

Brigitte Boothe<sup>1</sup>

## Kein Gespräch, nirgends.

Martin Bubers Erzählung *Die Mutter*

»Eine Geschichte... soll man so erzählen,  
dass sie selber Hilfe sei.« (Martin Buber)

Martin Bubers Erzählung *Die Mutter* ist die Geschichte des Verlustes von Heimat, Sprache und Beziehung. Es kommt zur Substitution der auf immer zerstörten Kindheitsheimat. Eine Schlüsselszene schildert in lakonischer Bündigkeit, wie das Kind überwältigt wird von der Gewissheit, die Mutter auf immer verloren zu haben. Das weitere Leben des Kindes und Jugendlichen steht im dunklen Bann dieses Schicksalspruchs.

Sodann gestaltet die Erzählung eine Transformation. Was im menschlichen Leben Begegnung heißt, wurde im Ich als tief verändernde Erfahrung wirksam. Es geht nicht mehr um die private Person Martin Buber; vielmehr schafft die transformative Bewegung einen menschheitlichen Bezug. Die Herausforderungen des Umgangs mit Verlust und Neuorientierung werden gemeistert durch Verwandlung des radikalen Mangels in geistige Fülle.

### Das Leben als Schauplatz

Leben ist Biologie, und Leben ist biografische Existenz. Man fristet Lebenszeit, und man führt ein Leben. Menschliche Individuen bedienen sich eines sprachlichen Informationssystems, und sie erschaffen sich selbst im Medium der Sprache als Erzähler von Geschichten. Die Welt ist dem Erzählenden nicht alles, was der Fall ist, sondern das Gegebene verwandelt sich zum Schauplatz von Glück und Leid. An die Stelle der Indifferenz der naturalen Bedingungen tritt der narrative Imperativ: Dies ist gut und dies ist nicht gut. Dies ist

wünschenswert und dies ist hassenswert. Dies ist freundlich und dies ist bedrohlich. Die biologischen Notwendigkeiten, Ernährung, Stoffwechsel, Fortpflanzung, Exitus werden transformiert in Kultur und Geschichte, in Angelegenheiten des Sozial- und Gefühlslebens. Im Medium des Erzählens entsteht ein anthropozentrischer Kosmos, wird Wirklichkeit zur Menschenwelt.

Oder anders formuliert: Im Erzählen entsteht kein überpersönlich objektivierender Sachbezug; sondern Erzählende gestalten Welt-für-mich. Diese Welt ist resonant, denn sie ist empfänglich für menschliche Anliegen, in erfreulicher und unerfreulicher Weise; und sie ist respondent, denn sie antwortet auf menschliche Anliegen, in günstiger oder ungünstiger Weise.

In Martin Bubers Erzählung *Die Mutter* heißt es beispielsweise: Es »war das Heim meiner Kindheit in Wien durch die Trennung meiner Eltern zusammengebrochen«. Die sprachliche Darstellung dieses Ereignisses verdeutlicht, dass es für das Kind von damals einen bergenden Ort – im konkreten und im symbolischen Sinn – gegeben hat, in dem es sich aufgehoben fühlte; dieses Zuhause ist »zusammengebrochen«. Nicht etwa kam ein materielles Gebäude zum Einsturz, sondern das symbolische »Gebäude« kindlichen Aufgehobenseins in elterlicher Nähe. Das Verb »zusammenbrechen« wird in der Alltagssprache üblicherweise zum einen im Kontext des Materiellen verwendet und ist zum anderen geläufig im Kontext geistig-seelischer Verfassungen.

In Bubers Formulierung wird das Ereignis der elterlichen Trennung unmittelbar als destruktive Verstörung des Kindes, genauer: eines kindlichen Welt- und Selbstbezugs, sinnfällig.

Erzählte Welt als Welt-für-mich: Man hat es zu tun mit kleinem oder großem Welt-Theater, mit Inszenierungen des individuellen Daseins; biografische Erzähler öffnen eine Bühne des Ichs und staten sie aus mit den Kulissen und Requisiten der Erinnerung. Die Inszenierung der Welt-für-mich lässt beim biografischen Erzählen Erinnerertes als Dramaturgie des Lebens entstehen; die Erzählenden lassen Protagonisten und Antagonisten auftreten und bringen ihr persönliches Drama vor interessiertem Publikum zur Aufführung. Das Publikum folgt der Sympathieregie des Regisseurs und lässt sich emotional anrühren und bewegen. Denn Wunschanliegen und Angstvorstellungen, die Erzähler und Hörer teilen, werden im Erzählen wirksam.<sup>2</sup>

