

Ulrike Bail

Wehe, kein Ort, nirgends ...

Überlegungen zum Sprachraum der Klagelieder Jeremias

“The blank remains. Read the blank.”¹
“Utopie hat keinen Goldgrund.”²

Der Ort, von dem aus die Klagelieder Jeremias sprechen, ist ein zerstörter Ort: verwüstet liegen die Tore Jerusalems (1,4; 2,9), die Festungsmauern sind eingerissen (2,2), die Paläste und Befestigungen sind geschleift und zerstört (2,5.8). Es ist ein Ort, an dem es kein Leben mehr gibt, aus dessen Schrecken keiner entkam und keine entronnen ist (2,22).

Gerade an diesem Text darüber nachzudenken, was Utopie sein könnte, mag vermessend erscheinen, aber vielleicht kann gerade an diesem Un-Ort deutlich werden, worin jener andere Ort besteht. Keine Flucht in geschwätziges Jenseitsgeflüster ist möglich, weil ein Raum zur Sprache gebracht wird, der außer im Schweigen nirgends mehr besteht, an dem auch die Sprache nur um den Preis des Verrats an den Toten überlebt. “For how one say anything in the presence of burning children? And how can one be silent?”³

Angesichts des zerstörten Ortes und angesichts der Schwierigkeit, das Erlebte angemessen zur Sprache zu bringen, finden die Klagelieder die notwendige Distanz, um zu sprechen. “The book strugles on, of course, attempting to slave off the silence, the white space, employing a number of rhetorical strategies to express the grief and anger of the community and to elicit

¹ Edmond Jabès, *The Book of Mourning*, trans. R. Waldrop, Chicago 1993, 166, xi.

² Gert Ueding, in ders., Hg., *Literatur ist Utopie*, Frankfurt 1978, 9.

³ Tod Linafelt, “Surviving Lamentations,” in Athalya Brenner und Carole Fontaine, Hg., *A Feminist Companion to Reading the Bible. Approaches, Methods and Strategies*, Sheffield 1997, 344-57, hier 357.

divine response.“⁴ Dieses Sprechen ist kein lineares, das chronologische Handlungs- und Gedankenstränge hätte, vielmehr wird ein Sprachraum entworfen, der gewissermaßen graphisch einen Textraum errichtet, in dem Sprechen angesichts der Zerstörung möglich wird – wenngleich dieses Sprechen immer wieder dazu tendiert, in sich selbst zu verstummen. Die mehrdimensionale Wahrnehmung der Bedrängungserfahrung des *Grauers ringsum* (2,22) wird nicht in eine Abfolge der Ereignisse übersetzt,⁵ vielmehr bildet der Text der Klagelieder eine räumliche Textualität, die durch Simultaneität und Reversibilität, d.h. durch Querverweise und damit durch Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen, strukturiert ist.⁶ Innerhalb dieses Sprachraums kann das Unsagbare und Unbegriffliche zum Wort werden, um zu überleben, “as if we had a future”⁷.

Die Klagelieder beginnen mit einem Wort, das im masoretischen Text der Biblia Hebraica Stuttgartensia (BHS) räumlich vom folgenden Text abgehoben ist: *‘ekah*. Nicht nur steht es allein in der ersten Zeile,⁸ es ist auch eingetrückt,

⁴ Tod Linafel, “Margins of Lamentation. Or: The Unbearable Whiteness of Reading,” in Timothy K. Beal und David M. Gunn, Hgg., *Reading Bodies. Identity and The Book*, London/New York 1996, 219-231, hier 226.

⁵ Zum Problem der sprachlichen Linearisierung der Raumwahrnehmung siehe Karin Wenz, *Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung* (Kodikas/Code Suppl. 22), Tübingen 1997, 57ff.

⁶ Zu Simultaneität und Reversibilität der räumlichen Textualität siehe Elisabeth Bronten, *Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardson's Romanzyklus Pelerinage* (Studien zur Englischen Philologie NF 25), Tübingen 1986, 216ff.

⁷ Linafel, “Surviving Lamentations,” 353.

