treibhaus

Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre

Herausgegeben von Günter Häntzschel, Sven Hanuschek, Ulrike Leuschner

Band 6

Zur Präsenz deutschsprachiger Autorinnen

Herausgegeben von
Günter Häntzschel
Sven Hanuschek
Ulrike Leuschner

et+k
edition text+kritik

Mit freundlicher Förderung der Frauenbeauftragten des Fachbereichs 2
der Technischen Universität Darmstadt.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-084-9

Umschlagentwurf: Ole Häntzschel, Berlin/Thomas Scheer, Stuttgart,
unter Anlehnung an den originalen Schutzumschlag von Gottlieb Ruth
zu Wolfgang Koeppens Roman „Das Treibhaus“, Scherz & Goverts, Stuttgart 1953

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2010
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Stuttgart
Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Talstraße 14, 72147 Nehren

Inhaltsverzeichnis

Editorial 7

Wiederaufnahme

Natalie Lorenz: Literarische Texte von Marieluise Fleißer in den 1950er Jahren 15

Monika Melchert: Im Kontrast der Städte Berlin und Paris. Die Schriftstellerin Ilse Langner in den fünfziger Jahren 29

Monika Bächer: Oda Schaefer (1900–1988) – Elbisches und Orphisches 43

Exil und Heimkehr

Vera Viehöver: „Euphorische Heimkehr"? Hilde Domins Ankunft im Literaturbetrieb der Nachkriegszeit 69

Heide Helwig: „Heimkehr – fatal!" Paula Ludwig (1900–1974) 86

Nikolas Immer: Die Durchschmerzung der Welt. Zum lyrischen Werk von Nelly Sachs 104

Ulrike Leuschner: Ilse Schneider-Lengyel, die Frau „aus dem Anderswo" 125

Neues Schreiben

Iris Hermann: „Mit einer Frage beginnt die Nacht". Gedichte und Prosaminiaturen Ilse Aichingers der 1950er Jahre 161

Barbara Wiedemann: „bis hierher und nicht weiter". Ingeborg Bachmann als Lyrikerin im Zeichen Paul Celans 178

Gaby Pailer: Revuen der Fassungslosigkeit: Ingeborg Drewitz als Dramatikerin der 1950er Jahre 208

Ulrike Böhmel Fichera: „Ein rechter Überblick findet sich nicht". Marie Luise Kaschnitz' *Engelsbrücke. Römische Betrachtungen* (1955) 222

Helga Meise: „… ein Herz soll es sein, ein einziges unter der Sonne!" Zur Herzmetaphorik in Christine Lavants *Bettlerschale* (1956) 237

Sonja Hilzinger: Theater nach Brecht: Inge und Heiner Müller 252

Medien und Rezeption

Hanna Köllhofer: Nur leise Töne im Äther? Aichingers *Knöpfe* und die Hörspiel-Autorinnen der 1950er Jahre – eine Spurensuche 271

Sabine Berthold: Aufbruch im Umbruch. Modernisierung und Mobilisierung in der westdeutschen Mädchenliteratur der 1950er Jahre 288

Hiltrud Häntzschel: Lektürememoiren einer Tochter aus mittlerem Hause (1955 – 1960) 298

Annette Keck: Die Komödiantin und der Herrenwitz: Liselotte Pulver im Film der 1950er Jahre 310

Die Beiträgerinnen und Beiträger 323

Adressenverzeichnis der Beiträgerinnen und Beiträger 328

Personenregister 331

Nikolas Immer

Die Durchschmerzung der Welt

Zum lyrischen Werk von Nelly Sachs*

Als Ende der 1950er Jahre der deutsche Literaturwissenschaftler Walter A. Berendsohn an seiner Monografie über Nelly Sachs arbeitet, hegte er die Hoffnung, bislang unbekannte Details über das Leben der jüdischen Autorin in Erfahrung bringen zu können. Trotz der Offenheit, mit der ihm Nelly Sachs im September 1944 begegnet war,[1] bittet sie ihn jetzt, nicht auf der Preisgabe privater Einzelheiten zu insistieren. Vielmehr spricht sie nur andeutungsweise von der „tragische[n] Linie“,[2] die sich durch ihr Leben ziehe, ohne näher auf die schmerzvollen Erfahrungen der Vergangenheit eingehen zu wollen. Diese Linie hatte Nelly Sachs schon ein halbes Jahr zuvor anlässlich der Lektüre von Beda Allemanns Essay *Über das Dichterische* (1957) erwähnt. Mit Blick auf die poetologischen Absichten der „jungen Dichtergeneration“ hatte sie dort von einer „kühnen nackten Linie“ gesprochen und vergleichend hinzugesetzt: „wenn auch ihre Linie oft nüchtern erscheint, so ist die meine aus dem gleichen Suchen entstanden – wenn sie auch die schmerzgekrümmte Laokoon-Linie zeigt.“[3]

Anhand dieser Selbstreflexion wird kenntlich, wie sehr persönliches Schicksal und poetische Transformation des Erlebten bei Nelly Sachs ineinandergreifen. Auf der einen Seite fühlt sie sich einer Avantgarde verbunden, die mit neuer Formensprache an der Etablierung einer Scheidelinie gegenüber den traditionellen literarischen Ausdrucksmitteln arbeitet. Auf der anderen Seite prägt sich dieser poetologischen Richtungssuche die individuelle ‚Schmerzkrümmung‘ ihrer Lebenslinie ein. Gleichermaßen ambivalent erscheint die erwähnte Figur des Laokoon: Sie verkörpert das klassische Referenzobjekt tiefer menschlicher Leiderfahrung und verweist zugleich auf die Intensität von Nelly

* Das dichterische Werk von Nelly Sachs wird im Folgenden nach den Erstausgaben ihrer Lyrikbände zitiert. Ergänzend sei auf die neue kommentierte Nelly-Sachs-Ausgabe hingewiesen, die von Aris Fioretos herausgegeben wird. Deren erste zwei Bände sind jedoch erst nach der Drucklegung dieses Beitrags erschienen.

