

Textum: Intertextualität in Yoel Hoffmanns *Christus der Fische*

Karin Neuburger

Dem Andenken Yehudith Bar-Els

I Zum Begriff „Intertextualität“

Als eines der herausragendsten Merkmale des literarischen Werkes Yoel Hoffmanns ist die ausgesprochen dichte Verwobenheit seines Textes mit Intertexten, seine Intertextualität, zu nennen.¹ Verschiedentlich wurde auf diese Eigenschaft Hoffmannscher Schriften hingewiesen und hier und dort zeigten Literaturwissenschaftler auch Verbindungen zu Werken anderer Autoren auf. Die Frage aber nach der Beschaffenheit dieser Intertextualität, mehr noch nach dem Sinn dieser literarischen Praxis Hoffmanns wurde bisher nicht gestellt. Im Folgenden beabsichtige ich, auf diese Frage zu antworten.

Was also hat es mit der Intertextualität in Hoffmanns Werk auf sich? Um dieser Frage nachgehen zu können, ist es angebracht, einige Anmerkungen zum Begriff der „Intertextualität“ vorzuschicken.

„Intertextualität ist ein Begriff von breiter Bedeutung. Er umfaßt all jene literarischen Phänomene, die aus den Verbindungen hervorgehen, welche ein gegebener Text (oder eine Texteinheit wie z.B. eine Überschrift) mit einem überlieferten und/oder zeitgenössischen Korpus von Texten unterhält.“²

Auf diese Definition lässt Ziva Ben-Porat in ihrem Artikel zum Begriff „Intertextualität“ eine Auflistung – Klassifikation und Beschreibung – unterschiedlicher

1 Yoel Hoffmann publizierte bisher folgende Bücher: *Sefer Josef*, Jerusalem, Keter, 1988 [deutsche Übersetzung von Stefan Siebers, *Das Buch von Josef. Erzählungen*, Reinbek, Rowohlt, 1993]; *Bernhard*, Jerusalem, 1991 [deutsche Übersetzung von Stefan Siebers: *Bernhard. Roman*, Reinbek, Rowohlt, 1991]; *Christus shel dagim*, Jerusalem, Keter, 1991 [deutsche Übersetzung von Anne Birkenhauer, *Christus der Fische*, Reinbek, Rowohlt, 1997]; *Gutapersha*, Jerusalem, Keter, 1993; *Mab Shlomech Dolores*, Jerusalem, 1995; *HaLev hu Katmandu*, Jerusalem, 2000; *HaShunra vebaSchmetterling*, Jerusalem, Keter, 2001; *Ephraim*, Jerusalem, Keter, 2003.

2 Ziva Ben-Porat, Ben-Textualit, *HaSifrut* 1 [2], (34), 1985, S. 170.

Formen intertextueller Beziehungen folgen. Um solch eine Klassifikation aber ist es uns hier nicht zu tun. Vielmehr wollen wir die Frage nach dem Sinn stellen, der hinter dieser und anderen Definitionen des Begriffes „Intertextualität“ steht.

Prüfen wir Arbeiten, die sich mit der Definition des Begriffes „Intertextualität“ auseinandersetzen, so können wir zwischen diesen zwei Ansätze unterscheiden. Der eine Ansatz besagt, der Begriff „Intertextualität“ sei allein eine Erweiterung des Begriffes „Einfluss“. Dem anderen Ansatz zufolge soll der Begriff „Intertextualität“ den Begriff „Einfluss“ ablösen.

Am Ende der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kam der Begriff „Einfluss“ mit dem Übergang vom Klassizismus zur Romantik auf, der u.a. aus einem steigenden Interesse an der Originalität eines Werkes und seines Künstlers und damit auch an dessen Beeinflussung durch andere Werke zum Ausdruck bestand. Dieser literaturhistorische Kontext ist dem Begriff „Einfluss“ in mancherlei Hinsicht eingeschrieben. Der romantischen Anschauung gemäß wird im Konzept des „Einflusses“ der Autor in den Mittelpunkt des Schaffensprozesses gestellt, wobei dieser als intendierte Tätigkeit verstanden wird, mit welcher eine bestimmte Vorstellung verwirklicht, eine gewisse Bedeutung zum Ausdruck gebracht wird. Die Bezugnahme eines Autors auf Werke anderer ist somit Teil des Prozesses der Bedeutungsbildung. In diesem Zusammenhang ist zu beachten, dass mit der romantischen Theorie zur Werkentstehung auch das die moderne Literaturwissenschaft begründende, hermeneutische Paradigma entwickelt wurde. Wer argumentiert, „Intertextualität“ sei allein eine Erweiterung des Begriffes „Einfluss“, dem ist es darum zu tun, die Prinzipien der Hermeneutik und zu allererst die grundlegende Vorstellung zu bewahren, derzufolge das (literarische) Werk eine gewisse, wenn auch komplexe Bedeutung bildet.³ Desweiteren dient der Begriff „Einfluss“ dem Literaturwissenschaftler als Kriterium, will er die Qualität eines Werkes prüfen oder historischen Entwicklungen in der Literatur nachgehen. Es muss also nicht überraschen, dass sowohl die Literaturhistoriker des 19. Jahrhunderts als auch die Begründer der Komparatistik die Suche nach Einflussquellen als Forschungsmethode für nützlich befunden haben. Auch der Strukturalismus machte sich den Begriff „Einfluss“ zu eigen: Der Text als ein Konstrukt, welches durch die Auswahl aus einem Arsenal von Elementen und deren erneuter Zusammensetzung zustandekommt, ist allein im Vergleich zu anderen, zeitgenössischen oder überlieferten Texten, unter deren Einfluss er steht, zu verstehen.⁴

Wenngleich der Begriff „Einfluss“ in der Literaturwissenschaft über Generationen hinweg eine zentrale Rolle spielte, wurde er kaum problematisiert. Dies änderte sich erst mit dem Auftreten des Begriffes „Intertextualität“, der von

3 Renate Lachmann, Intertextualität, *Fischer Lexikon Literatur*, Ulfert Ricklefs (Hg.), Frankfurt a. M., S. Fischer, 1996, S. 807.

4 Ebd., S. 795.

Julia Kristeva Ende der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts geprägt wurde.⁵ Viele Literaturwissenschaftler übernahmen diesen neuen Begriff zwar, distanzieren sich jedoch vom dekonstruktivistisch-poststrukturalistischen Paradigma, auf welchem Kristevas Beschreibung der Bezüge zwischen Texten basierte. Bei ihrem Versuch, den Begriff „Intertextualität“ in den Kontext des hermeneutischen oder strukturalistischen Paradigmas zurückzuübersetzen, ging es diesen Literaturwissenschaftlern vor allem darum, seiner bedeutungszersetzenden Kraft Einhalt zu gebieten. Der so „gezügelt“e Begriff der „Intertextualität“, beschreibt, wie in der obigen Definition Ziva Ben-Porat's ausgeführt, all jene literarischen Erscheinungen, die sich aus den Beziehungen eines Textes zu einem zeitgenössischen oder überlieferten Textkorpus ergeben.⁶ Um diese Erscheinungen genau und umfassend beschreiben und erklären zu können, wurden entsprechende Analysemethoden und Termini entwickelt. So prägte z.B. Ziva Ben-Porat den Terminus „rhetorische Intertextualität“⁷ und Gérard Genette den Terminus „Architext“⁸.