⁸ Verstärkt durch den von den Masoreten nach dem Wort *‘ekah* gesetzten trennenden Akzent L^gamach, der aus einem verbindenden (Münah) und einem trennenden (Paseq) Zeichen besteht, so daß es sogleich trennt und zusammenhält. Im Faksimile des Codex Leningradensis (Folio 430 recto) steht *‘ekah* nicht in einer gesonderten Zeile, wird aber durch den Akzent gleichzeitig vom Textkörper getrennt und verbunden. Allerdings ist die erste Zeile leer, um den Beginn eines neuen Buches zu signalisieren. Vgl. David N. Freedman und Astrid B. Beck, *The Leningrad Codex. A Facsimile Edition*, Grand Rapids 1997; Rudolph Meyer, *Hebräische Grammatik*, Berlin/New York (1972) 1992, § 16.3.

Das Manuskriptfragment der Klagelieder aus Qumran (4Q111=QLam=4QThr^a) beginnt leider erst mit V 1aß, so daß nicht ersichtlich ist, ob hier *‘ekah* von Textkörper abgehoben ist. Nebe, der vor den veröffentlichten Text durch Cross ein kleines Manuskriptfragment setzt, vorrät leider nicht, wie groß dieses ist. Jedenfalls scheint es nach seinen Angaben nicht vom masoretischen Text abzuweichen. Siehe Frank Moore Cross, “Studies in the Scripture of Hebrew Verse: The Prosody of Lamentations 1.1-2.2,” in: C. L. Meyers und M. O’Connor, Hgg., *The Word of the Lord Shall Go Forth. Essays in Honor of David Noel Freedman*, Winona Lake 1983, 129-55, hier 134; G. Wilhelm Nebe, “Qumranica I: Zu unveröffentlichten Handschriften aus Höhle 4 von Qumran,” in ZAW 106 (1994), 307-22, hier 313f.

genauer: es ist nicht in den Text eingetrückt, sondern in den leeren Rand. Damit steht es an herausgehobener Stelle. In der jüdischen Tradition nennt dieses erste Wort den Namen des Buches: “Echa”⁹. Doch die isolierte Stellung bedeutet mehr als die Bezeichnung des Buches. *‘ekah* ist ein Klageruf, ein schmerzlicher Aufschrei, ein Wort, das aus der Mitte des Entsetzens und der Trauer in der Kehle aufsteigt. Es ist in einer anderen Sprache kaum wiederzugeben: Übersetzungen mit *ach*, *wehe*, *o weh* klingen recht banal und bedeutungslos. Es ist ein Aufschrei des Schreckens, dem Buchstaben zugewiesen werden, um ihn festzuhalten – in der ganzen Bedeutung des Wortes. Danach folgen keine Worte mehr, eine ganze Zeile lang ist Schweigen. Linafel beginnt seine Überlegungen zu den Klageliedern mit einem Zitat von E. Jabès, um deutlich zu machen, daß trotz aller Verse in den Klageliedern das Schweigen bestehen bleibt in dem Versuch, den Schrecken sprechend/schreibend zu überleben: “There is the white space before the event and the white space after. But who could tell them apart?”¹⁰ Der klagende Aufschrei unterbricht das lähmende Schweigen, setzt die ersten Buchstaben in den weißen Raum, auf die leere Seite, um so, mitten im Schrecken, zu beginnen zu sprechen, um dann, nach einer bestimmten Anzahl von Worten noch einmal das Schweigen einzutragen, mitten in die Worte. Das zweite und vierte Lied beginnt ebenfalls mit “Echa”, und verbindet sich so zurückweisend mit dem Anfang und mit dem Schweigen vor dem Anfang.

Doch wie wird der Sprachraum dazwischen gestaltet? Was findet Worte dazwischen und wie? Der Anfang der Klagelieder beginnt nicht nur mit dem klagenden Aufschrei, sondern auch mit dem ersten Buchstaben des Alphabets und eröffnet eine alphabetische Gestaltung der Lieder (Akrostichon).¹¹ Alle fünf Lieder haben 22 Verse von Alef bis Taw, dabei aber verschiedene Länge. Die dadurch entstehende Einteilung der Klagelieder in fünf Lieder entspricht der späteren Einteilung in fünf Kapitel. Obgleich die Anordnung der Verse nach den Buchstaben des Alphabetes ein auffälliges Gestaltungsmerkmal ist, ist “eine sichere Erklärung für diese alphabetische

⁹ In den hebräischen Handschriften und Drucken ist *‘ekah* als Überschrift ausgewiesen. Zu den verschiedenen Bezeichnungen des Buches (Echa, qinot, Threni, lamentationes Jeremiae) vgl. Hans-Joachim Kraus, *Klagelieder (Threni)* (BK.AT 20), Neukirchen-Vluyn 1983, 5.

