentar in diesem Band, S. 839.

45. Archive der Universität von Wien, »Nationale«.

46. Olin, *Nation with Art*, S. 116-126; sowie Olin, *Forms of Respect: Alois Riegl's Concept of Attentiveness*, *Art Bulletin* 71, Nr. 2 (1989), S. 285-299, insbesondere S. 295. Olin argumentiert, dass die Bekanntschaft mit den Ideen Riegls die Entwicklung von Bubers Theologie beeinflusst habe.

47. Siehe Anm. 44.

48. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass von den zahlreichen Postkarten, die Buber im Laufe der Jahre sammelte und die Abbildungen von Kunstwerken zeigen, die bei weitem überwiegende Mehrzahl menschliche Figuren darstellt, und zwar zumeist Figuren, bei denen die Ausdruckskraft des menschlichen Gesichts besonders hervorgehoben ist.

nennt.«<sup>49</sup> Es sei die Natur dieser Wahrheit – und darin scheint letztendlich für Buber der Sinn der Kunst zu bestehen – uns der Menschheit näher zu bringen und dadurch humaner werden zu lassen.

Emily D. Bilski  
(Übersetzt aus dem Englischen durch die Arbeitsstelle.)

49. Martin Buber, [Rede zur Eröffnung der Ausstellung im »Bezalel«], in diesem Band, S. 505-507.

# Literatur



Gedichte

Veröffentlichte Gedichte

## Jugend

Ihr zerquält euch ohne Rast,  
Sucht und findet nicht,  
Mir ist selbst des Lebens Last  
Frohsinn und Gedicht.

Ihr bringt euch zum Opfer dar  
Einem fernen Glück,  
Mir ist würdiger Altar  
Jeder Augenblick.

5

Und ihr fragt euch: »Herz, was will  
Diese Traurigkeit?«  
Aber meine Lust ist still  
Und mein Himmel weit.

10

עורה למה תישן:  
*Wache auf! Warum schläfst Du?*  
*Psalm 44, 24.*

Unseres Volkes Erwachen.

5 *Der Ruf!*

Ein Ruf erschallt, ein Heilwort ist gegeben,  
 Und unser Muth ist wunderbar erwacht:  
 Empor! mein Volk, zu Ende ist die Nacht!  
 Steh' auf und schreite, denn jetzt w i r s t Du leben!

10 Einst bist Du müd am Wege hingesunken, –  
 Die Lösung naht, der M o r g e n blickt auf Dich,  
 Es segnet Dich die Flut der Sonnenfunken,  
 Und alles harrt. – Wohlhan, mein Volk, so sprich!

*Antwort des jüdischen Volkes.*

15 »Wie kann ich aufsteh'n und wie kann ich schreiten?  
 Was sollen mir die morgenfrischen Lieder?  
 Mein Herz ist krank und wund sind meine Glieder,  
 Auf meiner Stirn ruht Last von Ewigkeiten.«

20 »B l i n d sind die Augen mir von vielem W e i n e n ,  
 Und dicht umhüllt von starren Finsternissen,  
 Die Füße bluten mir, vom Dorn zerrissen,  
 Die Hand ist siech. Mir will kein Licht erscheinen.«

*Ermuthigung.*

25 Die Kraft erglüht. – Mein Volk, Du sollst gesunden!  
 In us'rer Hand sind balsamstarke Tränke.  
 Die L i e b e gab uns für Dich Heilgeschenke,  
 So waschen wir das Blut von Deinen Wunden.

Wir heben ab die Nacht von Deinen Blicken,  
 Von Deinem Leib die Müdigkeit und Last.  
 Dann fühlst Du stolz mit staunendem Entzücken  
 Das Gottesfeuer, das Du wieder hast.

*Zweifel an der herrlichen Botschaft.*

5

Es lauscht erregt und kann den Traum nicht fassen,  
 Doch wieder kraftlos sinkt das Haupt zurück:  
 »O! zeigt nicht ein trügerisches Glück.  
 Mir ist kein Heil! – Mein Gott hat mich verlassen!