### **Erzählen – Königsweg zur Begegnung**

Erzählen ist Begegnung. Tausendundeine Nacht, zehn Tage und zehn mal zehn Novellen und dann zurück nach Florenz: Man erzählt und tauscht sich aus und verändert sich. Es geht vom Entertainment hin zum großen Welttheater, vom kindlichen Erzählspiel zur Tragödie antiken Ausmaßes. Die Erzählung wird zum Kraftpaket, das sich immer wieder öffnen lässt, um, im aristotelischen Sinn, sich von Rührung und Schauer ergreifen zu lassen; im Buber'schen Sinne eine inhere Verwandlung zu erfahren.

Martin Bubers *Erzählungen des Chassidim* sind ein großes Welttheater des Dialogischen und sind auch selbst Einladungen, mit in die geschilderten Gespräche einzutreten.<sup>3</sup> Auch bieten sie

sich als Herausforderungen an, sich zu öffnen für tiefe Erfahrungen des menschlichen Selbst- und Weltverhältnisses.

Vom gemeinsamen Erzählen zum episodischen Narrativ: Dass und wie fruchtbar sich das Erzählen beziehungsstiftend, beziehungsfördernd und beziehungserneuernd entfaltet, wird im Alltag mündlicher Kommunikation überaus deutlich, wenn man beispielsweise an die dialogisch-diskursiven Formen des Erzählens denkt. Man ruft beispielsweise frühere Situationen, die man gemeinsam geteilt hat, einander wechselseitig ins Gedächtnis und vergegenwärtigt sich erinnernd und erzählend die gemeinsame Schul- oder Militärzeit. Auch das gemeinsame Erzählen in geselliger Runde, in denen eine erste Geschichte eines ersten Erzählers eine thematisch verwandte zweite Geschichte des zweiten Erzählers anregt usw., gehört zu dieser dialogisch-diskursiven Form, die ihrerseits auf die Kunst der literarischen Rahmen- und Binnenerzählung verweist. Gemeinsames Erzählen ereignet sich auch, wenn eine Person porträtiert wird: Einer in der Runde oder mehrere in der Runde haben Anekdoten über NN auf Lager; das ist im Alltag besonders lustvoll, wenn es sich um Klatsch handelt. Doch auch die literarische Legende, die Anekdoten und Heldengeschichten von Taten der Großen bilden Reihen und Ketten; Bubers *Erzählungen der Chassidim* sind ein epochales variantenreiches Werk, in dem Protagonisten des religiösen Lebens in legendenartigen Kurzerzählungen porträtiert und in der Darstellung denkwürdiger Werke und Worte zu Lichtgestalten eines erneuerten Chassidismus werden.

Nur ein kurzer Hinweis muss an dieser Stelle genügen, was die iterative Verwendung von »er-

<sup>2</sup> Boothe, Brigitte (2010): Das Narrativ: Biografisches Erzählen im psychotherapeutischen Prozess, Stuttgart.

<sup>3</sup> Buber, Martin (2014): Die Erzählungen der Chassidim. 17 kurze Erzählungen und ein dreifach gegliederter Anhang, Zürich.



Martin Buber: *Die Erzählungen der Chassidim*, Manesse, 2014.  
Das Titelmotiv entstammt einer Lithografie von Marc Chagall.

zählen« angeht.<sup>4</sup> Hier fassen die Sprecher Situationen modellhaft und exemplarisch im Sinne eines »immer wenn, dann« zusammen.

Wenn Buber in seinen *Autobiographischen Fragmenten* von Großvater und Großmutter und dann auch vom Vater erzählt, so bedient er sich zur Darstellung dessen, wie sie und in welcher Gesinnung sie ihr Leben führten, des iterativen Modus. Im iterativen Modus wird etwas zusammengefasst oder summiert, etwas Wiederkehrendes auf den Punkt gebracht, eine Regelmäßigkeit konstatiert, eine Ordnung oder Gesetzmäßigkeit formuliert. Der Erzählende bringt sich hier in eine Position souveräner Distanz.

Das ist anders in der episodischen Form des Erzählens. In der episodischen Form des Erzäh-

lens steht die Einmaligkeit eines emotional bedeutsamen Geschehens im Zentrum. Die erzählte Wirklichkeit wird zur Raum-Zeit-Stelle, die das Besondere markiert. (*Hier stand ich einmal, in meinem vierten Lebensjahr, mit einem um mehrere Jahre älteren Mädchen...*).