¹⁰ Linafel, “Margins of Lamentation,” 219; Edmond Jabès, *The Book of Margins*, 91.

¹¹ Die Qumranfragmente weisen zwar ebenfalls eine alphabetische Versfolge auf, aber sind nicht wie das Druckbild der BHS gestaltet. Die Zeilen der Kolonnen von 4QLam sind nicht mit den Versen identisch. Vgl. Cross, *Studies in the Structure of Hebrew Verse*, 130, 134.

Form von Dichtung [...] noch nicht gefunden.“¹² Diskutiert werden magische, mnemotechnische und ästhetische Erklärungsversuche. Von den meisten Auslegern wird die alphabetische Gestaltung einer späteren Zeit zugeschrieben, da es schwer vorstellbar sei, „daß die unter dem unmittelbaren Eindruck der Katastrophe Stehenden an einer alphabetischen Reihenfolge getüfelt haben.“¹³

Doch könnte es nicht sein, daß gerade angesichts der Katastrophe das Alphabet ein Rahmen war, „der den Verfasser vor Uferlosigkeit bewahrt.“¹⁴ Und könnte es nicht auch sein, daß in traumatisierenden Situationen „in alphabetischen Gebeten Halt“¹⁵ gesucht wird, um eine Zeile eines Gedichts von Durs Grünbein aufzunehmen?

Dabei soll offen bleiben, wann die Klagelieder die Form eines Akrostichons bekamen, so wie die Frage offen bleiben muß, auf welche Weise und von wem die Worte in und aus der Katastrophe eine literarische Form, eine Schrift und einen Sprachraum erhielten. Wie groß muß die Distanz sein, in psychologischem und auch ästhetischem Sinn, um Überlebenstexte zu schreiben? Wie 'betroffen' muß einer und eine sein, um mit eigener Stimme zu sprechen? Wann wird ein Schrei zur Schrift?

Das Alphabet strukturiert den Sprachraum der Klagelieder in sehr starker Weise. Dem von allen Seiten hereinbrechenden Einsetzen im zerstörten Stadtraum Jerusalem wird ein Sprachraum entgegengesetzt, in dem das Fragmentarische geborgen werden kann. Mitten in der Katastrophe selbst ist nur der verzweifelte Ausruf zu denken, aber was bedeutet es, sich dem Geschehen in der Erinnerung auszusetzen, wo es darum geht, die unerträglich leeren und weißen Räume vor dem Geschehen und nach dem Geschehen so ins Wort zu bringen, daß sie überlebbare werden – überlebbare und kommunizierbar? Die Traumatisierung durch die Zerstörung Jerusalems besteht nicht nur in der Situation selbst, sie wirkt weiter in der Erinnerung. Um dieser Erinnerung nicht unrettbar ausgeliefert zu sein, sondern der Erinnerung und damit

sich selbst einen bergenden Erinnerungsraum zu schaffen, kann Sinn der alphabetischen Reihenfolge sein.¹⁶