Und hör' ich neue Kraft mir auch verkünden,  
 Ich finde nie ein Heim und nie ein Bleiben,  
 Die dunklen Boten, die mich rastlos treiben  
 Von Land zu Land, wann werden die verschwinden?«

10

*Gottes-Trost!*

Sie sind verschwunden! – Denn ein eig'nes Haus,  
 Ein gottgeweihtes, wollen wir Dir bauen.  
 Auf eig'nem Boden stehend, sollst Du schauen  
 Nach Ost und West und über's Meer hinaus!

15

Wie in den alten Zeiten soll Dich grüssen  
 Das gold'ne Korn, von Deiner Hand gesät,  
 Und wieder siehst Du lächelnd Dir zu Füßen  
 Die stillen Fluten des Genezareth!

20

Gott ist mit uns! – Siehst Du nicht sein Gebieten  
 In uns'rer Augen zukunftsfrohem Glanz?  
 Er nimmt von Deinem Haupt den Dornenkranz  
 Und schmückt mit Rosen Dich, mit jung erblühten.

25

Erhebe Dich, mein Volk! Dein Retter naht!  
 Der Tag ist da und leuchtet uns zur That!

*Das Erwachen!*

Und als sich Sonnenblick und sein Blick fanden,  
Da ist mein Volk in Strahlen auferstanden!

## Neue Jugend.

- Wie müde Wandervögel waren wir,  
 Wir jungen Juden, stumm und ohne Ruh,  
 Wie ein gehetztes, todesbanges Tier  
 Sah jeder starr dem Weltgetriebe zu, 5  
 Und wollte doch ein Blitz das Aug' entzünden,  
 War es wie Sterne, die in Nacht verschwinden.
- Wie schmaler Blumenstengel schwanke Schaar,  
 In eines Glases enges Rund gepresst,  
 So waren wir. Und wie ein kranker Aar 10  
 Im Käfig, fern vom felsgeschützten Nest,  
 In Sehnsucht schweigt, so war in tiefer Stille  
 Ein einsam stolzer Schmerz nur unser Wille.
- So fruchtlos war ja alle unsre That,  
 So ohne Zukunft unser junger Drang; 15  
 Wenn je vor unser durst'ges Auge trat  
 Des Lebens Glut und goldner Ueberschwang,  
 Da bebte unser Herz, doch durch die Hände  
 Rann träg das Blut, und nirgends war ein Ende.
- Nur manchmal ahnten wir es dämmerhaft, 20  
 Dass uns ein ander Loos entgegenquoll,  
 Und keinem war der Mut so tief erschlaft,  
 In die sem Traume war er Glückes voll,  
 Sah er die s Leuchten durch das Dunkel schweben,  
 War er berauscht und wollte doch noch leben. 25
- Da ward es Licht. Ein ruhig grosses Wort,  
 Das eines Träumers schlichtem Mund entsprang,  
 Hob uns empor und riss uns mit sich fort  
 Und gab uns Hoffnung und gab uns Gesang;  
 Des Traumes Deutung, unsrer Ahnung Zeichen, 30  
 Schuf es uns Bettler um zu Ueberreichen.
- Da wurden unsre Augen froh und hell,  
 Und unsre Herzen wurden stark und weit,  
 Von jedem Felsen sprudelte ein Quell,  
 Aus jedem Sehnen wurde Tapferkeit. 35

In jeden Willen goss den Segenswein  
Die reine Kraft des Wortes: »Jude sein!«

5 Nun tritt das Leben streng an uns heran  
Und heisst uns wählen: Sklave oder frei!  
Wir zaudern nicht, wir stehen Mann bei Mann,  
Die alten Ketten reissen wir entzwei,  
Und laut hinaus in ersten Sonnenschein  
Tönt unser Ruf: Wir wollen Juden sein!

## Ein Purim-Prolog

Buch Esther III. 2.