Die spezifische einmalige Begebenheit, gestaltet als Szene, ist entscheidend. Davor und danach kann es weitergehen, kann beispielsweise, wie auch bei Bubers autobiografischer Erzählung *Die Mutter*, etwas folgen, als Konsequenz des szenischen Schlüsselereignisses weitergehen. Es ist diese dritte episodische Verwendungsweise<sup>5</sup> des Begriffs *erzählen*, der für die Analyse und Kommentierung von Bubers Erzählung *Die Mutter* besonders relevant ist. Daher soll das episodische Narrativ hier steckbriefartig charakterisiert werden.

#### Das episodische Narrativ

- gliedert sich in Anfang, Mitte und Ende.
- gestaltet sich als episodischer Bewegungs-, Geschehens- und Handlungs-Ablauf mit Start – Entwicklung – Ergebnis.
- ist mit Hinführung und Ankündigung versehen.
- eröffnet einen Erzählraum als Versetzung in ein Dort und Damals mit Raum-Zeit-Markierung. Außerdem platziert der Erzähler Figuren, Requisiten, Kulissen und Aktionen.

Eine Erzählung bildet einen Spannungsbogen, eine dynamische Sequenz,

- gekennzeichnet durch Erwartungsspannung beim Hörer, die auf Erfüllung zielt.

4 Gülich, Elisabeth; Hausendorf, Heiko (2000): Vertextungsmuster Narration, in: Brinker, Kurt (Hg.): Text- und Gesprächslinguistik, Bd. 1, Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 16.1, Berlin, S. 369–385.

5 Lucius-Hoene, Gabriele; Deppermann, Arnulf (2002): Rekonstruktion narrativer Identität. Ein Arbeitsbuch zur Analyse narrativer Interviews, Opladen.

- die emotional engagiert sprachlich einen episodischen Ablauf oder mehrere episodische Abläufe (Geschichten oder Stories) gestaltet, an denen der Erzähler selbst real beteiligt war oder die er als Geschichte erfindet.
- ist sequentiell organisiert: Start, Entwicklung und Ergebnis sind im Narrativ organisch verbunden und systematisch aufeinander bezogen.
- ist nicht aus einem Guss, sondern verbindet verschiedene Ebenen des Sprechens miteinander: Dialogwiedergaben wechseln mit Darstellungen von Handlungsverläufen, Beschreibungen und Kommentare werden eingefügt, der Sprecher verlässt den Raum des Erzählten, um sich ans Publikum zu wenden. Diese sprachliche Gestalt der mehrfachen Ebenen bedarf einer angemessenen Rekonstruktion in der Auswertung.
- inszeniert eine biografische oder fiktionale dynamische Gestalt, die sich als Ereignis in der Lebenswelt konstellierte und symbolisierend auf den Raum des Psychischen verweist.
- ist erzählte Welt als humaner Kosmos, als *Condition Humaine*.

Fassen wir zusammen und halten wir fest: Der Erzähler muss in die erzählte Welt einführen. Er deklariert Eingangsbedingungen. Mit situativen Merkmalen wie Raum, Zeit, Akteuren, Requisiten und Konstellationen richtet er die evozierte Bühne ein. Das ist notwendig für die Versetzungsregie: Der Zuhörer muss sich im imaginären Raum orientieren können. Ein Beispiel: *Das Haus, in dem meine Großeltern wohnten, hatte einen großen*

*quadratischen Innenhof, umgeben von einem bis ans Dach reichenden Holzsattler, auf dem man in jedem Stockwerk den Bau umschreiten konnte.*

Platzierung, Positionierung und Konstellierung schaffen den verbindlichen Rahmen. Dieser legt die Perspektiven der sich entwickelnden Handlung fest. Der Handlungsimpuls auf dem Hintergrund der Versetzungen provoziert eine spannungsgeladene, konfliktäre, zielorientierte Bewegung. Das mitvollziehende Publikum ist in Identifikation mit dem Sympathieträger daran interessiert, dass eine optimale Lösung der Spannung gelingt. Er antizipiert bestmögliche oder schlechtestmögliche Ausgänge. Der Erzähler entwickelt einen Handlungsablauf und bringt ihn zum sinnfälligen Abschluss. Das emotional beteiligte, für den Sympathieträger eingenommene Publikum begrüßt das Happy End, beklagt einen unglücklichen Ausgang und reagiert differenziert auf alles dazwischen.