So verstanden weist der Begriff „Intertextualität“ im Vergleich zum Begriff „Einfluss“ vor allem einen Vorteil auf: Er zeichnet sich durch einen breiteren Geltungsbereich und damit auch durch höhere Flexibilität aus. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass anders als der von normativen Vorstellungen begleitete Begriff „Einfluss“, der den Autoren auch in der Interpretation zur Autorität erhebt, der Begriff „Intertextualität“ auf dem Hintergrund der Rezeptionstheorie den Leser von der Frage nach der Intention des Autors entbindet.⁹

Dem zweiten Ansatz zufolge löst der Begriff „Intertextualität“ den Begriff „Einfluss“ ab. Unter anderem vollzieht sich eben in dieser Ablösung der Übergang vom hermeneutischen und strukturalistischen Paradigma zum dekonstruktivistischen und poststrukturalistischen Paradigma, welchem die Vertreter des zweiten Ansatzes verpflichtet sind.¹⁰ Beschäftigt sich die Hermeneutik vor allem mit der Bedeutung eines Textes, so begreift der Strukturalismus den Text zwar als „Konstruktion [. . .]“, die nicht nur die Summe der Verfahren, die sie begründet, sondern auch deren innertextliche Verkettung abbildet“

sieht ihn als Schnittpunkt heterogener Kodes und überschreitet auch da dessen Grenzen, wo er ihn als Teil des Gesamttextes eines Autors, einer Epoche oder der gesamten Kultur betrachtet. Dennoch geht es nicht um den diffusen Raum zwischen den Texten, die

5 Julia Kristeva: *Le mot, le dialogue et le roman* (1966), *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, 1969, S. 143–173. In diesem Aufsatz stellt Kristeva Bakhtins Theorie zum polyphonen Roman dar. Im Verlaufe ihrer Besprechung dieser Theorie führt sie den Begriff „Intertextualität“ ein.

6 Ben-Porat, *Ben-Textualiut*.

7 Ebd., S. 174 ff.

8 Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Editions du seuil, 1979.

9 Jay Clayton, Eric Rothstein, Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality, in Clayton, Rothstein (ed.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, Madison, University of Wisconsin Press, 1991, S. 4–5.

10 Lachmann, *Intertextualität*, S. 795.

unkontrollierbare Sinnkomplexierung, vielmehr scheint diese dem Zugriff des System- und Strukturdenkens entzogen zu sein.¹¹

Diesen diffusen Raum aber soll der neue Begriff „Intertextualität“ beschreiben. Kristeva prägte diesen neuen Begriff „Intertextualität“ bei ihrem Versuch, die Exklusivität aristotelischer Logik zu durchbrechen und eine dem poetischen Text angemessene Logik zu formulieren. Auf dem Hintergrund der bakhtinischen Theorie von der Dialogizität des literarischen Textes, der „anagrammes“ Saussures und Derridas Kritik des Logozentrismus schrieb sie hierbei die dem literarischen Produkt vorausgehende Tätigkeit in den Text selbst ein, begriff den Text selbst somit als Tätigkeit, als schaffenden Vorgang (*productivité*) und schließlich als „Intertextualität“:

Le texte est donc une *productivité* ce que veut dire: 1. Son rapport à la langue dans laquelle il se situe est redistributif (destructivo-constructif), (...), 2. il est une permutation de textes, une inter-textualité: dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent.¹²

Kristeva prägte zwar den Begriff „Intertextualität“, doch arbeitete sie ihn nicht zu einer kohärenten Theorie aus.¹³ Dies besorgte dann Roland Barthes, wobei er den Begriff „Intertextualität“ in dem Sinne ad absurdum führte, dass er ihn als hermeneutisches Interpretationsinstrument aushöhlte.¹⁴ Ist jeder Text eine Intertext, so ist es nicht mehr möglich, zwischen einer bestimmten Texteinheit und deren Kontext, die sie umgebenden Texte, zu unterscheiden. „Intertextualität“ sprengt den Kontext und seine begrenzende Kraft, i.e. „Intertextualität“ befreit vom Diktat einer bestimmten Bedeutung.¹⁵

Versteht der eine Ansatz „Intertextualität“ als Bezugnahme eines Werkes auf andere Werke zur Bedeutungsbildung, so ist dem anderen Ansatz nach „Intertextualität“ die Unterwanderung eben dieser Bedeutungsbildung. In diesem Sinne sind die beiden Ansätze einander entgegengesetzt. Anders gewendet: Sie gründen in jeweils unterschiedlichen Auffassungen des sprachlichen Zeichens, die auch in der Definition Ferdinand de Saussures zum Tragen kommen. De Saussure definierte das Zeichen als eine aus zwei Elementen – dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten – bestehende Einheit, wobei das Bezeichnende das Bezeichnete repräsentiert. Zugleich beschrieb er das Verhältnis zwischen verschiedenen Zeichen als differentiell. Hebt er den repräsentativen Aspekt des Zeichens hervor, konzentriert sich der Leser auf die Bedeutung eines Textes, und er nimmt Intertexte als Texteinheiten wahr, die am Prozess der Bedeu-

11 Ebd.

12 Julia Kristeva, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, Mouton, The Hague, 1976, S. 12.

13 Clayton, Rothstein, *Figures*, S. 11.

14 Ben-Porat, *Ben-Textualität*, S. 171.

15 Vincent B. Leitch, *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, New York, Columbia University Press, 1988, S. 110.

tungsbildung Anteil haben. So entsteht die Notwendigkeit, deren Beitrag zur Bedeutungsbildung des gelesenen Werkes zu klären. Lehnt man die Aufteilung des Zeichens in Bezeichnendes und Bezeichnetes und de Saussures Bestimmung des Verhältnisses zwischen ihnen als ein repräsentatives ab, wie dies Semiologen und Dekonstruktivisten getan haben, denenzufolge das Bezeichnende nicht ein Bezeichnetes repräsentiert, sondern eben die Abwesenheit des Bezeichneten,¹⁶ macht es keinen Sinn, dem Bedeutungsprozess nachzugehen. Das Lesen wird zum Spiel.

Eine ähnliche Gegenüberstellung der beiden genannten Ansätze finden wir in Roland Barthes' Aufsatz „De l'œuvre au texte“.¹⁷ Barthes definiert in diesem Aufsatz „Text“ und „Intertextualität“, indem er diese in ein dichotomes Verhältnis zum „Werk“ stellt. Er nennt sieben Kriterien, aufgrund derer zwischen „Text“ und „Werk“ zu unterscheiden ist: Das erste Kriterium bildet die Basis für alle weiteren Unterscheidungen. Es ist ein quasi-ontologisches Kriterium und berührt die Art des „In-der-Welt-Seins“ von Text und Werk. Während das Werk als Bestandteil einer Bibliothek, einer Reihe von Büchern auf dem Bücherbrett, Materie und als solche statisch ist, ist der Text als „Teilnehmer“ an einem unendlichen Diskurs, an einer unendlichen Produktivität, räumlich unbegrenzt. Als methodologisches Feld befindet sich der Text vielmehr in ständiger Bewegung und überschreitet so unaufhörlich Grenzen. Mehr noch: Grenzüberschreitung ist recht eigentlich sein Prinzip, während das des Werkes die Grenzbeziehung ist. Dies führt uns zum zweiten Kriterium Barthes'. Ein Werk definiert sich über seine Gattungszugehörigkeit. Es gehorcht den Gesetzen einer Gattung und ist entsprechend klassifizierbar. Dagegen zeichnet sich ein Text durch seine Paradoxalität aus. Er ist keiner Doxa und damit keiner Gesetzlichkeit verpflichtet, sondern wird immer dazu angetan sein, diese zu durchbrechen. Ein Text ist subversiven Charakters – auch hinsichtlich seines Verhältnisses zum Leser. Ein Text will nicht verstanden werden, so das dritte Kriterium. Er bewegt sich in unendlicher, metonymer Bewegung von Signifikant zu Signifikant fort und produziert so eine irreduzible Vielfalt von Bedeutungen. Das Werk aber stellt sich dem Leser und beweist seine Statik, indem seine Signifikanten auf ein Signifikat verweisen und sich somit auf eine Bedeutung festlegen. Hier wendet sich Barthes rezeptionstheoretischen Problemen zu. Die Vielfalt an Bedeutungen, die ein Text hervorbringt, erfordert eine andere Art der Rezeption als diejenige, die von der traditionellen Textauslegung angeboten wird, welche nach der Bedeutung des Werkes sucht. An die Stelle der Textauslegung tritt die Dissemination. Mehr noch: Betritt der Leser die Textwelt und geht in ihr umher, so trifft er auf halb-bekanntes Codes, auf Basiselemente, die ihm aus anderen Texten, aber eben nicht in dieser Zusammensetzung bekannt sind.