Wir feiern heut' ein froh bescheid'nes Fest,  
 Nicht einen jener Tage, da der Himmel  
 In göttlich weiter Herrlichkeit erstrahlt 5  
 Und goldene Fäden leis' herniedergleiten  
 In Menschenherzen, die sich scheu erschauernd  
 Und tief durchglüht dem Heiligen ergeben.  
 Nein, nur ein Fest des Frohsinns und der Farben,  
 Ein Fest der bunten tollen Maskenzüge, 10  
 Ein Fest der herzlich warmen Händedrücke,  
 Der Augen, die beglückt in Augen schau'n.  
 Und doch spricht uns'res Volkes ganze Seele,  
 Aus dieses Festes Tanz, aus seinem Lächeln.  
 Denn diese Freude, die Ihr kaum begreift, 15  
 So fremd und fern erscheint sie Eurem Wesen,  
 Volksfreude ist's, und ihr verborg'ner Wert  
 Ist heimlich in Jahrhunderten erworben.  
 Die Freude des Befreiten ist's, der dumpf  
 Das ganze Jahr des Elends Ketten schleppte. 20  
 Und nun für einen Tag dem Joch entrinnt,  
 Die Arme reckt und auf zur Sonne schaut.  
 So war es unser'm Volk an diesem Fest:  
 Da fiel von ihnen aller Jammer ab,  
 Die Schmach des kleinen, athemlosen Lebens, 25  
 Und stolz, in stolzes Flitterzeug gehüllt,  
 Bewegten sie die sonst so müden Glieder  
 In Scherz und Reigen, und vergessen war  
 Der grosse Schmerz der Zeit, der Tage Noth.  
 Ein Fest der Lose war ja dieser Tag, 30  
 Und wie im Spiel die weiss und schwarzen Lose  
 In stetem Wechsel fallen, so erschien  
 Vielleicht auch manchen seines Volks Geschichte  
 Als solch ein Spiel der schwarz und weissen Lose.  
 Und tagte nicht manch still verträumtem Knaben 35  
 In ahnungsfreud'ger Seele schon der Ruf,  
 Den er vier Wochen später schallen hörte:  
 »Heut Knechte, morgen sind wir freie Herren!  
 Dies Jahr in enger, sonnenloser Fremde,



Das nächste Jahr in uns'rem Vaterland!« ...  
Und der verträumten Knabenseele kam  
Ein wunderbares Bild: im Thor des Perserkönigs  
Sitzt still mit grauem Bart ein hoher Mann;  
5 Es gehen Fürsten stolz an ihm vorüber,  
Doch jener neigt die mächt'ge Stirne nicht,  
Die furchenreiche Stirn, darauf des Volkes Leid  
In unlöschbaren Lettern eingegraben ...  
Des Knaben Seele glüht dem Bild entgegen  
10 Und seine blassen Lippen flüstern heiss:  
»Ich beug mich nicht. Komm, Elend, kommt, Ihr Qualen,  
Du tausendfält'ges Weh, komm über mich,  
Nehmt mich in Eure Arme, drückt mich fest  
An Eure Brust, zermalmet mir das Herz: –  
15 Ich bin ein Jude und ich beug mich nicht.« –  
Und mitten in des Maskenzugs Gewoge  
Lodert ein Schwur empor zum blauen Himmel.

Wir feiern heut' ein froh bescheid'nes Fest,  
Ein Fest des Frohsinns und der bunten Farben,  
20 Und doch ist uns'res Volkes ganze Seele  
In diesem Spiel und spricht aus ihm zu Euch.

## Maizauber

- Kahl und starr ist noch der Baum,  
Doch im allerhöchsten Zweige  
Sitzt der Frühling, und er geigt  
Sehr vergnügt auf seiner Geige. 5
- Weiss der Zweig nicht, ob er's soll,  
Aber bald wird er es müssen,  
Denn die Luft bebt von Gesängen  
Und die Erde bebt von Küssen.
- Und noch in dem kleinen Zweige 10  
Küsst sich's wie von Menschenlippen,  
Bald wird an das grüne Herzchen  
Rosenfarb'ner Finger tippen.
- Junges Spriessen wird sich bald  
Aus besonnter Schale drängen, 15  
Denn die Erde bebt von Küssen  
Und die Luft bebt von Gesängen.