Was unter dem unmittelbaren Eindruck der traumatisierenden Zerstörung nur stammelnd oder schreiend zum Ausdruck gebracht werden kann, wird in den Klageledern zur Sprache gebracht im Bewußtsein des Dilemmas der Überlebenden: „The poet is caught in the survivor's dilemma: to speak is to betray the memory of the dead, for there is no adequate language; but to remain silent is a worse betrayal. So the poet continues,“¹⁷ jedoch ohne die Schwierigkeit des Sprechens/Schreibens zu leugnen.¹⁸ Dies wird besonders deutlich in der rhetorischen Frage in 2,13: *Wem soll ich dich gleichsetzen, mit wem vergleichen, Tochter Jerusalem? Was stell ich dir gleich, daß ich dich tröste, Jungfrau Tochter Zion? Ja, tief wie das Meer ist dein Zusammenbruch, wer könnte dich heilen?* Obgleich diese Frage ins Schweigen abbrechen müßte, stehen davor und danach Sprachbilder, die den Zusammenbruch ins Wort zu bringen versuchen. Als Beispiel seien die Körperbilder der Zerstörung genannt. So wird die zerstörte Stadt „mit einer menstruierenden und deshalb unreinen Frau“¹⁹, mit einer nackten, vergewaltigten und verletzten Frau verglichen (1,8,9;15).²⁰

Was in 2,13 als rhetorische Frage formuliert ist, findet an anderen Stellen im ersten Lied, einem Kehrtvers gleich, in der Negation Ausdruck: *Niemand*

¹⁶ Eine ähnliche Funktion könnte auch der 9. Av, an dem die Klagelieder liturgisch gelesen werden, haben. Dieser Tag gilt als nationaler Trauertag, der an die Zerstörung Jerusalems, die Diaspora und die Verfolgungen in der Vergangenheit erinnert. Die Mischna zählt fünf Katastrophen auf, die sich alle an diesem Tag ereigneten. Die Zerstörungen, Vertreibungen und Verfolgungen verschiedener Zeiten und Orte werden an einem Tag versammelt – vielleicht um der Erinnerung einen Ort in der Zeit zu geben, um zu gedenken. Vgl. Ismar Elbogen, *Der jüdische Gottesdienst in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Hildesheim u.a. 1995, 128ff., 229ff.; Israel Meir Lau, *Wie Juden leben, Glaube, Alltag, Feste*, Gütersloh 1988, 288ff.

¹⁷ Linfield, „Margins of Lamentation,“ 225.

¹⁸ Dieses Dilemma, angesichts des Grauens Literatur zu verfassen, fand in der Diskussion um den von Adorno 1951 formulierten und später revidierten Satz, daß es nach Auschwitz barbarisch wäre, ein Gedicht zu schreiben, Ausdruck. Vgl. Petra Kiedaisch, Hg., *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995. In den letzten Jahren wurde aufgrund der Überlegungen um die Errichtung eines „Shoa-Denkmal“ in Berlin die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten einer Ästhetik der Erinnerung wieder verstärkt diskutiert.

¹⁹ Maria Häußel, „Die Klagelieder Zions Stimme in der Not,“ in Luise Schottroff und Marie Theres Wacker, Hgg., *Kompendium Feministische Bibelauslegung*, Gütersloh 1998, 270-77, hier 271.

²⁰ Vgl. Ulrike Bail, *Gegen das Schweigen klagen. Eine intertextuelle Studie zu den Klagepsalmen Ps 6 und Ps 55 und der Erzählung von der Vergewaltigung Tamars*, Gütersloh 1998, 187ff.

¹² Claus Westermann, *Die Klagelieder. Forschungsgeschichte und Auslegung*, Neukirchen-Vluyn 1990, 91. Ähnlich auch Kraus, *Klagelieder*, 6.

¹³ Westermann, *Die Klagelieder*, 92.

¹⁴ Ivo Meyer, „Die Klagelieder“, in Erich Zenger u.a., *Einführung in das Alte Testament*, Stuttgart/Berlin/Köln 1995, 337-42, hier 338; diese Möglichkeit, die alphabetische Ordnung zu verstehen, erwähnt auch Norman K. Gottwald, *The Hebrew Bible. A Socio-Literary Introduction*, Philadelphia 1987, 541.