16 Ebd., S. 57.

17 Roland Barthes, *De l'œuvre au texte, Œuvres complètes*, Tome II, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1994, S. 1214.

Auf diesen Basiselementen beruht die intertextuelle Dimension von Texten, die von der Bezugnahme auf Quellen im Werk wesentlich verschieden ist. Werke nämlich bilden Generationenfolgen, die zugleich aufeinanderfolgende Generationen von Autoren sind. Solche Generationsfolgen stellen eine Art lebender Organismen dar, die vom Leser respektvoll behandelt werden wollen. Ein Text dagegen fordert den Leser geradezu zur Respektlosigkeit heraus. Er lädt den Leser dazu ein, ihn aufzubrechen und damit weitere Grenzen zu überschreiten. Anders als das Werk ist der Text also kein Konsumobjekt, welches sich dem passiven Leser anbietet, sondern ermuntert den Leser, aktiv an ihm teil zu nehmen, ihn von neuem zu schreiben, mit ihm zu spielen.¹⁸ In diesem Spiel wird die Unterscheidung zwischen Leser und Autor aufgehoben und so entsteht die Haltung gegenüber dem Text, welche Barthes „plaisir“ nennt.¹⁹

Am Schluss seines Aufsatzes weist Barthes auf die Diskrepanz zwischen dessen Inhalt und dessen Form hin, zwischen dem als Ideal vorgestellten, grenzüberschreitenden Text und theoretisch-rationaler, Grenzen bestätigender Diskursivität.

Konsequenterweise ergibt sich aus dieser Kritik das Postulat einer Schreibpraxis, die den metalinguistischen Diskurs unterwandert und so den Text zu allererst jenseits eines Aussagesubjekts konstituiert. Dies ist ein Postulat, welches zwar in der Gegenüberstellung von Werk und Text gründet, diese jedoch nichtsdestoweniger in Frage stellt, denn in der Textualisierung im Barthes'schen Sinne, i.e. in der Grenzenlosigkeit des Textes, hebt sich die Dichotomie zwischen Text und Werk auf. Anders gewendet: Es ist kein Zufall, dass Barthes in seinem Aufsatz die Strategie des Werkes und nicht die des Textes anwendet. Vielmehr ist dieses Schreiben in Werkform symptomatisch für sein Denken. Es konkretisiert das Ineinanderfallen des Gegensatzpaares Werk/Text. Denn in der von Barthes vorgestellten radikalen Form wird der Text zum Werk – die unendliche Bewegung des Textes gerät zur leeren Bewegung. Der Text zerfällt in der Unendlichkeit seiner Bewegung und wird somit statisch – ein Werk.

II Hoffmanns Schreiben: Intertextualität als mögliche Einheit

Barthes' Konzeptionen von „Text“ und „Werk“ sind so nicht auf *Christus der Fische*, das Werk Hoffmanns, auf das ich mich im Folgenden beziehen werde, anwendbar. Dasselbe gilt demnach auch für die oben dargestellten Begriffe

18 Barthes gibt für das Verb „jouer“ drei Bedeutungen an: „Jouer‘ doit être pris ici dans toute la polysémie du terme: le texte lui-même *joue* (come une porte, comme un appareil dans lequel il y a du ‘jeu’); et le lecteur joue, lui, deux fois: il *joue au* Texte (sens ludique), il cherche une pratique qui le reproduise; mais pour que cette pratique ne se réduise pas à une *mimésis* passive, intérieure [...], il *joue le* Texte; il ne faut pas oublier que ‘jouer’ est aussi un terme musical [...]“; ebd. S. 1216.

19 Leitch, *Deconstructive Criticism*, S. 113–114.

von „Intertextualität“. Wir können mit ihnen wohl die Grenzen jenes Raumes bezeichnen, in dem in *Christus der Fische* „Intertextualität“ stattfindet. Doch lässt sich die „Intertextualität“ in *Christus der Fische* als solche nicht auf dem Hintergrund dieser Koordinaten lesen. Innerhalb dieses Raumes herrscht eine andere Logik.²⁰ Dies Textum will anders gelesen werden.

Wie aber will *Christus der Fische* gelesen werden? Peter Szondi verglich das Lesen von Texten, die interpretative Tätigkeit per se, mit dem Lesen einer Partitur und bezeichnete sein Lesen auch als „musikalisches Lesen“. Einem solchen Lesen ist nicht darum zu tun, dem Geschriebenen eine bestimmte Bedeutung zu verleihen. Vielmehr geht es um die Analyse des Textes, um den dynamischen Nachvollzug seines Entstehungsvorgangs.²¹ Szondi exemplifiziert dies am Beispiel seiner Lektüre von Paul Celans Gedicht *Engführung*.²² Dieses Gedicht, wie die Dichtung Celans überhaupt, so Szondi in den einführenden Abschnitten seiner Interpretation, stellt den Leser vor Schwierigkeiten, die mit traditionellen Interpretationsmethoden nicht zu bewältigen sind. Deshalb muss man beim Lesen, in der Auseinandersetzung mit dem Text selbst, neue, diesem entsprechende Interpretationsmethoden entwickeln.²³ Wenngleich die von Szondi bei der Lektüre von *Engführung* entwickelte Interpretationsmethode nicht einfach auf *Christus der Fische* anzuwenden ist, so können wir von Szondi doch lesen lernen, weil er keine allgemeingültigen, für sich stehenden Leseregeln aufstellt, sondern uns in der Begegnung mit einem neuen Text anleitet.

In seiner „Einführung in die literarische Hermeneutik“ zeigt Szondi auf, dass hermeneutische Theorien aufgrund der wechselseitigen Beziehungen zwischen Ästhetik, Poetik und Hermeneutik keine Allgemeingültigkeit beanspruchen dürfen.²⁴ Im Laufe der (Literatur-)Geschichte waren Ästhetik und Poetik immer wieder Veränderungen unterworfen, denen die Hermeneutik Rechnung zu tragen hat. Nachzuvollziehen sind diese Veränderungen für den Literaturwissenschaftler, indem er sich darum bemüht, dem in literarischen Texten entworfenen Verhältnis zwischen Wort und Ding, zwischen Sprache und Welt auf den Grund zu gehen. Versteht er dieses Verhältnis, so kann sich ihm die Poetik des jeweiligen Textes und die Art und Weise, in der er gelesen werden will, erschließen.

Um die *Christus der Fische* angemessene Lesart auszumachen, tun wir demnach gut daran, zu prüfen, welcher Art das in diesem Text hergestellte Verhältnis zwischen Wort und Ding, zwischen Sprache und Welt ist. Im Anschluss daran

20 Kristeva, *Le mot*, S. 152–153.

21 Peter Szondi, *Über philologische Erkenntnis. Schriften I*, hg. v. Jean Bollak, Helen Stierlin, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978, S. 280.

22 Peter Szondi, *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts. Schriften II*, hg. von Jean Bollak und Helen Stierlin, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978, S. 345–389.