Gebet.

Josef Marcou - Barouch zugeeignet.

5 Herr, Herr, schüttele mein Volk,  
Schlage es, segne es, grimmig, lind,  
Mache es brennen, mache es frei,  
Heile Dein Kind.

10 Gott, gib die verlorene Glut  
Meinem ermatteten Volke zurück,  
Schenk' ihm in wilden, rauschenden Flammen,  
Schenk' ihm Dein Glück.

Siehe, ein Fieber nur kann es retten  
Und der rasende Ueberschwang,  
Weck' ihn, und, Vater, zu Jordans Fluren  
Führe den Drang.

## Der Ackersmann.

Ich sah einst einen Ackersmann  
 Still über schwarze Felder schreiten,  
 Er liess das gold'ne Weizenkorn  
 In tragbereite Schollen gleiten, 5  
 Er gieng so hoch, er gieng so fest:  
 Ein Herr, der Zukunft wachsen lässt.

Da ward ich reiner Demuth voll  
 Und sprach zu mir: »Was soll Dein Leben?  
 Kannst Du, wie dieser, Deiner Welt 10  
 Zu neuen Formen Keime geben?  
 Hast Du, wie dieser, eine Kraft,  
 Die grüne Werdenstriebe schafft?

Du hast sie nicht, Du weisst es wohl,  
 Du kannst Dein Hoffen nur erträumen. 15  
 So bist Du denn das Samenkorn  
 Und reifst in dunklen Zeugungsräumen?  
 Ragst morgen schon in vollem Licht,  
 Ein Drang, der seine Fesseln bricht?

Du wirst es nicht, Du weisst es wohl, 20  
 Bleibst an Dein enges Hier gebunden.  
 So bist Du denn das Ackerland  
 Und ahnst die heil'gen Mutterstunden?  
 Und ahnst in stummer Seligkeit  
 Ein tiefes, lebensschwäng'res Leid? 25

O meine Seele, unfruchtbar  
 War stets Dein Schoss und wird es bleiben,  
 Nie wirst Du gelber Sommersaat  
 Beglänzte Fülle selig treiben,  
 Du bist ein Lied, das niemand singt, 30  
 Das keinem Trost und Frieden bringt!«

Da sah ich, wie der Wirbelwind,  
 Der keck des Sä'manns Thun belachte,  
 In seinen weichen Furchengrund  
 Viel hundert graue Körnchen brachte. 35

In jedem glüht ein Seelchen schon:  
Kornblume, Rade, wilder Mohn.

5 Ein Volk ohn' Ernst und ohne Kraft,  
Voll krauser Lust und bunter Launen,  
Doch musst' ich den verborg'nen Glanz,  
Der künft'gen Blüten Reiz bestaunen,  
So formenreich, so farbensatt  
Sah ich im Geiste jedes Blatt.

10 Und meine Seele sprach zu mir:  
»O lehre Deine Demuth schauen,  
Und ein gekröntes Blumenreich  
Wird ihrem Aug' in Dir erblauen.  
Du wilde Blume, heiss und still,  
Die von der Welt nichts weiss und will!

15 Der Brüder Armut, Durst und Leid  
Kannst Du mit Flamm' und Blut nicht stillen,  
Doch lebt in tiefstem Herzen Dir  
Ein leuchtend starker Schönheitswillen.  
20 So lass' ihn, schwer von Prachtgeschenken,  
Mit Duft und Glanz die Menschen tränken.

25 Und giesse Deiner Farben Saft  
Aus über Träume, Schmerz und Irren,  
Der dunklen Dränge Räthselspiel  
Mit Lichtesruhe zu entwirren,  
Und all Dein Blüh'n sei eine Macht,  
Der Welt aus vollem Glück gebracht!« –

30 Der Abend deckte schon das Land.  
Der Ackersmann war heimgegangen.  
Ich lag auf schwarzem Feldesrand  
Und alle meine Sinne sangen.  
Der Stimmen lauter Jubelchor  
Stieg zu den Sternen stolz empor.