1 Vgl. Nelly Sachs an Walter A. Berendsohn, 12. September 1944. In: Briefe der Nelly Sachs. Hg. von Ruth Dinesen und Helmut Müssener. Frankfurt a. M. 1984, S. 40 f.

2 Nelly Sachs an Walter A. Berendsohn, 25. Juni 1959; ebd., S. 217.

3 Nelly Sachs an Walter A. Berendsohn, 22. Januar 1959; ebd., S. 199. Zur Laokoon-Figur bei Nelly Sachs vgl. Christine Rospert: Poetik einer Sprache der Toten. Studien zum Schreiben von Nelly Sachs. Bielefeld 2004, S. 99–103.

Sachs' persönlichen schmerzvollen Erlebnissen. Erst im Dialog mit Paul Celan wird sie den Gedanken äußern, dass diese Linie auch Tröstliches bergen kann. Wie sie ihm am 28. Oktober 1959 schreibt, verbinde beide der „Meridian des Schmerzes und des Trostes".[4] Die vage Aussicht auf Linderung bleibt paradoxerweise unmittelbar mit der Schmerzerfahrung verbunden. Sichtbar wird dies in den 1950er Jahren, als Nelly Sachs ein poetologisches Verfahren entwickelt, das zugleich als ihre persönliche Form der Existenzbewältigung verstanden werden muss: die Durchschmerzung der Welt.

I.

„Trotz des harmonischen Elternhauses war mein Leben durch ein eigenes Schicksal mit tiefer Tragik verknüpft, die auch eine Quelle meines Werkes geworden ist."[5] Diese knappe retrospektive Selbstaussage von Nelly Sachs benennt in nuce zentrale Entwicklungsfaktoren ihres Lebens: Die zunächst unberührte Kindheit und Jugend;[6] das tiefe persönliche Lebensunglück, das sie infolge der Nazi-Diktatur erleidet; und den fortwährenden dichterischen Versuch, diese sich den Worten entziehende Erfahrung dennoch in Worte zu fassen.

Nelly Sachs wird am 10. Dezember 1891 in Berlin-Schöneberg als Tochter von William und Margarete Sachs geboren. In der jüdisch-großbürgerlichen Atmosphäre kommt sie schon früh mit Literatur und Kunst in Kontakt. Bereits mit 15 Jahren begeistert sie sich für Selma Lagerlöfs Debütroman *Gösta Berling* (1891), den sie derart schätzt, dass sie mit der schwedischen Dichterin in einen Briefwechsel tritt, der sich über 35 Jahre erstrecken wird. In diese Zeit fallen ihre ersten eigenen literarischen Versuche, die noch in der Tradition der deutschen Romantik stehen. Bereits Ende der 1920er Jahre werden ihre Texte auch in größeren deutschen Zeitungen und Zeitschriften wie der *Vossischen*

4 Paul Celan – Nelly Sachs: Briefwechsel. Hg. von Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M. 1996, S. 25.

5 Ruth Dinesen: Nelly Sachs. Eine Biographie. Aus dem Dänischen von Gabriele Gerecke. Frankfurt a. M. 1992, S. 9.

6 Die Eltern begegnen ihrer Tochter fürsorglich, lassen sie ihrer kränklichen Konstitution wegen zunächst von Privatlehrern unterrichten. In ihrer Meditation *Briefe aus der Nacht* (1950–1953) spricht Nelly Sachs jedoch von der „Einsamkeitshölle" ihrer Kindheit; Dinesen: Sachs (Anm. 5), S. 16. So auch schreibt sie am 22. Januar 1959 an Walter A. Berendsohn: „Es lag ein tieftragisches Schicksal über uns daheim, und nur die Größe meines Vaters und die innige Liebe meiner Mutter taten das ihre, daß unser Leben nicht ganz verdunkelt verfloß." Sachs: Briefe (Anm. 1), S. 198.

Zeitung und dem *Berliner Tageblatt* veröffentlicht.[7] Ursula Töller hat jedoch unterstrichen, dass diese frühen Werke noch „keine wirklich eigene Handschrift" tragen,[8] und im Hinblick auf ihre acht Prosastücke, die im F. W. Mayer Verlag unter dem Titel *Legenden und Erzählungen* (1921) erscheinen, hat Nelly Sachs wiederholt von „Kinderarbeiten" gesprochen.[9]

Mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten verschärfen sich die Lebensumstände für die Dichterin radikal. Wie sie am 18. September 1956 an Walter Euler schreibt, gebe ihr Prosatext *Leben unter Bedrohung* (1956) Auskunft darüber, „was ich während der sieben Jahre unter Hitler unfaßbar erlebte"; auch handele der Text vom „Mord an nächsten und geliebtesten Menschen".[10] Damit ist das grausame Ereignis angesprochen, dessen unmittelbare Zeugin sie wird: die Ermordung des geliebten Mannes, den sie bereits in ihrer Jugend verehrt hatte.[11] Schließlich wird Nelly Sachs selbst von der Gestapo vorübergehend inhaftiert, woraufhin sie eine Stimmbandlähmung erleidet:

> Fünf Tage lebte ich ohne Sprache unter einem Hexenprozeß. Meine Stimme war zu den Fischen geflohen. Geflohen ohne sich um die übrigen Glieder zu kümmern, die im Salz des Schreckens standen. Die Stimme floh, da sie keine Antworten mehr wußte und ‚sagen' verboten war.[12]

7 Zum Frühwerk vgl. Ruth Dinesen: „Und Leben hat immer wie Abschied geschmeckt". Frühe Gedichte und Prosa der Nelly Sachs. Stuttgart 1987.