23 Ebd., S. 345.

24 Peter Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, hg. v. Jean Bollak und Helen Stierlin, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1975, S. 78 u.a.

werden wir der Frage nach der Beschaffenheit der „Intertextualität“ in *Christus der Fische* nachgehen.

Man kann fragen: Was bedeutet der Diebstahl der Handtaschen? Man kann auch fragen: Was bedeuten all die anderen Dinge? Große Körper bestimmen die Bewegung der Himmelskörper, und diese Bewegung bestimmt die Bewegung der Handtaschen. (118)²⁵

Dieser Abschnitt²⁶ schließt an andere (106, 107, 117) an, in denen erzählt wird, Tante Magda, einer der Figuren in *Christus der Fische*, sei zwei aufeinanderfolgende Male die Handtasche gestohlen worden. Was aber bedeuten diese Geschichten? Und was bedeuten all die anderen, in *Christus der Fische* erzählten Begebenheiten? Der Erzähler formuliert die Frage, auf die wir beim Lesen eines (literarischen) Textes gewohnt sind, eine Antwort zu bekommen. Doch lässt sich dem eben zitierten Abschnitt entnehmen, dass es nicht angebracht ist, diese Frage an den uns vorliegenden Text zu stellen. Er verweigert eine Antwort auf sie. Welche Frage aber ist dann an den Text zu stellen? Wie ist er zu lesen? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir uns an einen anderen Abschnitt halten, an einen Abschnitt, der eben jenes Verhältnis zwischen Ästhetik und Poetik berührt, von dem wir oben in Anlehnung an Szondi gesprochen haben.

Warum ich alle diese Dinge erzähle? Indem ich immer weiter erzähle, werde ich eines Tages [ganz zerstreut] wissen, was die schönste Sache auf der Welt ist. Und wenn ich das weiß, werde ich [auch wenn es ein Glas mit schwarzem Pfeffer ist] sagen: „Dieses Ding [...] dieses Glas hier [...] mit dem schwarzen Pfeffer ... ist die schönste Sache auf der Welt.“ (7)

In diesem Abschnitt wird das Schreiben ästhetisch motiviert.²⁷ Was den Erzähler veranlasst zu schreiben, ist die Suche nach dem schönsten Ding in der Welt – nicht nach dem Schönen, der Idee des Schönen; d.h. in diesem Abschnitt wird unter anderem gesagt, die Eigenschaft „schön“ sei nicht von dem Objekt, dem sie angehört, zu trennen.

Zugleich aber wird erklärt, das Schreiben sei epistemologisch motiviert. Schließlich ist die Rede von Wissen, vom Wissen um die schönste Sache in der Welt. So wie Schönheit an eine Sache gebunden ist, kann auch Wissen nicht unabhängig von einer Sache bestehen. Vielleicht ist es mit Adams Erkennen von Eva zu vergleichen,²⁸ ist ein Erkennen, welches seinen Ursprung zumindest auch im Erleben hat und als solches nicht von der Physis zu trennen und

25 Zitiert nach der deutschen Übersetzung von Birkenhauer, *Christus der Fische*, die im Folgenden in Klammern angegebenen Zahlen bezeichnen die entsprechend nummerierten Abschnitte in *Christus der Fische*.

26 An dieser Stelle soll erwähnt werden, dass Hoffmanns Bücher – bis auf sein erstes Werk, *Das Buch von Josef* – sich aus nummerierten Abschnitten zusammensetzen. Diese Schreibweise hat unter anderem damit zu tun, dass Hoffmann bemüht ist, den Handlungsverlauf zu durchbrechen und allein einzelne Augenblicke in Szene zu setzen. Dies wiederum hat mit der im Folgenden beschriebenen Poetik des Möglichen zu tun.

27 Vgl. Yehudith Bar-El, *Ma ro'im baShuk, Efes Shtayim*, Jerusalem 1992, S. 74.

28 Gen 4,1.

in einen abstrakten Begriff, in eine Idee, zu verwandeln ist. Dem Wissen kann also keine eigenständige Existenz zugesprochen werden. Das heisst nicht, dass es nicht rational ist. Schließlich ist es seiner selbst bewusst. Im Augenblick des Erlebens verbinden sich Körper und Seele, Intellekt, Sinnlichkeit und Gefühl. Im Hier und Jetzt.

Und dennoch: das Wissen, von dem der Abschnitt spricht, ist kein gegenwärtiges. Es wird nicht gesagt, das Glas mit schwarzem Pfeffer sei die schönste Sache in der Welt, sondern es bestehe die Möglichkeit, dass der Erzähler solch einen Satz formuliere. Die durch den Gebrauch des Superlativs als Absolutum gekennzeichnete Erscheinung des Schönen wird in die Zukunft verwiesen. Weshalb? Auf diese Frage, so scheint mir, sind zwei Antworten zu geben. Die eine ist technischer Natur. Fände der Erzähler die schönste Sache in der Welt in diesem Augenblick, müsste ihm unverzüglich die Feder aus der Hand fallen. Er müsste aufhören, zu erzählen. Auf den ersten Blick mag diese Antwort oberflächlich erscheinen. Betrachten wir sie jedoch näher, so werden wir dessen gewahr werden, dass sie die Existenz des Erzählers erklärt. Dieser existiert, solange er „immer weiter erzähl[t]“, solange er unterwegs ist. Möchte er weiterhin ein Existenzrecht für sich beanspruchen, muss er die Tätigkeit des Erzählens als eine um ihrer selbst willen ausgeführte Tätigkeit vorstellen, i.e. als Tätigkeit, die auf ein gewisses Ziel ausgerichtet und dieses Ziel zu erreichen bestrebt ist, es zugleich aber nicht erreichen darf. Denn mit der Erreichung ihres Ziels wird die Tätigkeit hinfällig. Aus diesem Grunde wird der Augenblick der Verwirklichung des Ziels des Schreibens in die Zukunft verlegt. Die zweite Antwort ist dazu angetan, den Widerspruch zwischen diesem Gebrauch der futurischen Verbform und meiner Rede vom „Hier und Jetzt“ im Erleben aufzuheben. Der Gebrauch des Futur erhellt, dass die evozierte Erkenntnis allein eine mögliche ist. Eben dieser Umstand, i.e. die Möglichkeit der Erkenntnis, macht diese zu allererst erlebbar. Stellte der Erzähler nämlich das ästhetische Erlebnis als ein in diesem Augenblick erlebtes dar, verhinderte er sein Erleben desselben. Dem ist so, weil jede Definition des Erlebens der schönsten Sache auf der Welt zur Definition des Schönen an sich gerät, welches ein Abstraktum ist. Und als solches kann es nicht erlebt werden. Daraus ist zu schließen, dass auch der Inhalt des Erlebnisses alles andere als ein bestimmter ist. Auch das Glas mit schwarzem Pfeffer ist nichts anderes als eine Möglichkeit. Und zugleich, im Erleben selbst, ist dieser Inhalt absolut bestimmt – kraft des Erlebens.