## An Narcissus

- Du siehst die Andern ihre Arme breiten  
 In einem fruchtlos suchenden »Wohin«?,  
 Du siehst sie irrend durch die fremden Weiten  
 In dumpfem Jammer, hohlem Schauen zieh'n 5  
 Und kosest still mit deinen Seligkeiten,  
 Schlürfst lächelnd ein die eignen Melodien,  
 Du fühlst's um dich von Griechengöttern rauschen,  
 Die hellen Blickes Nektarbecher tauschen.
- Und jeder Tag taucht nur dazu in's Leben, 10  
 Um deiner Seele neues Prunkgestein  
 Und neuen Sang und neues Spiel zu geben;  
 Und jede Nacht, um süsse Märchenfei'n  
 In bunten Schleiertraum dir einzuweben.  
 Du ringst dich nie frisch in die Welt hinein, 15  
 Und glüht dein Herz im Wirbeltanz der Funken,  
 So ist's von bleichem Traumesweine trunken.
- Wohl denkst du oft des Volkes Gluth und Sehnen,  
 Im Daseinsdrang verkümmert und verrenkt,  
 Und musst die Stirn dir in die Hände lehnen, 20  
 Von so viel todter Schönheit wundgekränkt,  
 Doch nicht wie man mit wilder Angst und Thränen  
 Die Faust geballt, in heissen Schwüren denkt, –  
 Wie herbstlich müde Sonnenuntergänge  
 Zerfliessen deines Schmerzenstraumes Klänge. 25
- Und wieder kehren deine Liebesspiele  
 In dich zurück mit ihrem Spiegeltand;  
 Ein Blütenkelch auf überzartem Stiele  
 Bist kaum du noch in festen Grund gebannt;  
 Schon schwebst Du frei und unbeirrt vom Ziele, 30  
 Dein Auge schwelgt in deinem Zauberland,  
 All Sein wird dir zum sanften Wellenzittern,  
 Das unberührt von Winden und Gewittern.
- Und doch kommt einst auch dir ein weher Morgen,  
 Beglänzt von trübem, dürftig kargem Strahl, 35  
 Da wird dein Geist durch keinen Schatz geborgen

5 Vor stummem Zehren, ungesproch'ner Qual;  
Ein Trank aus blinden Fragen, Räthseln, Sorgen  
Wird dir geschenkt im funkelnden Pokal –  
Kein Reichthum schützt dich und kein Seelenprangen  
Vor einem tastend grauenhaften Bangen.

10 Dann wirst du dürsten nach dem Duft der Schollen,  
Nach Zorn und Hoffnung, Leidesmuth und Lust,  
Und wirst verzweifeln, wenn die Tage rollen  
Und du dir stets nur deines Traums bewusst,  
Du wirst dich sehnen nach Gebot und Sollen,  
Nach einem Gott, der donnernd ruft: »Du musst!« –  
Doch alle Welten werden ihren Reigen  
In Ruhe zieh'n, und furchtbar sein, und schweigen.

15 Da wirst du einmal liegen in den Nächten,  
Und deine Kräfte, die du Schicht auf Schicht  
Gethürmt, dass einst sie Siege dir erfechten,  
Sind, ungebraucht, erloschen wie ein Licht.  
Du selbst wirst dir zur Dornenkrone flechten  
Der Jugend rosenschimmerndes Gedicht  
20 Und wirst dein Elend hellen Auges sehen  
Und Alles wissen, kennen und verstehen.

25 Dann wirst du sterben, nicht wie der mit Allen  
Gelebt und nun in Aller Glanze geht,  
Dem nun an Mutter Schoss zurückzuwallen  
Das schönste Glück, das reinste Allgebet –  
Nein, du wirst sterben in verwirrtem Lallen  
Wie Einer, der sich selbst nicht mehr versteht ...  
Und warst doch herrlich wie ein Stern der Sterne,  
Getaucht in dichte, nebelhafte Ferne.