8 Ursula Töller: Nelly Sachs. Eine literaturhistorische Verortung. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 112 (1998), S. 134–140, hier S. 134.

9 Dinesen: Sachs (Anm. 5), S. 63.

10 Walter A. Berendsohn: Nelly Sachs. Einführung in das Werk der Dichterin jüdischen Schicksals. Frankfurt a. M. 1974, S. 12.

11 Vgl. Gabriele Fritsch-Vivié: Nelly Sachs. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 73. An Walter A. Berendsohn schreibt Nelly Sachs über den geliebten Mann: Er war „ein nicht-jüdischer Mann aus guter Familie. Er wurde Widerstandskämpfer in der Nazi-Zeit. Er wurde (vor meinen Augen) gemartert und schließlich umgebracht." Ebd., S. 40. (Gabriele Fritsch-Vivié zitiert hier aus einem nicht datierten Brief im Nelly-Sachs-Archiv der Stadt- und Landesbibliothek Dortmund.) Vgl. auch Hilde Domin: Zusätzliche Informationen zu Leben und Werk von Nelly Sachs. In: Nelly Sachs (Text und Kritik Bd. 23). Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Zweite, revidierte und erweiterte Auflage. München 1979, S. 41–43.

12 Nelly Sachs: Leben unter Bedrohung. In: Berendsohn: Sachs (Anm. 10), S. 9–12, hier S. 10. Vgl. Birgit R. Erdle: ‚sagen' war verboten. Sprache, Gewalt und Alterität bei Nelly Sachs. In: Michael Kessler, Jürgen Wertheimer (Hg.): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang. Tübingen 1994, S. 69–75, hier S. 69 f.

Als die Stimme wiederkehrt, weiß sie, dass sie Deutschland auf dem schnellsten Weg verlassen muss. Dank der Hilfe von Selma Lagerlöf, des schwedischen Prinzen Eugen Bernadotte und einer „konzertierte[n] Hilfsaktion" ihrer Freundinnen gelingt es, sie und ihre Mutter buchstäblich im letzten Augenblick aus Deutschland herauszubringen.[13] Doch trotz der Unterstützung durch die Jüdische Gemeinde in Stockholm leben beide Frauen zunächst am Rande des Existenzminimums. Nelly Sachs teilt sich mit ihrer Mutter anfangs eine Einzimmerwohnung und sorgt als Wäscherin und Übersetzerin für den Lebensunterhalt.[14] Durch die intensive Auseinandersetzung mit der schwedischen Lyrik infolge der Übersetzertätigkeit kommt es bei Nelly Sachs, die Gedichte von mehr als 20 schwedischen Dichtern ins Deutsche überträgt, gleichsam zu einer „künstlerischen Neugeburt".[15] Der Bruch mit der tradierten und konventionalisierten Formensprache resultiert jedoch nicht allein aus der Beschäftigung mit Texten der literarischen Moderne, sondern auch aus dem 1942/43 erfolgten Kontakt mit Überlebenden polnischer Vernichtungslager. „Wir können einfach nicht mehr", schreibt sie daher am 7. Dezember 1949 an Gudrun Dähnert, „die alten verbrauchten Stilmittel anwenden. In keiner Kunst ist das möglich."[16]

Diese poetologische Selbstreflexion bestätigt im Nachhinein, was Nelly Sachs bereits mehrere Jahre zuvor literarisch erprobt hatte. 1943/44 entsteht ihr Zyklus *Grabschriften in die Luft geschrieben*, der später Eingang in ihren Gedichtband *In den Wohnungen des Todes* findet.[17] 1946 werden vier Gedichte aus dieser Sammlung als Vorabdruck in der jüdischen Exilzeitung *Aufbau* publiziert,[18] dank der Unterstützung von Johannes R. Becher kann das

13 Birgit Lermen, Michael Braun: Nelly Sachs. „an letzter Atemspitze des Lebens". Bonn 1998, S. 27. Zu den detaillierten Umständen dieser Rettung vgl. jetzt: Gudrun Dähnert: Wie Nelly Sachs 1940 aus Deutschland kam. Mit einem Brief an Ruth Mövius. In: Sinn und Form (2009), H. 2, S. 226–257, hier S. 243–252.

14 „Jetzt teilt sich mein Tag in Pflege, Haushalt, meiner Übertragungsarbeit und meinem eigenen Werk ein, Du ersiehst, daß es ohne Nachtarbeit nicht gegangen ist." Nelly Sachs an Gudrun Dähnert, 18. Mai 1946; Sachs: Briefe (Anm. 1), S. 55.

15 Nelly Sachs: Gedichte. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Hilde Domin. Frankfurt a. M. [1]1977] [8]1993, S. 114 (Nachwort).

16 Sachs: Briefe (Anm. 1), S. 110. Zur poetologischen Bestimmung der Sprache von Nelly Sachs vgl. Gisela Dischner: Nacht und Umnachtung bei Novalis, Hölderlin und Nelly Sachs. In: Arian Huml (Hg.): „Lichtersprache aus Rissen". Nelly Sachs – Werk und Wirkung. Göttingen 2008, S. 63–76, hier S. 72.