¹⁵ Diese Formulierung des Lyrikers Grünbein ist die letzte Zeile aus dem siebten Gedicht seines Gedichtzyklus „Variationen auf kein Thema,“ vgl. Durs Grünbein, *Fallen und Fallen. Gedichte*, Frankfurt 1996, 17.

ist da, der sie tröstet (1.2.7.9.16.17.21). Die Negation wird mit dem Wort 'ajin ausgedrückt, das in seiner Grundbedeutung "Nichtsein, Nichtvorhandensein"²¹ bedeutet. Einer, der trösten, der helfen könnte, ist nicht nur nicht da, er existiert nicht. Eine ähnliche Formulierung ist im fünften Lied zu finden: *Da ist keiner* ('ajin), *der uns aus ihrer Hand befreit* (5,7). Diese Kehrtverse der Verzweiflung verweisen aufeinander. Sie strukturieren die räumliche Textualität, indem sie mit den Worten des Kehrtverses durch das Schweigen hindurch die Worte miteinander verbinden. Der Textraum wird zum Zufluchtsraum, in dem Sprechen und Schweigen simultan erlebt werden: "Echa".

Der babylonische Talmud (baba bathra 14b) nennt eine andere Überschrift, nämlich: qinot (hebr. pl., sg. qinah) – Klagelied. Totenklage. Auch in Ez 2,9f wird eine Buchrolle erwähnt, die war vorn und hinten beschrieben und geschrieben war darüber: *Klagelied, Seufzen und Wehgeschrei*.²² Die Bezeichnung qinah ist "zugleich die Bezeichnung der Gattung des Klagelieds und seiner spezifischen Satzmelodie."²³ Nach Cross besteht das poetische Metrum der Klagelieder nicht in einer bestimmten Anzahl von betonten Silben, sondern in einem Parallelismus membrorum "in which grammatical and semantic binarism is chiefly between corresponding bicola".²⁴ Diese Zweiteilung zeigt sich auch in dem für die prophetische Totenklage typischen Gegensatz zwischen einst und jetzt – dazwischen liegen Zerstörung und Tod.²⁵ Im Text der Klagelieder in der BHS wird dieser Gegensatz der Bicola graphisch durch eine Lücke angezeigt, auch da, wo ein Gegensatz inhaltlich nicht formuliert ist. Auch zwischen den einzelnen alphabetischen Buchstabenstrophen ist im Text der BHS texträumlich eine Lücke,²⁶ als ob der Atem, den das

Grauen versetzt, immer wieder zurückgeholt werden müßte, um zu sprechen. Und als versuche der 'Dichter' der Klagelieder das Grauen in einen festgefügteten Sprachraum hinein zu übersetzen.²⁷ Dies wird gleich im ersten Vers lesbar. Dort heißt es (und ich übersetze nach der hebräischen Wortfolge und den Wortzwischenräumen der BHS):

Echa/Wehe
wie wohnt einsam
sie ist geworden wie eine Witwe
eine Fürstin unter den Provinzen

die Stadt, die viel bevölkerte,
die unter den Völkern so viel war,
sie geriet in Fron.

Nach dem Klageruf folgen Aussagen über die Stadt, ein Name wird nicht genannt (erst in V 3 Juda, in V 4 Zion und in V 7 Jerusalem), vielmehr: die Stadt wohnt einsam, in ihr wird nicht (mehr) gewohnt, verlassen ist sie, isoliert. Der gegenwärtige Zustand wird verbal formuliert; das, was war – so erschließt sich die Struktur des Satzes – das, was war, ist im Nominalstil gehalten: die glanzvolle Vergangenheit ist nur noch Zustand, keine Bewegung und keine Dynamik gehen davon aus; was jetzt in Bewegung bringt, ist der gegenwärtige – eigentlich unbewegte, da zerstörte – Zustand der Stadt: Isolation, Einsamkeit, Witwe, Fron. Doch Worte für jetzt und einst, wie sie für die prophetische Totenklage²⁸ typisch wären, sind nicht ausformuliert, wie z.B. in Jes 1,21, wo das nun ('attah) der Gegenwart genannt wird. So werden die zeitlichen Gegensätze erst in der zweiten Hälfte des Verses deutlich, hier dann auch durch die chiasmatische Struktur von jetzt – einst – einst – jetzt. Die glanzvolle, lebendige und kommunikative Vergangenheit ist umschlossen vom gegenwärtigen Zustand der Zerstörung. Die zyklische Struktur durch die inhaltliche Entsprechung von Anfang und Ende des Verses verstärkt dies: einsam wohnensitzen – in Fron geraten.²⁹ Die grausame Faktizität des Todes ist total, die Satzstruktur ahmt gewissermaßen die Belagerung und Zerstörung nach.

fol. 430r ff.: Page H. Kelly et al.: *The Masorah of the Biblia Hebraica Stuttgartensia. Introduction and Annotated Glossary*, Grand Rapids/Cambridge, UK 1998, 155f.