Diesen Ausführungen zufolge bezeichnet das Wort in *Christus der Fische* nicht eine Sache, sondern schafft Gelegenheit, zu erleben, und zwar indem das Verhältnis zwischen Sprache und Welt als ein mögliches konstituiert wird. Mit dieser Poetik des Möglichen²⁹ sucht Hoffmann sich zwischen zwei in dichotomem Verhältnis zueinander stehenden und von ihm in *Christus der Fische* als extrem vorgestellten poetischen Optionen zu verorten. Die eine beruht auf

29 Diese Bezeichnung für Hoffmanns Poetik beruht auf Bar-El, *Ma ro'im*, S. 70–74.

der Annahme, Sprache und Wirklichkeit seien deckungsgleich, so dass – innere oder äußere – Wirklichkeit mittels Sprache zu repräsentieren ist. Die andere geht davon aus, dass Sprache und Wirklichkeit keinerlei Beziehung zueinander unterhalten. Diese beiden poetischen Optionen gelten Hoffmann als Extreme: Lassen sich Sprache und Wirklichkeit in Eins setzen, so sagen die Dinge sich selbst und bedürfen der Rede nicht mehr; sind sie voneinander getrennt, so kann nichts über die Dinge gesagt werden. Diese Positionen gelten in *Christus der Fische* als Extreme, als äußere Grenzen des Raumes, in welchem sich Schreiben als Möglichkeit konstituiert. Dieser Raum öffnet sich zwischen den Extremen, genauer: aufgrund der paradoxalen Verbindung derselben. Schreiben ist möglich, insofern als im Schreiben die Worte eine mögliche Verbindung mit den Dingen eingehen, eine Verbindung, die zustande kommt, indem sie nicht zustande kommt. In diesem Sinne ist Schreiben dem Erleben oder auch dem Wissen gleich. Mehr noch: Es konstituiert sich als „Intertextualität“, als mögliche Verbindung zwischen Texten, dem Text der Sprache und dem der Wirklichkeit. Denn „Intertextualität“ in *Christus der Fische* ist Berührung in freiem Spiel zwischen Texten. Diese Berührung geschieht in dem sich zwischen ihnen öffnenden Raum geschieht. Das Spiel ist möglich aufgrund des Potentials der Texte, eine Einheit zu bilden. Hieraus entsteht die Spannung zwischen ihnen. Doch in dem Moment, in dem dieses Potential sich verwirklicht, endet das Spiel. Dies geschieht im Werk. Der Raum zwischen den Texten, in welchem sich „Intertextualität“ abspielt, schließt sich, denn das Werk nimmt die Texte, mit denen es sich auseinandersetzt, in sich auf und bildet schließlich eine bestimmte Bedeutungseinheit. Der Text dagegen geht über die Grenzen dieses Raumes hinaus. Ist jeder Text Intertext, kann zwischen Texten nicht jene Spannung zustandekommen, die notwendig ist, um den Raum zu öffnen, in dem „Intertextualität“ geschieht. Sie gehen in der unendlichen Vielfalt unter, fallen ineinander. „Intertextualität“ geht also aus der paradoxalen Verbindung zwischen Einheit und Vielfalt hervor. Mehr noch, sie selbst ist diese paradoxale Verbindung. „Intertextualität“ ist Einheit, die im Status der Möglichkeit verbleibt – mögliche Einheit.

III Dimensionen des intertextuellen Raums

Versuchen wir im Weiteren der intertextuellen Bewegung in *Christus der Fische* nachzugehen, so heißt dies nicht, dass wir Erlebnisse rekonstruieren. Dies wäre im Rahmen dieser Arbeit nicht weniger unangemessen als dieses Textum, welches sich der Interpretation verweigert, zu interpretieren. Stattdessen wollen wir es *Christus der Fische* gleichtun und die Frage seiner Grenzen stellen, welche die Grenzen des Schreibens sind, welche die Grenzen des Erlebens sind, welche die Grenzen des Wissens sind.

Wer jedoch die Frage der Grenzen des Textes stellt, wer dessen Entstehungsbedingungen zu verstehen sucht, verortet sich zwangsläufig außerhalb des Textes. Ein Ausdruck hierfür ist die im Folgenden vorgestellte Unterscheidung dreier Ebenen, in denen das intertextuelle Spiel sich vollzieht. Doch erlaubt uns eben diese Unterscheidung, die beiden im Leseakt aufeinandertreffenden Elemente bloßzustellen – den Text und uns, die Leser: den Text, weil durch dieses Prisma sein ideologisches Fundament freigelegt wird; und uns selbst, weil wir uns die Blöße geben, wo wir einen Text zu verstehen versuchen, der erlebt werden will. Zunächst aber wollen wir zwei Beispiele für die Begrenzung des intertextuellen Raumes in *Christus der Fische* betrachten.

Im Rahmen seiner Studien fernöstlicher Philosophien schrieb Yoel Hoffmann über den buddhistischen Denker Nagarjuna.³⁰ Dieser bewies aufgrund logischer Argumente, dass die menschliche Sprache sich nicht auf Objekte in der Wirklichkeit, d.h. auf nichts oder bestenfalls auf eine Traumwelt³¹, bezieht und daher allein pragmatischen Nutzen hat. Der defekten menschlichen Sprache stellte Nagarjuna die Idee einer vollkommenen Sprache gegenüber. In der Macht dieser Sprache läge es, die Welt in einem Wort zu erfassen.³² Auf diese Vorstellung kommt Hoffmann im folgenden Abschnitt aus *Christus der Fische* zurück:

Es gehört sich nicht, viel von Träumen zu erzählen, ich weiß [man kann alles mit einem einzigen Wort sagen, doch das wäre so furchtbar, dass es das Papier versengen würde]. Ich träume. Ich streife durch die Straßen von Katmandu oder anderswo, und frage: „**Who is Sill?**“ Ich habe keine Frau, deshalb frage ich. Zum Schluß, als jemand verkündet, der Prüfstein [oder ‚Stein des Weisen‘] sei verloren, treffe ich Sill [ihr Gesicht ist voller Narben] unter einer Eisentreppe. (12)

Das Wort der Wörter sagt alles, doch will man es niederzuschreiben, versengte es das Papier. Der in Klammern gesetzte Satz spricht von der Verbindung zwischen Sprache und Welt und von der zerstörerischen Kraft, welche mit deren Vereinigung freigesetzt wird. Aber es ist nicht damit getan, diesen Zusammenhang als Feststellung zu formulieren, setzt diese Redeweise doch solch eine Einheit voraus. Aus dem in Klammern Gesagten erwächst eine – intertextuelle – Bewegung, welche der metaphorischen Dimension des Gesagten entspringt. Als Redefigur unterwandert die Metapher die Einheit von Sprache und Welt und öffnet zwischen diesen einen Raum, in welchem sich der Text außerhalb der Klammern einfindet, einen Raum, in dem – intertextuelle – Bewegung möglich ist, in dem man träumen oder durch die Straßen streifen kann. Diese Bewegung konkretisiert sich sprachlich u.a. in dem *Ich weiß*, welches sich sowohl auf die ihm vorausgehende als auch auf die ihm nachfolgende Aussage bezieht. Die

30 Yoel Hoffmann, Efscharut haYedi'ah – Kant veNagarjuna, in: Ben-Ami Scharfstein/Shlomo Biedermann, Dan Da'or, Yoel Hoffmann, *Philosophia beMizrach vePhilosophia beMa'arav*, Jerusalem, Yachdav, 1978, S. 229–250.

31 Ebd., S. 246.

32 Ebd., S. 247.

trennenden Klammern geraten zur Verbindungslinie, bleiben allerdings zugleich Trennungslinie. Der den Raum zwischen den Klammern füllende Satz bezeichnet die Grenzen des Textes außerhalb der Klammern. In dem Augenblick, in dem alles in ein Wort zu fassen ist, wird die Welt zur abstrakten und immateriellen Substanz – das Papier wird versengt. Es entbehrt nicht der Ironie, dass die Erlösung in der Vollkommenheit um den Preis der Zerstörung des Materiellen erkaufte wird, dessen also, was dem oben zitierten Abschnitt 7 nach menschliches Erleben zu allererst erlaubt. Deshalb muss die Aussage bezüglich der absoluten Übereinstimmung zwischen Sprache und Welt in Klammern stehen.