### **Martin Bubers Erzählung**

#### ***Die Mutter:***

#### **Analyse und Kommentar**

Am Anfang der 1960er vom 83-jährigen Martin Buber publizierten *Autobiographischen Fragmente* steht eine Erzählung, die den Titel *Die Mutter* trägt.<sup>6</sup> Diese Mutter indessen tritt nicht auf; nur am Ende ist kurz von ihren »schönen Augen« die Rede. Sie verließ das Kind und die Familie. Das Kind verlor nicht nur sie, sondern das Heim und die erste Heimat. Bubers Erzählung ist ein poetisches Manifest tragischer Verlassenheit und Verlorenheit, der Isolation eines Kindes in der Kälte der Heimatlosigkeit.

<sup>6</sup> Buber, Martin (1961): *Die Mutter*, in: *Begegnung. Autobiographische Fragmente*, Stuttgart, S. 5–6.

Im Folgenden geht es um einen erzählanalytischen Zugang zum Text *Die Mutter* als sprachliche Darstellung. Der Autor Martin Buber entfaltet eine narrative Sequenz. Eine Ko- und Nachkonstruktion wird unternommen. Die Dynamik des Konflikts, die Organisation der Erzählsequenz, das Spiel der Beziehungen, die lexikalische Wortwahl und ihr dramaturgischer Gehalt stehen im Zentrum. Die Analyse wird durchgeführt als fortlaufende Arbeit am Text; daher ist es notwendig, die Erzählung vollständig wiederzugeben, der Lesbarkeit halber in Kursivschrift. Dabei erfolgt kontinuierlich ihre Gliederung in Abschnitte, die ihren Ablauf charakterisieren.

- Relevanz und Themenbestimmung  
*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.*

Eine Reihe ausgewählter biografischer Texte werden angekündigt. Das Auswahlkriterium ist: Einzelne geistig prägende Ereignisse sind der Zweck der öffentlichen Mitteilung biografischer Erinnerungen. Relevanz kontrastierend formuliert: Keine Relevanz hat die narrativ-subjektive Selbstöffnung – im Gegensatz dazu haben Relevanz eben Augenblicke des für eine Zukunft des Denkens geistigen Bestimmtwerdens. Kein Ich-Akteur tritt auf. Ausgangspunkt ist eine überpersönliche thematische Setzung. Gemäß dieser Setzung sind Rapporte zu erstellen, und zwar von Begebenheiten, so, wie sie erinnernd zur Erscheinung gelangen mögen. Es handelt sich um Begebenheiten mit

machtvollem Einfluss auf das, was die denkerische Persönlichkeit dereinst ausmachen wird. Die Darstellung ist passivisch. Von Bestimmtwerden und Einflussnahme ist die Rede. Protokolliert wird, was auftaucht. Offen ist, wem Bericht erstattet wird.

- Vorgeschichte

*Die früheste Erinnerung, die für mich in dieser Weise charakterisiert ist, stammt aus meinem vierten Lebensjahr. Etwa ein Jahr vorher war das Heim meiner Kindheit in Wien durch die Trennung meiner Eltern zusammengebrochen.*

Einer Erinnerung wird das zugesprochen, was dem Erzähler als Auswahlkriterium gilt: »die auf Art und Richtung meines Denkens bestimmenden Einfluß ausgeübt haben«. Wiederum handelt es sich um eine Formulierung ohne personalen Akteur: Ein Haus stürzt ein – ein Kindheitszuhause fällt zusammen, denn das Elternpaar hat sich getrennt.

Zur Vorgeschichte gehört darüber hinaus eine Charakterisierung der großelterlichen Protagonisten: *Damals war ich zu meinen Großeltern väterlicherseits nach Lwow (Lemberg), der damaligen Hauptstadt des österreichischen »Kronlands« Galizien, gebracht worden. Sie waren beide Menschen von hohem Rang, im genauen Sinn adelige Menschen, und in eigentümlicher Weise einander zugepaßt und einander ergänzend.*

Das Ich ist in passiver Position. Man platziert es in einem urban-imperialen Milieu bei ranghohen statushohen Verwandten, den Eltern des Vaters.<sup>7</sup>

7 Kronländer hießen ab dem späten 18. Jahrhundert die Länder der Habsburgermonarchie, ab 1804 die Gebietsteile des Kaisertums Österreich als Einheitsstaat und ab 1867 der westlichen Reichshälfte der Österreichisch-Ungarischen Monarchie. Es waren die historischen Länder, die die Habsburger im Laufe von Jahrhunderten in Mitteleuropa erworben und in Personalunion regiert hatten.