17 Nelly Sachs: In den Wohnungen des Todes. Berlin 1947.

18 Unter dem Titel „Verse des Mitleidens" werden die Gedichte „Ihr Zuschauenden", „Schon vom Arm des himmlischen Trostes umfangen" und „Ein totes Kind spricht" in der Zeitschrift *Aufbau* (26. April 1946, S. 23) abgedruckt. Gesondert folgt der „Chor der Waisen" (12. Juli 1946, S. 24). Gegenüber dem Abdruck in *Die Wohnungen des*

Buch 1947 im Berliner Aufbau-Verlag erscheinen, in dem im gleichen Jahr ihre erste Anthologie schwedischer Lyrik unter dem Titel *Welle und Granit* veröffentlicht wird. Doch diese „kulturpolitische Heimholungsgeste" bleibt, wie Michael Braun dargelegt hat, vorerst „ohne großes Echo".[19]

Das Ausbleiben eines „großen Echo[s]" mag nicht zuletzt mit der neuen Formensprache zusammenhängen, der Nelly Sachs bis zu ihrem Spätwerk verpflichtet bleiben wird. Entgegen früherer Glättungstendenzen werden jetzt Brüche hervorgekehrt, Risse ausgestellt und Dissonanzen provoziert. Die Dichterin bedient sich freier Rhythmen und arbeitet mit Satz- und Versbrüchen, um einzelne Worte bzw. Wortgruppen zu isolieren und semantisch zu akzentuieren. Gedankenstriche am Satzende lassen die Rede ins Offene laufen, Ellipsen verkürzen die Sprache zu formelhafter Ausdrücklichkeit, dunkle Metaphern generieren nicht festlegbare, polyseme Aussagen.

Diese grundsätzlich veränderte Form literarischer Weltzuwendung steht auch mit ihrem gewandelten Selbstverständnis als Dichterin in Zusammenhang. Hatte sie ihre Begabung zunächst auf die Fähigkeit zur kreativen Aneignung von Wirklichkeit zurückgeführt, die sie bei ihrem Vater wahrgenommen hatte,[20] gewinnt die poetische Selbstaussprache, die sie mit dem Atemholen vergleicht,[21] schon bald den Status existentiellen Handelns. „Es ist nicht übertrieben zu sagen, daß Schreiben für Nelly Sachs im Exil zur (Über-)Lebensmöglichkeit wurde".[22] Die Form, der Ton, die Sprache, der Ausdruck ihrer Gedichte – hier haben sich grundlegende Änderungen vollzogen, die funktional darauf zielen, das überpersönliche Leid des jüdischen Volkes sowie den anhaltenden persönlichen Schmerz der Autorin mitteilbar zu machen. Aus der Unstillbarkeit

Todes weisen die Gedichte teilweise abweichende Versumbrüche und Interpunktionen auf. Vgl. dazu Barbara Wiedemann: Umbrüche. Nelly Sachs' Arbeitsweisen im Spiegel der Publikationsvarianten. In: Kessler / Wertheimer: Neue Interpretationen (Anm. 12), S. 125–136.

19 Lermen/Braun: Atemspitze (Anm. 13), S. 10.

20 „Genauso wie mein Vater sich jeden Augenblick seine Existenz im neu Erleiden und Erfassen schöpferisch hereinholte – genauso hole ich mir meinen Anteil an dem mir zuwachsenden und wieder abnehmenden und wieder wie nichts vergehenden göttlichen Geheimnis herauf – jenseits aller Religion und Glaubensdogmen. Ich hole es mir, verzweifelt oft, und wieder getrost – nur mit meinen Atemzügen." Nelly Sachs an Walter A. Berendsohn, 22. Januar 1959; Sachs: Briefe (Anm. 1), S. 200.

21 „Mehrfach hat sie geäußert, daß die Dichtung sie ins Leben zurückgeführt habe, ihr geholfen habe zu atmen." Dinesen: Sachs (Anm. 5), S. 68.

22 Johanna Bossinade: Fürstinnen der Trauer. Die Gedichte von Nelly Sachs. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 16 (1984), S. 133–157, hier S. 140.

ihrer Trauer bezieht Nelly Sachs den Antrieb und die Verpflichtung zur fortdauernden poetischen Stellungnahme:

> Mein ganzes Lebenswerk [ist] aus der Quelle entstanden, da unter den 7 Jahren unter Hitler ein geliebtester Mensch zu Tode gemartert wurde und ich doch nicht den Glauben verlor: es sei unsere Mission auf Erden diesen Staub zu durchschmerzen, zu durchleuchten, unser dunkel Vollbrachtes wird in einem unsichtbaren Universum eingetragen, ob gut, ob böse.[23]

II.

Die Gedichtsammlung *In den Wohnungen des Todes* gliedert sich in vier Zyklen: „Dein Leib im Rauch durch die Luft", „Gebete für den toten Bräutigam", „Grabschriften in die Luft geschrieben", „Die Chöre ‚Nach der Mitternacht'". Erhebt der erste Zyklus Anklage gegen die Täter und Mörder in den Vernichtungslagern, nimmt der zweite Zyklus einen dezidiert persönlichen Gestus ein, in dem das lyrische Ich Zwiesprache mit dem toten Geliebten hält: „Geliebter, die Sehnsucht deines Staubes / Zieht brausend durch mein Herz."[24] Der dritte Zyklus bietet darüber hinaus lyrische Epitaphe, die sich jeweils auf konkrete Personen beziehen – wie etwa die Grabschrift „Der Spinozaforscher" dem Privatgelehrten Hugo Horwitz gewidmet ist[25] –, jedoch deren Identität vermittels der bloßen Nennung von Initialen verschleiern. Nicht zuletzt dadurch gewinnen die Grabschriften über die individuelle Referenz hinaus einen übergreifenden Aussagewert, wobei die Nebeneinanderstellung von titelgebenden Charakter- und Berufsbezeichnungen wie „Der Hausierer", „Die Markthändlerin", „Die Schwachsinnige" usw. ein Spektrum exemplarischer menschlicher Daseinsformen aufruft, die unter dem nationalsozialistischen Regime verfolgt und ermordet wurden. „Die Chöre ‚Nach der Mitternacht'" beschließen die Sammlung; sie verleihen den Überlebenden und den Objekten, die den Vernichtungsprozess überdauert haben, eine Stimme.