Ähnlich wie in der Metapher gestaltet sich auch im Traum das Verhältnis zwischen Sprache und Welt als ein offenes. Aus diesem Grund begegnete Nagarjuna, der die Wahrheit an sich suchte, dieser Erscheinung mit Verachtung. Und eben aus diesem Grund begibt sich der Erzähler in die Traumwelt, geht in ihr umher, sucht aber nicht das vollkommene Wort, sondern eine Frau – diejenige also, die der biblischen Geschichte zufolge dafür verantwortlich war, dass das erste Menschenpaar aus dem Garten Eden vertrieben wurde. Daher kann Sill nur gefunden werden, nachdem verkündet wurde, dass der Prüfstein verloren ist. Und hier sind die Klammern um „Stein der Weisen“ ganz dem üblichen Gebrauch gemäß gesetzt, nämlich um diesen Ausdruck als redundante Alternative zu kennzeichnen. Eben weil der Prüfstein verloren ist und weil der Erzähler also die Wahrheit nicht wissen kann, kann er sie wissen – sie, i.e. Sill, deren Gesicht voller Narben ist, wie uns wiederum in Klammern mitgeteilt wird. Aber diesmal erfüllen die Klammern die Aufgabe, den Parallelismus hervorzuheben, den das hier Umklammerte mit dem in den ersten Klammern stehenden Satz bildet. Die Narben in Sills Gesicht nämlich sind Zeichen ihrer Unvollkommenheit und zugleich ihrer Individualität, welche mittels des fremdsprachlichen Namens betont wird. Daher lässt sich von Sill nicht sprechen, als bildeten Wort und Sache eine Einheit. An die Stelle des Traumes von der unbedingten Vollkommenheit tritt der Traum von der Möglichkeit einer Vereinigung im Bereich der bedingten menschlichen Erfahrung. Deren Bedingtheit wird eben durch den Gebrauch der Klammern exemplifiziert. Da sich die Bedeutung oder Funktion der Klammern von Mal zu Mal ändert, erkennt der Leser diese als bedingte oder als immer nur mögliche.

In der Sprache der Musik ist diese Bedingtheit in hohem Maße aufgehoben. Töne bedeuten auf andere Weise als das gesprochene Wort, unterhalten eine andere, losere Referentialität zur Welt und sind so unmittelbarer erlebbar. In dieser Erlebbarkeit der Töne liegt ein Grund für die Affinität zur Musik in *Christus der Fische*. Eine Reihe von Figuren, und vor allem solche, für die der Erzähler besondere Sympathien hat, unterhalten eine tiefe Beziehung zur Welt der Töne. Über den Vater des Erzählers, „Arzt für Stimmbänder“ von Beruf, wird gesagt, dass er ein weißer Klangkörper sei (24). Onkel Herbert spielte Cembalo (25 und 27). Hermine, deren unmittelbare Verbindung mit der Welt in ihrem Lachen zum Ausdruck kommt (96), wird mit einem Kontrabass ver-

glichen (94). Darüberhinaus werden viele Situationen beschrieben, in denen Musik im Hintergrund spielt: Sei es, dass ein Spaziergang mit dem Vater in den Straßen Tel Avivs von Bing Crosbys Gesang begleitet wird (46) oder dass Herrn Moschkowitz' Gebet sich mit dem Tönen der Widderhörner vermischt (138) oder dass mit dem Einzug des Frühlings ein Konzert von Vivaldi sich verlauten lässt (181).

In ihrer unmittelbaren Erlebbarkeit besteht aber auch die Gefahr der Musik. Das musikalische Erleben kann so intensiv sein, dass die Verbindung zur Welt verloren geht.

Als Casals kraft seiner Liebe spielte, war er sechs- undneunzig. Mitten in der c-moll Suite von Bach riß er seine verloschenen Augen auf, und es war klar, dass er vom Ufer der Todes auf das Ufer des Lebens blickte.

Herr Moschkowitz erinnerte sich an die Töne, als sei er selber das Cello. Die Augen schauten seine inneren Organe an. Er hörte den Atem der Toten. Alle Winde, die seit diesem Tage wehten, waren aus der Sicht von Herrn Moschkowitz innere Winde. (194)

In der Erinnerung steigerte sich Herrn Moschkowitz' Erleben des Cellospiels Casals' so sehr, dass er vermeinte, selber das Cello zu sein. Mehr noch: Aus dem Spiel des dem Tode nahen Casals' wehte der Atem aus einer anderen Welt und berührte Herrn Moschkowitz' Seele. Wer aber könnte dieser Berührung mit dem Tod standhalten? Der orpheische Mythos kehrt sich um, doch der Blick Casals' aus der Welt des Todes in die der Lebenden steht dem Blick Orpheus' auf Eurydike, die im Bereich des Todes weilt, nur scheinbar entgegen. Zwar trennte sein Blick zwischen ihm und der Geliebten, während der Blick Casals' Herrn Moschkowitz in die Welt des Todes hinüberzieht. Doch wird die Begegnung mit dem Tod in der Musik letztendlich für beide zum Verhängnis. Da er sich der Musik hingab, ja selbst zur Musik wurde, verlor Herr Moschkowitz den Boden unter den Füßen. *Alle möglichen Anblicke kamen durcheinander, wie ein großes Unglück in einem Glasladen* (194). Herr Moschkowitz verlor ob der Intensität seines Erlebens, ob seines Unvermögens, zwischen seiner und der Töne Materialität zu trennen, den Verstand und verließ diese Welt schließlich. Er starb und findet in *Christus der Fische* keine Erwähnung mehr.

Herr Moschkowitz konnte das Gleichgewicht zwischen Materie und Geist, zwischen „Erdhaftigkeit“³³ und Transzendenz nicht halten. Die Hingabe an das „Erdhaftige“ im unmittelbaren Erleben der Musik wie die Hingabe an die absolute Transzendenz des einen Wortes sind Extreme, die Hoffmann in *Christus der Fische* mittels der Poetik des Möglichen zu überwinden sucht. Die Verbindung von Geist und Materie wird in der Sprache über die Referentialität vollzogen. Wird Sprache als allein geistig, als absolut begrifflich konzipiert, hat dies dieselbe Auswirkung, wie wenn sie sich in ihrer Materialität, in ihrer Tonalität, auflöst. Der Mensch verliert die Welt und somit das menschliche Erleben. Dieses aber,

33 Das Wort „Erdhaftigkeit“ (Admatiut) wurde von Galit Hasan-Rokem in diesem Zusammenhang verwendet. Vgl. Galit Hasan-Rokem, *Christus? Shel Dagim?, Davar*, 12.7.1991.

das menschliche Erleben, ist es, was Hoffmann in der möglichen Verbindung von Geist und Materie, in der Referentialität als Möglichkeit recht eigentlich zu bezeichnen sucht. „Intertextualität“ als Bewegung, die die Verbindung zwischen Texten als mögliche Verbindung konstituiert, gerät in *Christus der Fische* so zum Inbegriff der Menschlichkeit.

IV Hoffmanns Poetik des Möglichen und die Frage nach dem Menschen

Dies soll zum Abschluss anhand dreier Abschnitte vorgestellt werden, die dadurch miteinander verbunden werden können, dass in allen dreien von einer Handbewegung die Rede ist. Die „Intertextualität“ in *Christus der Fische* wird im Folgenden also auf drei Ebenen beleuchtet: auf der systematischen Ebene zwischen Sprache und Wirklichkeit, auf der textuellen Ebene zwischen *Christus der Fische* und anderen Texten und auf intra-textueller Ebene zwischen verschiedenen Abschnitten im Werk Hoffmanns selbst.

Eine einzige Bewegung kann den Lauf der Dinge völlig verändern.