Die Flamme.  
(Aus dem Cyklus »Acher«.)

Und als der grosse Ketzer war begraben,  
Kamen die stillen weissumhüllten Frauen  
Und wollten nur: das Stückchen Erde schauen. 5  
Denn Acher's Bild in tiefrem Sinn zu haben

Erhofften sie von diesem letzten Grauen.  
Einst warteten geduldig ihre Gaben,  
Den Dunklen auf dem dunklen Weg zu laben.  
An ihm und Gott zerbrach das Glücksvertrauen. 10

Nun standen sie, beisammen, ruhevoll.  
Da ward das Wunder. Aus dem Grabe stieg  
Weiss eine Flamme, machtbeschwingt, und schwoll.

Und jede, selig hingegeben, schwieg.  
Dann sangen sie – die Flamme wuchs empor – 15  
Umschlungen jenen alten Liebeschor.



Die Erlösung.  
(Aus dem Cyklus »Acher«.)

5 Und zu dem Grab, daraus die Flamme schlug  
Und weiss den blauen Mondglanz überschien,  
Trat Meir, Acher's Freund und Schüler, hin,  
Ein Mächtiger, der die Strahlenkrone trug

10 Der Gottgerechten, und dem doch verliehn  
Urschauen war und tief der schwarze Flug  
Ins andre Reich. Der kam und sprach: »Genug!«,  
Und hob den Arm mit seltsam starkem Zieh'n,

Als wollte er die Flamme fassen, heben,  
Und sie entreissen: guten oder bösen  
Dämonen. Und er schwur: »Wenn jetzt zur Stunde

15 Er dich nicht löst, so will ich dich erlösen.«  
Da legte Gott die Hand auf Acher's Wunde.  
Die Flamme starb. Und Meir sah das Leben.

## Zwei Gedichte aus dem Cyclus »Geist der Herr«.

## Der Jünger.

Die graue Hand des Sturms lag über beiden.  
 Des Meisters Haar trug eine schwarze Glut.  
 Gehüllt und eingewiegt in stummes Leiden 5  
 War das Gesicht des Schülers, blass und gut.

Der Weg war felsig. Blitz und Bergesfeuer  
 Wob rings um sie ein zuckendes Geäst.  
 Des Knaben Schritt ward weich und immer scheuer,  
 Der Alte ging wie immer, grad und fest. 10

Die blauen Augen träumten zu den seinen,  
 Und durch die schmalen Wangen schlug die Scham,  
 Der Mund war starr wie von gepresstem Weinen,  
 Die grosse Sehnsucht eines Kindes kam.

Da sprach der Meister: »Von dem vielen Wandern 15  
 Nahm ich der einen Wahrheit goldne Macht:  
 Kannst du dein Eigen sein, sei nie des andern.« –  
 Und schweigend ging der Knabe in die Nacht.

## Die Magier.

Der Magier Schar zog an dem Herrn vorbei, 20  
 Der auf dem schwarzen Throne sass und schwieg.  
 Aus ihren langen magren Händen stieg  
 Der Duft der Nächte auf und zog vorbei.

Der eine sprach: Dem Glühn im Bergeschacht,  
 Dem winkend heissen Reifen erzner Frucht 25  
 Hab' ich in treuem Schauen nachgesucht,  
 Und fand des Bildens Trieb im Bergeschacht.

Der andre sprach: Dem Blut des Samenkorns  
 Lauscht' ich und hört' es wachsen und wuchs mit,  
 In beiden war der Welle gleicher Schritt, 30  
 Ich fand des Werdens Kraft im Samenkorn.

So sprachen sie. Und anderer Rätselkunst  
Erzählte viel von dunkler Zeichen Sinn.  
Wortlos zog ein gekrönter Mann dahin.  
Ihm ruft der Meister: Sag uns deine Kunst!

- 5        Der sprach, und jedes Herzens Schlag erstarb:  
      »Vor aller Macht ist mir der Drang geblieben  
      Nach einem Menschen, den ich möchte lieben,  
      Denn alle Macht ist tot.« Das Wort erstarb.