Den Auftakt von *In den Wohnungen des Todes* bildet Nelly Sachs' berühmtes Gedicht „O die Schornsteine", das sich als Pendant zu Paul Celans *Todes-*

23 Nelly Sachs an Johannes Edfeldt, 24. März 1959; Sachs: Briefe (Anm. 1), S. 209.
24 „Im Morgengrauen". In: Sachs: Wohnungen des Todes (Anm. 17), S. 40.
25 Zur Freundschaft von Nelly Sachs mit Dora Horwitz vgl. Fritsch-Vivié: Sachs (Anm. 11), S. 49 f.

fuge (1947) verstehen lässt.[26] Das zentrale Thema der Ermordung des jüdischen Volkes wird bereits in der ersten Zeichnung von Rudi Stern sichtbar, der den Gedichtband illustriert hat. Auf diesem Bild steigt dunkler Rauch aus zwei mächtigen Schornsteinen empor, die inmitten eines von Stacheldrahtzäunen begrenzten Lagers stehen. Oberhalb des Lagers formt der Rauch eine anthropomorphe Gestalt, die anstelle eines Gesichts einen Totenkopf zeigt. Zwar nimmt diese Visualisierung der Massenvernichtungen in den Konzentrationslagern vorweg, wovon das Gedicht handelt, jedoch erreicht es nicht dessen ausgreifende Bedeutungstiefe.

> Und wenn diese, meine Haut zerschlagen sein wird,
> so werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen.
> HIOB
>
> Auf den sinnreich erdachten Wohnungen des Todes,
> Als Israels Leib zog aufgelöst in Rauch,
> Durch die Luft –
> Als Essenkehrer ihn ein Stern empfing
> Der schwarz wurde
> Oder war es ein Sonnenstrahl?
>
> O die Schornsteine!
> Freiheitswege für Jeremias und Hiobs Staub –
> Wer erdachte euch und baute Stein auf Stein
> Den Weg für Flüchtlinge aus Rauch?
>
> O die Wohnungen des Todes,
> Einladend hergerichtet
> Für den Wirt des Hauses, der sonst Gast war –
> O ihr Finger,
> Die Eingangsschwelle legend
> Wie ein Messer zwischen Leben und Tod –
>
> O ihr Schornsteine,
> O ihr Finger,
> Und Israels Leib im Rauch durch die Luft!

Dass Nelly Sachs dieses Gedicht als Klagegesang gestaltet, verdeutlicht nicht nur die elegische Apostrophe „O“, mit der jede Strophe einsetzt. Auch werden

26 Sachs: Wohnungen des Todes (Anm. 17), S. 13. – Zur Verbreitung dieses Gedichts vgl. Ruth Kranz-Löber: „In der Tiefe des Hohlwegs“. Die Shoah in der Lyrik von Nelly Sachs. Würzburg 2001, S. 14.

mit den Propheten Hiob, der später als „Windrose der Qualen“ charakterisiert wird,[27] und Jeremias klassische Leidensfiguren genannt, mit denen sich der Gestus des Klagens unmittelbar verbindet. Ähnlich wie Jeremias in seinen Klageliedern über die Zerstörung Jerusalems trauert, beweint Nelly Sachs in ihren „Klagegesängen“ das Schicksal der ermordeten Juden.[28]

Der erste Vers, den die Folgestrophen wiederholen und variieren, ist Anrufung und Klage zugleich. Angesprochen werden die Schornsteine der Krematorien, die ihrerseits als die „sinnreich erdachten Wohnungen des Todes“ (V. 2) bezeichnet werden. Dabei liegt der Akzent auf dem Attribut „sinnreich“, das die Perfidie der nationalsozialistischen Intelligenz andeutet, die einzig darauf konzentriert war, die Effektivität der Tötungsmaschinerie zu steigern. Denkbar ist, dass mit dieser Formulierung auf die sogenannten Gaswagen angespielt wird, die schon seit 1939/40 zum Einsatz kamen und die tatsächlich „Einladend hergerichtet“ (V. 13) wurden, um die Gefangenen zu beruhigen.[29] Die schreckliche Verwandlung, die dem ‚Volkskörper‘ Israel widerfährt, macht der dritte Vers kenntlich: die Vernichtung der jüdischen Gefangenen zu gestaltlosen Rauchpartikeln. Doch diese Rauchschwaden verwehen nicht einfach, sondern bleiben als Erinnerungszeichen an die vielfache Ermordung zurück, da sie in den Himmel steigen und einen Stern schwarz zu färben vermögen. Die Unwirklichkeit dieses Geschehens lässt nach der übertragenen Bedeutung der Bildgestaltung fragen. In Verbindung mit der unsicheren Rede: „Oder war es ein Sonnenstrahl?“ (V. 7) kann die Formulierung als Hindeutung auf die Intensität der Vernichtungsprozesse gelesen werden. Da der Rauch Sternen- oder Sonnenlicht verhüllt, weiß das sprechende Ich schon nicht mehr zu unterscheiden, ob Tag oder Nacht herrscht. Das Bild der *Sternverdunkelung*, mit dem Nelly Sachs ihren zweiten Gedichtband (1949) überschreiben wird, verfestigt sich damit zu einer Metapher für die Grausamkeit und Unmenschlichkeit nationalsozialistischen Terrors.

Trotz der symbolisch angezeigten Vernichtung sind die Schornsteine mehr als nur pejorativ besetzte Objekte, da sie zugleich „Freiheitswege“ (V. 9) bieten,

27 Nelly Sachs: Sternverdunkelung. Gedichte. Amsterdam 1949, S. 32. – Zur Hiob-Figur vgl. Lermen/Braun: Atemspitze (Anm. 13), S. 182–192; Kranz-Löber: Tiefe des Hohlwegs (Anm. 26), S. 27–33.