[In jenen Tagen] war ein Philosoph namens Ludwig in Gedanken versunken. Anfangs dachte er in Österreich nach, dann in England, und so schrieb er ein Buch, in dem es heißt, die menschliche Sprache sei ein Abbild der Welt und in allem, was mit Sprache ausgedrückt wird, spiegele sich ihre Gestalt. Sagt der Mensch beispielsweise: „Ein Hahn ist auf dem Dach“, so bedeutet das, dass es ein Dach und einen Hahn auf der Welt gibt. Und zwischen dem Dach und dem Hahn besteht eine Verbindung, die durch „auf“ ausgedrückt wird – auch sie ist auf der Welt, doch nicht auf die gleiche Weise wie das Dach und der Hahn. Alle anderen Philosophen lasen das Buch und sagten „Ja, so ist es“. Und eines Tages weilte Ludwig an einem Ort, der Cambridge heißt, und aß mit einem Italiener zu Mittag. Plötzlich machte der Italiener eine Handbewegung, die typisch ist für die Bewohner Neapels. Ludwig, der nicht wusste, was die Handbewegung des Italieners bedeutete, verstummte. Seine Hand, die den Löffel hielt, war wie erstarrt, so dass er seinen Pudding nicht anrührte. So sehr war er in Gedanken versunken, und er kehrte erst aus den Tiefen zurück, als er eine Theorie aufgestellt hatte, der zufolge die menschliche Sprache kein Abbild der Welt ist und ihre Gestalt sich in dem, was mit Sprache ausgedrückt wird, nicht spiegelt. Auch diese Ansicht hielt er in einem Buch fest, und so ging es weiter, immer weiter. Und das alles wegen einer Handbewegung, die ein Italiener zufällig gemacht hatte.³⁴

Handbewegungen können die Art und Weise ändern, in der ein Mensch in der Welt ist. Dieser Satz klingt wie eine zynische Bemerkung, bezieht man ihn auf die Handbewegung jenes Kosaken, der „[...] mit einer Axt Chaia-Leas Schädel zerschlug“. ³⁵ Was im *Buch von Josef* der inneren Dynamik der Erzählung gemäß, welche dem Zusammenstoß zweier Welten, der Welt der Opfer, dem Juden Joseph und seines Sohnes Jingele, und der Welt der Henker, jenes Kosaken und

34 Hoffmann, *Das Buch von Josef*, S. 76–77.

35 Ebd.

Siegfrieds, dem Mörder Jingeles und Josephs, nachgeht, was im *Buch von Josef* der inneren Dynamik der Erzählung gemäß einander gegenübergestellt wird und schließlich mit größter Wucht aufeinanderprallt, stößt in *Christus der Fische* innerlich, fast unmerklich zusammen. Doch auch hier ist dieser Zusammenstoß von einer Handbewegung begleitet und findet in dieser ihren Ausdruck:

Kurze Zeit später, an Tante Magdas Geburtstag, ging Onkel Herbert in den Blumenladen und brachte ihr einen Strauß Jasminblüten. Tante Magda fühlte die Blütenblätter zwischen Daumen und Zeigefinger und warf den Strauß auf den Tisch. ‚Da du gebildet bist‘, sagte sie, ‚könntest du wissen, daß Blumen nicht aus Plastik, sondern aus Blumen sind.‘ Damals hatte Onkel Herbert noch seinen eigenen Körper, doch sein Inneres war schon vom Krebs zerfressen. (6)

Tante Magda war zu Recht verärgert: Warum sollte sie sich mit Plastikblumen anstatt echter Blüten begnügen? Tante Magda hatte Sinn für das Echte, das Unverfälschte, das Natürliche – so scheint es zumindest auf den ersten Blick. Doch ist das Natürliche immer schon das Echte? Liest man den oben zitierten Abschnitt genau, wird man feststellen, dass sich in dem erzählten Zusammenhang das Künstliche als das Echte erweist. Der seinem Tod nahe Onkel Herbert, dessen Inneres vom Krebs zerfressen war, brachte seiner Frau – wie um ihr seinen herannahenden Tod mitzuteilen, sozusagen als Abschiedsgeschenk – Plastikblumen mit, d.h. ewig währende, nicht verwelkende Blumen. Als Tante Magda die Blütenblätter aus Plastik zwischen Daumen und Zeigefinger fühlte, wollte sie damit ihrer Geringschätzung gegenüber dem Geschenk Ausdruck verleihen. Sie verstand den Sinn dieses Geschenks offensichtlich nicht, war zu sehr in sich, in ihrer Welt befangen, als dass sie ihr Gegenüber in seiner Welt hätte wahrnehmen können. Man könnte sagen, dass sie die intertextuelle Bewegung verhinderte, die zwischen ihr und Onkel Herbert entstehen hätte können.

Wer will zwischen der Handbewegung Tante Magdas und der des axtschwingenden Kosaken vergleichen? Und doch, im Grunde ist der Gestus derselbe. Auch der Kosak dachte und sah sein Gegenüber nicht. Auch er unterband das mögliche intertextuelle Spiel und rührte Chaia-Lea gnadenlos, in einer wirklichen, d.h. nicht nur möglichen, und damit tödlichen Berührung an. Daher kann diese wie Tante Magdas Berührung der Blumen mimetisch beschrieben werden, auf eine Weise also, die keinen Zweifel daran lässt, dass die Berührung wirklich stattfand, eindeutig.

Der Text verweist uns auf eine weitere Handbewegung, welche der Tante Magdas äußerlich ähnlich ist. Da er gerne wissen wollte, wer Mojsche Seidner war, befragte Herr Moschkowitz einen Traum. Dieser antwortete ihm, Mojsche Seidner sei der Onkel seiner Mutter gewesen und von den Nationalsozialisten umgebracht worden. Herr Moschkowitz

verstand die Traumantwort nicht. Aber in seinem Herzen wallte eine große Liebe für Mojsche Seidner, und er malte sich die Handbewegung aus [Finger berührt Daumen], die Mojsche Seidner macht (171)

Vielleicht machte Mojsche Seidner die von Herrn Moschkowitz vorgestellte Handbewegung, wenn er mit jemandem sprach oder über etwas nachdachte oder als er im Angesicht seines Todes das „Höre Israel“³⁶ sprach und Daumen und Zeigefinger so berührte, als hielte er Gebetsriemen in der Hand. Die in Herrn Moschkowitz' Vorstellung aus Liebe zu jenem Mann namens Mojsche Seidner als Möglichkeit aufsteigende Handbewegung ist der Handbewegung Tante Magdas ähnlich und unterscheidet sich von dieser doch grundlegend. Hinter der Handbewegung Tante Magdas steht eine gewisse Absicht. Sie soll den qualitativen Unterschied zwischen Plastikblumen und echten Blumen veranschaulichen. Sie berührt die Welt unmittelbar. Die von Herrn Moschkowitz vorgestellte Handbewegung dagegen ist mit keinerlei Absicht verbunden. Sie wendet sich nicht – wie Tante Magdas Handbewegung – nach außen, um einem Gegenüber etwas zu beweisen, sondern scheint wie in sich selbst zurückzufallen, die Welt zu berühren und zugleich nicht zu berühren. Paradoxiertweise ist die mögliche Berührung sowohl des Fingers mit dem Daumen als auch der Worte mit der Wirklichkeit die wahre Berührung. Aus ihr erwächst eine Wirklichkeit, welche die des Lebens und die des Todes und die des Schmerzes angesichts des Todes jenes Mannes namens Mojsche Seidner ist. Insofern ist sie eine intertextuelle, i.e. eine menschliche Berührung. Ausgehend von den oben zitierten Abschnitten können wir nun weitere in *Christus der Fische* erzählte Berührungen evozieren. Z.B. können wir an den Esel aus Abschnitt 101 erinnern, auf dem – so wird erzählt – Onkel Herbert wie der in Jerusalem einziehende Christus ritt, und dessen „Galopp Sandwolken aufwirbelte“, so dass man nicht sagen konnte, ob „seine Hufe den Planeten Erde berührten oder nicht“. Man kann auch an die Fußzehen Tante Magdas denken – wie berührten sie die Welt? – oder an die Finger Onkel Herberts, die beim Klavierspiel die Tasten berührten. Diese intratextuellen Verbindungen sind sicherlich nicht zwingend. Doch bietet der Text sie dem Leser als Möglichkeiten an. Wären sie zwingend, würden sie auf eine bestimmte Bedeutung verweisen und das intertextuelle Spiel beenden. Dadurch, dass sie sich berühren und zugleich nicht berühren, bleibt der Raum offen und man kann schreiben, i.e. lesen, i.e. ein menschliches Leben führen.