²¹ Zum Zusammenhang von *Überleben* und *Übersetzen* siehe Linafelt, "Surviving Lamentations," 344f.

²² Zur Unterscheidung von alltäglicher und prophetischer Totenklage siehe Westermann, *Die Klagelieder*, 15f. Während in der alltäglichen Totenklage der Gegensatz der Zeiten nicht immer prägnant ist, verzichtet die prophetische Totenklage, die ihre Klage über noch Lebende anspricht, auf den Gegensatz von vergangen und gegenwärtig nicht. Ihre qinah hat den Gegensatzrhythmus.

²³ Vgl. Cross, *Studies in the Structure of Hebrew Verse*, 135.

²¹ S. Schwetzer, Art. 'ajin, in *THAT*, 1 (?1994), 127-30, hier 128.

²² Vgl. 2 Chr 35,25.

²³ Jürgen Ebach, "Die Niederlage von 587/6 und ihre Reflexion in der Theologie Israels," in: *Einwürfe* 5 (1988), 70-103, hier 81. Vgl. auch Westermann, *Die Klagelieder*, 15ff, 60f, 82ff, 106ff; Kraus, *Klagelieder*, 7ff, 26. In Anlehnung an die biblischen Klagelieder entstanden im Judentum weitere Kinos, die Verfolgungen und Martyrien zum Inhalt haben. Diese poetischen Elegien sind für die Liturgie am 9. Aw bestimmt. Siehe Elbogen, *Der jüdische Gottesdienst*, 128ff, 229ff.; Lau, *Wie Juden leben*, 288ff.

²⁴ Cross, *Studies in the Structure of Hebrew Verse*, 133, 152f.

²⁵ Vgl. z.B. Ez 19, 2-14; 26, 17-18; Jes 1, 21-23; 23, 1-14; Am 5, 1-2.

²⁶ Im masoretischen Text ist diese Lücke durch das Zeichen für einen Abschnitt (Samech = parašah p'uhah) gekennzeichnet. Indem diese Zeichen in der BHS gedruckt werden, zeigen sie das Originalformat des Codex Leningradensis an. Im Codex Leningradensis ist diese Lücke aber nicht zwischen den Zeilen, sondern in den Zeilen, am Anfang oder am Schluß einer Zeile. Vgl. Freedman/Beck Hgg., *The Leningrad Codex. A Facsimile Edition*,

Doch gleichzeitig geht die Sprache nicht in der Zerstörung unter. Sie über- setzt das Grauen in den Sprachraum der *qinot*, indem sie (vernünftig in Anlehnung an prophetische Klagelieder) die traditionellen Stimmen und Lieder der Totenklagefrauen imaginiert.³⁰ Während die prophetische Totenklage eine Gerichtsankündigung an ein Gemeinwesen enthält und der "Untergang [...] in dieser Bezeichnung vorweggenommen [ist], als wäre er schon geschehen",³¹ wird in der alltäglichen Totenklage ein tatsächlich toter Mensch betrauert. In den Klageliedern ist von keiner Gerichtsandrohung zu lesen, sondern es wird die Zerstörung der Stadt, der tote Stadtkörper beklagt, gleichzeitig aber wird die Stadt als lebendige, jedoch versehrte Frau skizziert. Westermann sieht in den Klageliedern eine Verbindung von Volksklagelied und Motiven der Totenklage: "Unter dem unmittelbaren Eindruck der Katastrophe von 587 wird der Zusammenbruch Jerusalems so dargestellt, daß in der Klage des Volkes Motive der Totenklage mitsprechen, weil der Zusammenbruch als Tod der Stadt erfahren wird".³² Die Klagelieder sind Klagen von Überlebenden, deren Leben zwischen Zerstörung und Unversehrtheit, zwischen Leben und Tod sich bewegt.