28 „Nelly Sachs war die große Bestatterin dieser Millionen von Toten, dieser als Leichen noch geschändeten Toten. Mit ihren Klagegesängen begrub sie, als einzelne Überlebende, gleichsam eine ganze Stadt, ein Volk von Toten. […] Mit ihren Worten bestattete sie die Ermordeten.“ Domin: Nachwort (Anm. 15), S. 132.

29 Vgl. Mathias Beer: Die Entwicklung der Gaswagen beim Mord an den Juden. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 15 (1987), S. 403–417, hier S. 404–406.

um den Existenzbedingungen des Lagers zu entkommen – sie vergegenwärtigen die grausame Ambivalenz von Unentrinnbarkeit und Erlösung. Die genannten Propheten Jeremias und Hiob werden exemplarisch mit jenen „Flüchtlinge[n] aus Rauch" (V. 11) in Verbindung gebracht, die aus der unmenschlichen Lebenswirklichkeit geschieden sind.[30] Unter Einbeziehung des alttestamentarischen Mottos ist diesen Flüchtlingen der Weg zu Gott bereitet: Ihrer menschlichen Hülle entkleidet, können sie nun, wie es bei Hiob heißt, „Gott schauen".[31] Diese hoffnungsvolle Perspektive des Ausbruchs und der Transformation wird in den Titel von Nelly Sachs' viertem Gedichtband (1959) eingehen: *Flucht und Verwandlung*.

Die mittelbare Beruhigung, die dieser Gedanke eröffnet, wird durch die Rückkehr in die Gegenwart des Sterbens jedoch nahezu aufgehoben. Der Tod, der „sonst" nur „Gast" war, tritt jetzt als „Wirt des Hauses" (V. 14) in Erscheinung und behauptet damit eine Omnipräsenz, die jegliche Hoffnung auf ein Entrinnen zunichte macht. In diesem Grenzraum von Dasein und Vernichtung fokussiert das Gedicht die „Finger" (V. 15), welche die unmittelbare „Eingangsschwelle" (V. 16) der Krematorien markieren. Symbolisch verweisen die „Finger" auf den Akt der Selektion und repräsentieren pars pro toto das SS-Personal wie Ärzte oder Sturmbannführer, das über Leben und Tod entscheidet. Angesichts dieser Barbarei scheint dem lyrischen Sprecher die Sprache zu versagen: Die vierte Strophe endet mit einem Anakoluth.[32] Mit dieser Aufhebung grammatischer Kohärenz gewinnt die beschwörende „O"-Apostrophe an Intensität, die sich im letzten Vers zur leitmotivischen Klage über die Ermordung von „Israels Leib" (V. 20) verdichtet.

Wenn die Sammlung *Sternverdunkelung* mit dem Vergleich einsetzt: „Wenn wie Rauch der Schlaf einzieht in den Leib",[33] spricht Nelly Sachs erneut jenen Bildbereich an, der mit der Beschreibung der in Rauch aufgegangenen Körper

30 Voraussetzung für diesen Austritt ist die Zerstörung der menschlichen Physis, wie es bereits das Hiob-Motto ankündigt (Hiob 19,26). Ähnlich heißt es auch im dritten Klagelied des Jeremias: „Er zehrte aus mein Fleisch und meine Haut, zerbrach meine Glieder […]." (Klagelieder 3,4).

31 „Die Fluchtrichtung führt in die Wohnungen des Todes, aber diese Wohnungen sind auch der Ort eines neuen Anfangs." Beda Allemann: Hinweis auf einen Gedicht-Raum. In: Bengt Holmqvist (Hg.): Das Buch der Nelly Sachs. Frankfurt a.M. 1977, S. 291–308, hier S. 299. Dieser metaphysische Gedanke ist allerdings nicht problemlos hinnehmbar, da der gespendete Trost angesichts des Zynismus der Nationalsozialisten ‚suspekt' erscheinen kann; vgl. Ehrhard Bahr: Nelly Sachs. München 1980, S. 81 f.; Kranz-Löber: Tiefe des Hohlwegs (Anm. 26), S. 22.

32 Vgl. Lermen/Braun: Atemspitze (Anm. 13), S. 33.

33 Sachs: Sternverdunkelung (Anm. 27), S. 13.

„Israels“ bereits thematisch geworden war. Die gesammelten Texte des zweiten Gedichtbandes sind abermals zu Zyklen gegliedert, wobei die erste Gruppe „Und reißend ist die Zeit“ Aspekte der Vergänglichkeit vergegenwärtigt. So führt etwa die unmittelbar erfahrene Präsenz des *GOLEM TOD!* zu einer konkreten Zeitreflexion: „Niemand aber vermag dich zu heben / aus der Zeit hinaus –“.[34] Der zweite Zyklus „Die Muschel saust“ behandelt biblische Gestalten, die wie Hiob exemplarisch das Leiden verkörpern oder die wie Abraham und Jakob zu den Stammvätern Israels zählen, ein Zufluchtsort, der im vierten Zyklus „Land Israel“ zur „Erwählte[n] Sternenstätte / für den himmlischen Kuß“ stilisiert wird.[35] Die dritte Gruppe „Überlebende“ knüpft inhaltlich an *In den Wohnungen des Todes* an, indem zum einen das Eröffnungsgedicht „Geheime Grabschrift“ die Grabschriften fortsetzt und zum anderen wie in den „Chören“ die Trauer derjenigen Ausdruck gewinnt, die der Vernichtung entgangen sind. Der abschließende Zyklus „Im Geheimnis“ zeugt vom Einfluß der Chassidischen Mystik, die Nelly Sachs bereits in Berlin wohl über Martin Bubers Sammlung *Die chassidische Bücher* (1928) kennengelernt hatte.[36]