Die Handbewegung Mojsche Seidners ist derjenigen des Italieners aus dem *Buch von Josef* ähnlich. Von beiden kann man nicht genau wissen, was sie bedeuten. Wir können keinen bestimmten Referenten für sie angeben und so öffnet sich der Raum zwischen Wort und Welt. Doch sind sie nicht bedeutungslos, sondern erlangen ihre Bedeutung im Erleben Herrn Moschkowitz' oder Wittgensteins – und des Lesers. Als solche unterwandern sie Wittgensteins Sprachtheorie, wie er sie im „Tractatus“ formulierte, nämlich, dass Worte Dinge in der Welt und die Verbindungen zwischen ihnen die Verbindung zwischen den Dingen in

36 Aus dem Deuteronomium (Kap. 6) stammender Anfang eines der zentralsten jüdischen Gebete, welches dreimal am Tag in der Synagoge gesprochen wird. Das „Höre, Israel“ (Kriʿat Shma) ist auch das Gebet, mit dem der Sterbende in den Tod geht.

der Welt wiedergeben.³⁷ Der späte Wittgenstein³⁸ dachte anders. Er erlebte philosophische Probleme als persönliche.³⁹ Daher sah er keinen Sinn mehr darin, diesen Problemen eine Lösung in Form einer allgemeinen Theorie über die Funktion der menschlichen Sprache zu geben. So wird verständlich, dass die Bedeutung eines Wortes nicht ein abstrakter Begriff, sondern sein Gebrauch in der Sprache ist.⁴⁰

Operiert die Philosophie des späten Wittgenstein in *Christus der Fische* dann als bedeutungsvoller Intertext? Im Gegensatz zu anderen philosophischen Texten, die sich mit der Frage des Bezuges zwischen Sprache und Welt auseinandersetzen – wie der Nagarjunas und anderer, die hier nicht genannt wurden –, bezeichnet der Text Wittgensteins nicht die Grenzen unseres Buches, sondern fügt sich in den in *Christus der Fische* eröffneten, intertextuellen Raum ein. Dies ist möglich, weil auch im Text Wittgensteins, zumindest in der Weise, in der er im *Buch von Josef* vorgestellt und in *Christus der Fische* eingeflochten ist, das Verhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit – unseren Begriffen nach – als ein intertextuelles definiert wird. Demnach schwebt Wittgensteins Text zwischen den Zeilen von *Christus der Fische*, ohne vom Leser zu verlangen, interpretiert und auf seine Bedeutung hin geprüft zu werden. Der Leser muss ihn nicht (er)kennen, um ihn zu „verstehen“. Er ist im Rahmen einer Möglichkeit.

Dadurch jedoch, dass der Text des anderen, in diesem Falle Wittgensteins Text, nicht gekannt werden muss, wird er zu einem Schema reduziert, welches sich dem Hoffmannschen Text problemlos einfügt. Diese Reduktion, die Entwicklung der Figur Wittgensteins aus der Poetik des Möglichen, ist es, die seine Menschlichkeit hervorheben soll, wobei diese eben im Paradigma der „Intertextualität“ exemplifiziert und gegen die extremen Paradigmen des Einen Wortes und der Musik, welche für das jenseits des Menschlichen Befindliche stehen, abgesetzt wird. „Wittgenstein“ wird so einem Zweck unterworfen, worin im Gegensatz zur postulierten Offenheit des intertextuellen Textums gerade dessen Geschlossenheit zum Ausdruck kommt. Dasselbe gilt für die Wiederholungen gewisser Textelemente, wie z.B. einer Handbewegung oder der Klammern. Diese Wiederholungen begründen, wie oben dargestellt, das intra-textuelle Spiel. Mehr noch: Sie entwerfen sich in der Wiederholung als Möglichkeit und konkretisieren so die Poetik des Möglichen. Zugleich aber vermitteln sie dem Leser die Möglichkeit, welche in sich die Poetik des Möglichen verwirklicht, als die eigentlich wahre. Hierin zeigt sich das ideologische Fundament von *Christus der Fische*, seine exklusive Position. Und an diesem Punkt wird das intertextuelle Spiel angehalten. Mehr noch: An diesem Punkt kippt das Menschliche,

37 Vgl. Gil'ad Bar'eli, „Al Talmud Tora she chulan“, *Alpayim* 17, 1991, S. 14–15.

38 Ebd., S. 15.

39 Vgl. Arne Naes, *Four Modern Philosophers. Carnap. Wittgenstein, Heidegger, Sartre*, Chicago, Chicago University Press, 1968, S. 20.

40 Ebd., S. 129.

das Hoffmann in seinem Schreiben sucht, um. Nicht nur Wittgensteins Text, auch Figuren wie Herr Moschkovitz oder Sill, die als Inbegriff des Menschlichen vom Autoren konzipiert wurden,⁴¹ entdecken die ihnen als Exemplifikationen der Poetik des Möglichen anhaftende Schemenhaftigkeit.

Nicht, dass Hoffmann sich dieser Problematik nicht bewusst wäre. Einer der vielleicht schönsten Abschnitte in *Christus der Fische* beschreibt, wie Onkel Herbert einen Karpfen, den Berta, eine Bekannte seiner Frau und ihm, zum Pessachfest mitbrachte, nachdem dieser drei Tage in der Badewanne verbracht hatte, ins Meer und damit in die Freiheit entlassen wollte. Doch halfen dem Karpfen die guten, so menschlichen Vorsätze Onkel Herberts nicht: „Aber er [Onkel Herbert] wusste leider nicht, dass der Karpfen [*Cyprinus Carpio*], den ‚ins Meer zurückzubringen‘ Tante Magda ihm aufgetragen hatte, im salzigen Wasser sterben werde.“ (103).

Damit aber werden die Poetik des Möglichen und die aus ihr entwickelte, besondere Form der Intertextualität nicht aufgehoben. Vielmehr beweisen sie gerade in diesem ihnen wesentlichen Umschlag ihre Verschiedenheit von den oben vorgestellten Konzeptionen von „Intertextualität.“ In *Christus der Fische* kreuzen sich die Intertexte zwar, doch neutralisieren sie sich nicht,⁴² sondern stoßen gegeneinander. Deshalb ist *Christus der Fische* keine „intertextualité“ in Kristevas Sinne bzw. kein „texte“ im Barthes'schen Sinn. Indem dies Gegen-einanderstoßen aber letztlich eben doch nur als ein mögliches Ereignis vorgestellt wird, entzieht sich *Christus der Fische* dem Zusammenstoß und somit der „Werkhaftigkeit“. Es wird zum Textum.

41 Hier möchte ich auf das verweisen, was bereits bezüglich der hinter der Handbewegung Tante Magdas stehenden Absicht gesagt wurde.

42 Vgl. Anm. 12 und nachfolgenden Text.