Die Klagelieder sprechen sich somit in bekannte literarische Kommunikationsmuster hinein, um den unbegreifbaren Schrecken ins Wort zu bringen, und dies in einer Situation, in der *alle ihre Verfolger sie einholen zwischen den Bedrängnissen* (1,3). Auch hier wird das Dilemma des Überlebens sichtbar, und zwar im letzten Wort des Verses: *Bedrängnisse, Engen*. Wird dieses Wort anders vokalisiert, dann erscheint das Wort *Ägypten*. Wird damit auf die mißlungenen Versuche, mithilfe Ägyptens der neubabylonischen Herrschaft zu entkommen, angespielt? Oder wird versucht – gewissermaßen zwischen den Konsonanten – die Befreiung aus Ägypten zu imaginieren. Doch dieser Erinnerungsraum gerät unter der Hand des Schreibens ins Gegenteil, nämlich zur Aussage der Hoffnungslosigkeit: Ägypten hat uns eingeholt, am Schilfmeer liegen die Menschen erschlagen. Das Exodusgeschehen kann nicht mehr aktualisiert werden, und wenn doch, dann nur in der Unmöglichkeit. Es ist jetzt so, als hätten die Ägypter damals Israel am Schilfmeer eingeholt.

Diese Aussagen de profundis wie auch die Feststellung *es ist kein Tröster* zeugen gleichzeitig auch von der Sehnsucht, es könnte ein Tröster sein, es könnte

³⁰ In der hebräischen Bibel sind es vor allem Frauen, die die Totenklage anstimmen. Vgl. Jer 31, 15; 38, 22; 49, 3; 9, 16-21; Ez 8, 14; 32, 16; Am 8, 3; Ri 11, 40. Siehe Häußl, *Die Klage- lieder*, 275f.

³¹ Westermann, *Die Klagelieder*, 16.

³² Ebd., 22.

Retung geschehen. Zwischen den Bedrängnissen und in der Unmöglichkeit einer Retung beginnen die Klagelieder zu sprechen, inmitten der Verzweiflung wird eine Sprache gefunden, die Überleben ermöglicht.³³ Doch an welchem Ort wird aus dem Potentialis der Sehnsucht die gewisse Erwartung der Retung – einer Retung, die über ein Überleben hinausgeht?

Im Traktat *Sanhedrin* des babylonischen Talmud (Sanh 98a) wird der Name des kommenden Messias diskutiert. Eine der Überlegungen lautet: "*Manche sagen, er heiße Menachem (Sohn Hizqijas), denn es heißt: denn fern ist mir der Tröster [menachem], der mein Herz erquickte.*"³⁴ Der Name des Messias *Menachem/Tröster* wird aus Kigl 1,16 entfällt – von dort, wo der Messias fern, wo er nicht ist, wo das *'ujin* des Trösters zu konstatieren ist. Am Nicht-Ort scheint der Name des Messias auf, der zerstörte Ort weiß um die Utopie. Die Klagelieder sind keine Utopie "des glücklichen Raumes",³⁵ es sei denn in der wörtlichen Übersetzung: *nirgendwo* und als ein ins Wort bringen dessen, was keinen Ort in der Wirklichkeit hat. "Das Nirgendwo ist die Raum-angabe für die Frage nach dem Wo des Gewünschten"³⁶ – des Überlebens, denn in der Wirklichkeit kein Raum zugesprochen wird, es sei denn innerhalb der Ränder der Klagelieder, "in the margins of Lamentation, where there should be only white space, there is (already) writing."³⁷ Die Sprache und Form der Klagelieder schaffen Zufluchtsräume beim Buchstabieren dessen, was im Gedächtnisraum des Textes geborgen werden will.

So wird der Text selbst zur Utopie, die räumliche Textualität zum utopischen Raum, in dem und indem das unsägliche Grauen sagbar wird und in der Imagination der Lesenden ein anderer Ort aufsteht, gleichsam an den

³³ Vgl. Linafelt, "Margins of Lamentation," 230.

³⁴ Zitiert nach Lazarus Goldschmidt, *Der babylonische Talmud*, Bd. 9, Berlin 1939, 71 (fol. 98b).