Diese prononcierte Hinwendung zur Mystik markiert in der Dichtung von Nelly Sachs gewissermaßen eine Tendenz zur poetischen Sublimierung, da sie sich vom „extensiven Charakter“ ihrer frühen Holocaust-Lyrik distanziert.[37] Walter A. Berendsohn vermerkt dazu:

> Die grausame Wirklichkeit tritt nur noch in den Gruppen *Und reißend ist die Zeit* und *Überlebende* ganz nackt hervor, sonst nur in Nachklängen und Spiegelungen. Es ist, als ob die Dichterin allmählich aus der dunklen Schlucht der Angst und Qual aufsteigt und von der erreichten Höhe aus Umschau hält über die Gefilde der Zeit, die Überlieferungen der Vergangenheit, die neuen Erlebnisse der Gegenwart und die Wege und Ausblicke in die Zukunft der Menschheit.[38]

Die wachsende mystische Fundierung in der poetischen Äußerung führt zu einer neuen Sensitivität in der Bildwahl, die den mimetischen Charakter unmittelbarer Leidschilderungen zurückzudrängen beginnt. Der individuell erfahrene

34 Ebd., S. 22.
35 Ebd., S. 61.
36 Vgl. den Bericht von Max Tau bei Dinesen: Sachs (Anm. 5), S. 135.
37 Russell A. Berman: „Der begrabenen Blitze Wohnstatt“. Trennung, Heimkehr und Sehnsucht in der Lyrik von Nelly Sachs. In: Gunter E. Grimm, Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1985, S. 280–292, hier S. 288.
38 Berendsohn: Sachs (Anm. 10), S. 45 f.

Schmerz wird ins Überindividuelle gesteigert und in dieser Steigerung derart verfremdet, dass der ursprüngliche Bezugsraum nur mehr assoziiert werden kann. Mit Rekurs auf Nelly Sachs' Selbstaussage: „meine Metaphern sind meine Wunden" hat Christine Rospert dieses Abstraktionsverfahren als ‚Metaphorisierung der Metapher' gekennzeichnet.[39]

Eine solche Lösung vom konkreten Referenzkontext veranschaulicht das Gedicht *NACHT, NACHT*, das aus dem ersten Zyklus von *Sternverdunkelung* stammt.[40]

NACHT, *NACHT*,
daß du nicht in Scherben zerspringst,
nun wo die Zeit mit den reißenden Sonnen
des Martyriums
in deiner meergedeckten Tiefe untergeht –
die Monde des Todes
das stürzende Erdendach
in deines Schweigens geronnenes Blut ziehn –

NACHT, *NACHT*,
einmal warst du der Geheimnisse Braut
schattenliliengeschmückt –
In deinem dunklen Glase glitzerte
die Fata Morgana der Sehnsüchtigen
und die Liebe hatte ihre Morgenrose
dir zum Erblühen hingestellt –

Einmal warst du der Traummalereien
jenseitiger Spiegel und orakelnder Mund –

39 Nelly Sachs an Gisela Dischner, 12. Juli 1966, zuerst in: Gisela Dischner: Das verlorene und wieder gerettete Alphabet. Zu den Gedichten von Nelly Sachs. In: Nelly Sachs zu Ehren. Zum 75. Geburtstag am 10. Dezember 1966. Gedichte, Beiträge, Bibliographie. Frankfurt a.M. 1966, S. 107–141, hier S. 108. Vgl. Rospert: Poetik (Anm. 3), S. 202; Erhard Bahr: „Meine Metaphern sind meine Wunden". Nelly Sachs und die Grenzen der poetischen Metapher. In: Kessler/Wertheimer: Neue Interpretationen (Anm. 12), S. 3–18. Die Abstraktheit von Nelly Sachs' metaphorischem Sprechen begründet Bahr folgendermaßen: „Das tropisch ersetzende Wort ist schon an die Stelle des konkreten Wortsinns getreten, es wird nicht im Textverlauf entwickelt." Erhard Bahr: Noch feiert Tod das Leben. Metapher und Metonymie in Nelly Sachs' Krankenhaus-Zyklus. In: Huml: Lichtersprache (Anm. 16), S. 91–108, hier S. 95.

40 Sachs: Sternverdunkelung (Anm. 27), S. 15.

NACHT, *NACHT*,
jetzt bist du der Friedhof
für eines Sternes schrecklichen Schiffbruch geworden –
sprachlos taucht die Zeit in dir unter
mit ihrem Zeichen:
„der stürzende Stein
und die Fahne aus Rauch"!

Ähnlich wie in *O die Schornsteine* wird zu Beginn jeder Strophe die direkte Anrede „*NACHT*, *NACHT*" wiederholt, wobei die Dopplung der Ansprache eine Atmosphäre eindringlicher, beschwörender Rede erzeugt. Mit diesem Gestus wird eingangs das Vermögen der Nacht thematisiert, dämpfend und beruhigend zu wirken, da sie imstande sei, „die Zeit mit den reißenden Sonnen / des Martyriums" (V. 3 f.) erstarren zu lassen. Der quälenden Präsenz der langsam verrinnenden Zeit wird das nächtliche Schweigen entgegengesetzt, das sich in der „meergedeckten Tiefe" (V. 5) der Nacht ausbreitet und Linderung zu versprechen scheint. Obwohl die „Monde des Todes" (V. 6) zumindest temporär in dieser Tiefe versinken, verweist des „Schweigens geronnenes Blut" (V. 8) auf eine nur oberflächlich verheilte Wunde, die mit jedem neuen Tag wieder aufbrechen kann. Trotz der sich herausbildenden Opposition von leidvollem Tageserleben und tröstlicher Nachterfahrung bleibt weitgehend unbestimmt, was dieses Gegeneinander verursacht hat. Das semantische Feld, dem die Begriffe ‚Martyrium', ‚Tod' und ‚Blut' angehören, legt vorerst nur nahe, dass das lyrische Ich versucht, Worte für ein großes Unglück zu finden.