Beginnend mit dem 16. Jahrhundert waren die Habsburgischen Länder einem fortschreitenden Integrations- und Staatsbildungsprozess unterworfen, bei dem die Bezeichnung anfangs eine Art Ehrenstellung innerhalb der Monarchie, dann eine echte Verwaltungsgliederung war und am Ende der Monarchie eine erste Ausbildung von – noch wenig föderal-souveränen – Gliedstaaten.

- Weiterführung der Charakterisierung als interaktive Sequenz

*Dem Bereden von Dingen der eigenen Existenz waren sie beide abhold. Von dem, was sich zwischen meinen Eltern ereignet hatte, wurde natürlich in meiner Gegenwart nie gesprochen; ich vermute aber, daß es auch zwischen ihnen beiden kaum je, es sei denn in praktischem und unausweichlichem Zusammenhang, Gegenstand des Gesprächs war. Das Kind selber erwartete seine Mutter bald wiederzusehen; aber es brachte keine Frage über die Lippen.*

Das persönlich-Biografische fand majestätische Ungnade. Ein Thematisierungstabu ist wirkmächtig; es gibt lediglich eine pragmatisch nüchterne Einschränkung. Der Erzähler schaltet sich mit einer Mutmaßung ein. Für das kindliche Ich bestand eine kommunikative Blockade.

- Erzählankündigung

*Dann begab sich einmal, was ich hier zu erzählen habe.*

Der Erzähler formuliert eine feierliche Erzählankündigung, gleichsam im Duktus des Biblischen.

- Räumliche Situierung und Einführung von Protagonisten

*Das Haus, in dem meine Großeltern wohnten, hatte einen großen quadratischen Innenhof, umgeben von einem bis ans Dach reichenden Holzaltan, auf dem man in jedem Stockwerk den Bau umschreiten konnte.*

Eine raum-zeitliche Situierung und Einführung von Protagonisten wird vorgenommen; und das Haus wird in seiner mehrstöckigen, mit Vorbauten versehenen gegliederten Form beschrieben.

Durch die Wortwahl *umschreiten* wird ein Gepräge des Feierlichen erzeugt.

- Ausgangssituation – Start

*Hier stand ich einmal, in meinem vierten Lebensjahr, mit einem um mehrere Jahre älteren Mädchen, der Tochter eines Nachbarn, deren Aufsicht mich die Großmutter anvertraut hatte. Wir lehnten beide am Geländer.*

Die Ich-Figur wird im frühen Kindesalter positioniert und gemeinsam mit einer im Alter überlegenen weiblichen Kind-Figur platziert, die überdies großelterlicherseits einen Überwachungsauftrag hat. Es handelt sich also zwischen den Kindern nicht um eine Beziehung von Gleich zu Gleich, sondern es besteht ein Statusgefälle: Das überlegene Mädchen ist in Autoritätsposition.

Beide Kinder nehmen eine entspannte ruhige gestützte Haltung am Geländer ein.

- Entwicklung

*Ich kann mich nicht erinnern, daß ich zu meiner überlegenen Gefährtin von meiner Mutter gesprochen hatte. Aber ich höre noch, wie das große Mädchen zu mir sagt: »Nein, sie kommt niemals zurück.«*

Die Erinnerung an eigene kommunikative Initiative fehlt. Das Gegenüber ist eine Kontaktperson, die als Begleiter auf dem Weg dabei ist, andererseits wird erneut das Statusgefälle betont. Der Erzähler vermerkt: Ein auditiver Eindruck ist präsent. Das Nein ist respondent. Die Verneinung in der wörtlichen Rede der Aufsichtsautorität ist maximal betont.

- Abschluss

*Ich weiß, daß ich stumm blieb, aber auch, daß ich an der Wahrheit des gesprochenen Wortes keinen Zweifel hegte.*

Dass Ich verharnt wortlos, ohne Antwort und ohne jeden inneren Vorbehalt, was die Botschaft betrifft. Es übernimmt die Botschaft ohne mentale Reserve oder Skepsis.

- Nachwirkung

*Es blieb in mir haften, es verhaftete sich von Jahr zu Jahr immer mehr in meinem Herzen, aber schon nach etwa zehn Jahren hatte ich begonnen, es als etwas zu spüren, was nicht bloß mich, sondern den Menschen anging.*

Die Ich-Figur ist in passiv-rezeptiver Position und unauflöslich, unaufhörlich und innerlich belegt von – kontaminiert mit – dem Wort, dem Schicksalsspruch vom Niemals. Die Kontamination erfasst das Innerste. Was das Ich innerlich belegt, hat eine Resonanz, die Interesse über das Persönliche hinaus hat, für das Menschenwesen an sich.