³⁵ So eine Formulierung des französischen Philosophen Gaston Bachelard (vgl. Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, Frankfurt 1997, 25). Bachelard untersucht in seiner "Topo-Analyse" (ebd., 35) oder "Topophilie" (ebd., 25) Bilder des glücklichen Raumes in der Literatur wie z.B. Haus, Nest, Muschel und Winkel. Zu Beginn der Überlegungen zur "inneren Urmöglichkeit" schreibt er: "[Die Träumerei] flieht das nahe Objekt, und sogleich ist sie weit weg, anderswo, in dem Raum des Anderswo" (ebd., 186). Seine glücklichen Räume haben alle einen Ort in der Einbildungskraft, im "schöpferischen Vermögen des redenden Seins", im "imaginierenden Bewußtsein" (ebd., 15).

³⁶ Burghart Schmidt, "Utopie ist keine Literaturgattung," in: Gert Ueding, Hg., *Literatur ist Utopie*, 17-44, hier 19. Schmidt macht deutlich, daß Utopie nicht nur im Entwerfen glücklicher Räume lesbar wird, sondern auch "noch Brechts Malagony-Minimum "Etwas fehlt" erweist sich dertat als aus utopischem Geschlecht, weil es fordert und nicht registriert" (ebd., 41).

³⁷ Linafelt, "Margins of Lamentation," 230.

Rändern und in den Lücken des Textes.³⁸ Die Lesenden sind aufgefordert, diesen anderen Ort zu suchen, diesen Ort, der in den Klage Liedern *Echa, kein Ort, nirgends* heißt und der doch oder gerade als Textraum Überleben ermöglicht.

This article seeks to understand the linguistic space of the Lamentations of Jeremiah as a space of survival, a space which makes it possible to imagine a future despite the destruction. This future has a place only in language, not in reality. The distress which breaks in upon Jerusalem from all sides is opposed by a linguistic space in which the inexpressible cruelty can be spoken out. The analysis of this linguistic space is oriented along the lines of literary discussions of language about space and linguistic space of literary texts. The linguistic space of Lamentations is investigated using the phenomenon of the acrostic and of mourning songs. Between distress and survival, the linguistic space of lamentations becomes a utopia in the original sense of nowhere, no place. But in this no-place the imagination of the reader can set another place, which can be sought after and which enables survival without betraying the memory of the dead.

Cet article entend aborder l'espace linguistique des Lamentations de Jérémie comme un espace de survie, un espace qui permettrait d'imaginer un futur en dépit de la destruction. Cet avenir existe seulement dans le langage, pas dans la réalité. Aux nombreux malheurs qui s'abattent sur Jérusalem on oppose un espace linguistique dans lequel l'indicible cruauté peut être exprimée. L'analyse de cet espace s'inspire des discussions littéraires consacrées à l'espace linguistique des textes littéraires. Pour examiner les Lamentations de Jérémie, Bail s'appuie sur le phénomène des acrostiches et des chants funèbres. Entre la détresse et la survie, l'espace linguistique des Lamentations devient une "utopie", dans son sens original de "nulle part", "en aucun lieu". Mais dans ce nulle part, l'imagination du lecteur peut inventer un autre lieu qui pourra faire l'objet d'une quête et lui permettra de survivre sans trahir la mémoire des défunts.

Ulrike Bail, Dr., Studium der Evangelischen Theologie und Germanistik, Pfarrerin, Mitarbeit am feministischen Forschungsprojekt "Hedwig-Jahnow", 1994-96 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachgebiet Altes Testament an der Universität Frankfurt; seit 1996 wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Exegese und Theologie des Alten Testaments und Biblische Hermeneutik an der Ruhr-Universität Bochum. Promovierte mit dem Thema: Gegen das Schweigen klagen. Eine intertextuelle Studie zu den Klagepsalmen Ps 6 und Ps 55 und der Erzählung von der Vergewaltigung Tamars.

³⁸ Zum Thema Literatur als Utopie siehe Gert Ueding, "Literatur ist Utopie", in ders., Hg.: *Literatur ist Utopie*, 7-14; Karl-Heinz Bohrer, "Utopie des 'Augenblicks' und Fiktionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur," in ders., *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheiterns. Mit einem Nachwort von 1998*, Frankfurt: 1998, 180-218.