- Ausweitung

*Später einmal habe ich mir das Wort »Vergegnung« zurechtgemacht, womit etwa das Verfehlen einer wirklichen Begegnung zwischen Menschen bezeichnet war.*

Das Ich übernimmt nunmehr einen Akteurstatus als Figur, welche die Erfahrung eines systematisch scheiternden, in die Irre gehenden kommunikativen Gebens und Nehmens im Sinne einer kreativen Gestaltungsleistung auf einen bündigen Begriff bringt.

- Weitere Nachwirkung und Ausweitung

*Als ich nach weiteren zwanzig Jahren meine Mutter wiedersah, die aus der Ferne mich, meine Frau und meine Kinder besuchen gekommen war, konnte ich in ihre immer noch zum Erstaunen schönen Augen nicht blicken, ohne von irgendwoher das Wort »Vergegnung« als ein zu mir gesprochenes Wort, zu vernehmen.*

Der Schicksalsspruch war nicht für alle Zeiten gültig. Diejenige, die niemals hat wiederkommen sollen, wird für den jetzt Erwachsenen mit seiner Familie zur Besucherin von weit her. Die Ich-Figur vernimmt als auditiven Eindruck das Wort aus dem Irgendwo, ohne Sender, beim Blick in die – noch immer – schönen Augen. An diese Augen also gibt es eine kindliche Erinnerung.

- Moral der Erzählung

*Ich vermute, daß alles, was ich im Lauf meines Lebens von der echten Begegnung erfuhr, in jener Stunde auf dem Altan seinen ersten Ursprung hat.*

Die Stunde auf dem Altan war eine *Vergegnung*. Das Kind gelangte unter die Macht eines Schicksalsspruchs, der den endgültigen und unwiderruflichen Verlust der Mutter als Botschaft hatte.

Der Blick in die Augen der Mutter evozierte das Wort vom Scheitern des Miteinander. Die Erkenntnis dessen, was *Vergegnung* ist und die Vision dessen, was Begegnung sein kann, lässt sich im lesenden Mitvollzug ausweiten. Es betrifft nicht nur die Altan-Szene. Da ist bereits der Heimatverlust des Beginns: Niemand begegnete dem Kind im hilfreichen Gespräch. Und da ist das großelterliche Thematisierungstabu: Niemand erzählt von früher und von Mutter und Vater, und schon gar nicht so, dass das Erzählen »selber Hilfe sei«.

### Erlösung aus dem Gefängnis des Schweigens

Das Kind hatte einen katastrophalen Verlust erlitten. Aufgerichtet war die Mauer des Schweigens. Die einzige Rede, die in der Erzählung vorkommt, ist das »nie mehr« aus dem Munde der »überlegenen Gefährtin«. Danach wieder Schweigen. Endgültig, so will es die Dramaturgie der Erzählung.

Im Schweigen indessen ereignet sich Außerordentliches. Die Zerstörung, der Verlust, das Fehlen des Miteinander expandieren zur exemplarischen, gleichsam menschheitlichen Erfahrung. Es kommt zur Transzendierung der privaten Misere zum Bild dessen, was zwischen *Begegnung* sein kann. Dies ist der Weg aus dem Gefängnis der Einsamkeit und der Unzugänglichkeit des Gegenübers. Die Tiefe und der abgründige Ernst der erschütternden Erfahrung bergen in sich die Kraft der Verwandlung.

Das verstörende Zurückgeworfensein in die Isolation von Kummer und Schmerz wird überwunden durch die geistige Öffnung auf ein Großes, Allgemeines. Diese Bewegung weg vom bedürftigen, hilflosen *privaten Selbst* hin zur Offenheit für eine exemplarische Einsicht, die zur Botschaft werden kann, hat gewisse Parallelen zur Unterscheidung zwischen *privatem* und *öffentlichem Selbst*<sup>8</sup>, die Marbach, Matussek und Matussek geltend machen, um eine Form offensiv externalisierender Selbstheilung zu charakterisieren. Das Ich der Erzählung wird in ganzer Seele erfasst von der Einsicht in das, was Begegnung ist und ausmacht. Damit ist nicht die Mutter der frühesten Jahre am Ende wiedergewonnen; doch

kommt es zum erlösenden Bild dessen, was erfüllende Begegnung ist. In diesem Sinne gelangt die Erzählung zum Happy End.

### Exkurs: Respektspersonen

Das kindliche Ich war in Not, aber es klagte nicht. Die Lesenden entwickeln Mitgefühl, nicht weil sie Worte vorfänden für Jammer und Not, Zorn oder Angst, sondern weil die Schilderung des Geschehens selbst emotional evokativ ist. *Show, don't tell*<sup>9</sup> ist die Devise. Zugleich macht die Erzählung evident, dass dieses Kind bei machtvollen Autoritäten Aufnahme fand. Es wurde platziert in einem stattlichen Haus im »Kronland«, in der »Hauptstadt«, bei »Menschen von hohem Rang«, bei »adelige(n) Menschen«. Man beachte die gehäufte Hervorhebung eines souveränen Status von höchster Würde. Der kleine Verlassene hatte es also zu tun mit Respektspersonen erster Güte, deren verbietender Macht nichts entgegenzusetzen war. Und so werden sie dann auch in den *Autobiographischen Fragmenten*, gleich im Anschluss an die Erzählung von der *Mutter*, geschildert: Wichtige, bedeutende und vorbildhafte Personen, leistungsstark und wirkmächtig, einflussreich und überdies ein fabelhaft funktionierendes Team bildend.

Bubers Porträts zeigen Persönlichkeiten in ihrer Stärke – nur in ihrer Stärke. Es wird ihnen gleichsam ein Denkmal gesetzt. Der Autor, Betrachter von außen, verneigt sich – und bleibt in Distanz.

Da ist des Großvaters tiefe, breite und produktive Bildung, seine geschäftliche Stellung in der

8 Marbach, Jan; Matussek, Paul; Matussek, Peter (2000): Hitler. Karriere eines Wahns, München.

9 Die Gefühle in der narrativen Darstellung zeigen, nicht Gefühle benennen.



Welt und seine gesellschaftlich einflussreiche Persönlichkeit. Da ist die unabhängige selbstbestimmte und zugleich diszipliniert pflichtbewusste Großmutter, die den Ehemann entlastet, indem sie die Geschäfte führt, und die sich als passionierte Leserin weltliterarischer Werke vom Gebot weiblicher Bildungsabstinenz befreit.

Und last but not least der Vater. Er beeindruckt durch seine Verbundenheit mit Natur und Menschen und seine Fähigkeit, kraftvoll zu lenken und tatkräftig zu unterstützen. Auch er wird nicht in Beziehung zum Sohn porträtiert, sondern in sorgfältiger Würdigung aus der Distanz.

**»Liebe ist Verantwortung  
eines Ich für ein Du«**

Aus der distanzierten Würdigung starker Persönlichkeiten aber erwächst keine Nähe. Doch Nähe wird verzweifelt ersehnt. Es war der Verlust elementaren Bezogenseins, der als Katastrophe am Anfang der Erzählung von der *Mutter* stand.

Verbundenheit als Urvertrauen in eine schützende resonante Mutter-Welt, in der man im tiefsten Sinne gesehen und verstanden wird, würde der *Vergegnung* gegenüberstehen: dem vollständigen Alleingelassenwerden mit dem Anliegen, in der Offenheit der Zuwendung gehört und gesehen zu werden, mit dem, was sich, vielleicht sprachlos, als Verlorenheit, Verlassenheit und Verstörung ereignet, beim Andern Resonanz zu finden.

Buber fasst das Offen Sein für den Anderen als Empathie, die ein Begegnender bereits für das Vor- und Außersprachliche hat und die lange vor aller Wortsprache fruchtbar wird. Gerade in Be-

reichen außersprachlicher elementarer Bezogenheit würde sich das Ich dem Du gegenüber in Liebe verantworten. Anders gewendet: Was sich im liebevollen Dialog ohne Worte zwischen Mutter und Kind ereignet, ist Begegnung im besten Sinn. Hier entsteht Nähe auch ohne Worte. Und das ist im Unterschied zum restringierenden Kommunikationsverzicht kein Stillsein, das Mangel ausdrückt. Die Bereitschaft zu elementarem Bezogensein wird zum Imperativ der Liebe in chassidischem Sinn. Es geht darum, empfänglich dafür zu sein, was sie im Innersten bewegt, diese Bewegung aufzunehmen und mitzutragen. Bei diesem für Buber wichtigen Gedanken geht es im Letzten um die wunscherfüllende Vorstellung, wie sie in der Dynamik der *Mutter-Erzählung* bestimmend war. Einsamkeit und Verlorenheit – wie einst das Kind sie in grausamer Radikalität erfahren haben mochte – sollen aufgehoben werden:

»Wie der Sasower die Liebe lernte. Rabbi Mosche Löb erzählte: ›Wie man die Menschen lieben soll, habe ich von einem Bauern gelernt. Der saß mit anderen Bauern in einer Schenke und trank. Lange schwieg er wie die andern alle, als aber sein Herz von Wein bewegt war, sprach er seinen Nachbarn an: ›Sag du, liebst du mich oder liebst du mich nicht?‹ Jener antwortete: ›Ich liebe dich sehr.‹ Er aber sprach wieder: ›Du sagst: ich liebe dich, und weißt doch nicht, was mir fehlt. Liebstest du mich in Wahrheit, du würdest es wissen.‹ Der andre vermochte kein Wort zu erwidern, und auch der Bauer, der gefragt hatte, schwieg wieder wie vorher. Ich aber verstand: das ist die Liebe zu den Menschen, ihr Bedürfen zu spüren und ihr Leid zu tragen.«<sup>10</sup>

## Ein Narrativ der Erlösung

Buber macht ernst mit dem Statement, dass ihm »einzig darum« zu tun sei, »von etlichen in meiner Rückschau auftauchenden Momenten Bericht zu erstatten, die auf Art und Richtung meines Denkens bestimmenden Einfluss ausgeübt haben«. Er erzählt nicht vom Alltag, formuliert keine psychologische Selbsterfahrung, ist nicht auf der Suche nach der verlorenen Zeit. In lakonischer Dichte, im feierlichen Duktus leitet Buber seine Erzählung mit einem Verlustereignis ein, fokussiert dann eine Schlüsselszene, um anschließend in gedehnter Zeitlichkeit einen lang anhaltenden inneren Zustand tiefer Beeinträchtigung auszudrücken: *Es blieb in mir haften, es verhaftete sich von Jahr zu Jahr immer mehr in meinem Herzen. Es folgt die alles entscheidende innere Veränderung: schon nach etwa zehn Jahren hatte ich begonnen, es als etwas zu spüren, was nicht bloß mich, sondern den Menschen anging.*

Diese Erzählung gestaltet eine Transformation. Was im menschlichen Leben Begegnung heißt, offenbarte sich dem Ich als tief verändernde Erfahrung im Sinne einer Heilsgewissheit. Es geht nicht mehr um die Person Martin Buber; er wird zum Botschafter, der den Weg zum erlösten Leben, zu lichtvoller Einsicht, zu Erleuchtung, weisen kann. Die Opposition von Licht und Dunkel, Helligkeit und Finsternis ist in der religiösen Schrifttradition begründet und bis heute geläufig.

Adorno schreibt: »Erkenntnis hat kein Licht, als das von der Erlösung her auf die Welt scheint.«<sup>11</sup>

Ein Narrativ der Erlösung ist prototypisch aufgebaut: Ein Protagonist von einer Lebensverfassung, in deren malignem Bann er steht, zu einer Transformation, die den Bann aufhebt. Nun wird er durchdrungen von einer Erfahrung der *Eigentlichkeit*, einer geistigen Verfassung tiefer Einsicht. »Ein Zustand der Fülle« erfasst ihn. Das Ich oder der Protagonist der Erzählung erreicht eine tiefe Gewissheit.<sup>12</sup>

Martin Buber erzählt in *Die Mutter* nicht nur von sich selbst als einem, dessen inneres Leben wunderbarerweise eine Transformation erfahren hat; nicht nur er selbst ist erlöst, sondern seine Erfahrung hat Bedeutung für alle: *was nicht bloß mich, sondern den Menschen anging.*

Das hilflose, einsame, verlorene und sprachlose Kind gibt es nicht mehr. Ein Dreifaches entwickelt sich:

- 1 Im Geschehen der Erlösung empfängt der Hilflose Kraft.
- 2 Er sieht sich ermächtigt, der Einsicht Sprache und Form zu geben und sie kommunikativ zu vermitteln.
- 3 Er wird zur Erlöserfigur, zur charismatischen Gestalt, zum Lehrer der Weisheit.

<sup>11</sup> Lehmann, Johannes; Thüring, Hubert (Hg.) (2015): Rettung und Erlösung. Politisches und religiöses Heil in der Moderne, Paderborn, S. 16

<sup>12</sup> Ebd. S. 15–16.