Die zweite Strophe beschreibt dagegen, was als prinzipiell verloren angesehen werden muss: die hoffnungspendende Kraft der Nacht. Die Teilhabe an den „Geheimnisse[n]" (V. 10) der Menschen, die Verwandlung zur „Fata Morgana der Sehnsüchtigen" (V. 13), die Belebung der „Morgenrose" (V. 14) der Liebe – all das bleibt auf eine Vergangenheit bezogen, die nur mehr erinnert werden kann. Vor allem die Wiederholung des Temporaladverbs „einmal" (V. 10, 16), das in scharfem Kontrast zum „jetzt" (V. 19) der letzten Strophe steht, unterstreicht diesen Verlust.

In der letzten Strophe wird die Seemetaphorik erneut aufgegriffen, indem das Element der „meergedeckten Tiefe" eine semantische Korrespondenz mit dem „Schiffbruch" (V. 20) bildet. Sowohl das Moment absoluter Ruhe als auch das der Vergänglichkeit werden mit der Nacht in Zusammenhang gebracht, die am Ende als ein „Friedhof" (V. 19) erscheint. Beerdigt ist dort ein Stern, von dessen „schreckliche[m] Schiffbruch" das sprechende Ich berichtet. Da dieser Stern offenbar in der „meergedeckten Tiefe" der Nacht verschwunden ist, stellt sich jene *Sternverdunkelung* ein, von der der Gedichtband handelt. Doch auch

die letzten Verse lösen die Enigmatik der Rede nicht, vielmehr intensiviert der zeichenhafte Verweis auf einen „stürzende[n] Stein“ (V. 23) und „die Fahne aus Rauch“ (V. 24) den Eindruck einer bewussten Zurücknahme von Sinnkohärenz. Ohne unterstellen zu wollen, Nelly Sachs habe, wie Hans Magnus Enzensberger vorgeschlagen hat, „im Grunde an einem einzigen Buch“ geschrieben,[41] verlangt die verrätselte Gestaltung nach Kontextualisierung. Erst im Rückblick etwa auf „O die Schornsteine“ wird das zentrale Stern-Bild als Allusion auf den Holocaust verstehbar. In diesem Bedeutungsrahmen kündet „die Fahne aus Rauch“ von den ungenannten Schornsteinen ungenannter Vernichtungslager.

Trotz der thematischen Nähe, die zwischen *Sternverdunkelung* und *In den Wohnungen des Todes* besteht, nimmt die zeitgenössische Kritik den zweiten Gedichtband nicht wahr.[42] Zwei Gedichte aus dem Umkreis von *Sternverdunkelung* werden zwar in *Sinn und Form* gedruckt, die Restauflage des Gedichtbandes aber wird eingestampft.[43] Um so mehr freut sich Nelly Sachs, als sie liest und mitteilen kann, wie sehr diese Gedichte einen „jungen deutschen Dichter“ bewegt haben:

> Habe wieder Sternverdunkelung gelesen u. geweint vor Empörung, daß niemand weiß, daß hier das Letzte und Schönste und Bitterste u. Wahnsinnigste u. Himmlischste geschrieben wurde, was je einer Frau aufgegeben wurde zu schreiben[.][44]

III.

Nach dem Tod ihrer Mutter am 7. Februar 1950 erleidet Nelly Sachs einen schweren Nervenzusammenbruch. Wie sie an Walter A. Berendsohn schreibt, lässt sich ihre „Seelenqual durch keines“ ihrer „eigenen Vernunftworte“ lindern.[45] In ihrer Verwirrung vernichtet sie sogar Teile ihrer Manuskripte. Als sie zur Dichtung zurückfindet, entstehen 21 Elegien im Gedenken an ihre Mutter,

41 Hans Magnus Enzensberger: Über die Gedichte der Nelly Sachs [1963]. In: Holmqvist: Buch (Anm. 31), S. 355–362, hier S. 356.

42 Vgl. Lermen/Braun: Atemspitze (Anm. 13), S. 33.

43 Vgl. Fritsch-Vivié: Sachs (Anm. 11), S. 91. Zeitgleich erscheinen die Gedichte „Wenn im Vorsommer“ und „Völker der Erde“, die später in den Sammelband *Fahrt ins Staublose* (1961) aufgenommen werden, in *Sinn und Form* 2 (1950), H. 1, S. 83 f. Zu *Völker der Erde* vgl. Lermen/Braun: Atemspitze (Anm. 13), S. 47–56.

44 Brief eines anonymen Verfassers an Nelly Sachs, zitiert in ihrem Brief vom 26. August 1957 an Ilse Pergament; Sachs: Briefe (Anm. 1), S. 166.

45 Nelly Sachs an Walter A. Berendsohn, 2. März 1950; Sachs: Briefe (Anm. 1), S. 113.

von denen fünf in den Zyklus „Untergänge“ des nächsten Gedichtbandes *Und Niemand weiß weiter* (1957) eingehen. 1951 veröffentlicht sie ihre szenische Dichtung *Eli*,[46] und 1953, als sie sich einer Operation unterziehen muss, gestaltet sie den Zyklus „In Ohnmacht hinterm Augenlid“, den sie ebenfalls in den dritten Gedichtband aufnimmt. Im Vorfeld und in der Nachfolge dieser neuen Sammlung erscheinen vermehrt einzelne Gedichte von ihr in *Akzente*, *Merkur* und *Jahresring* sowie – dank der Vermittlung von Paul Celan – in der italienischen Literaturzeitschrift *Botteghe Oscure*.[47]

Der dritte Gedichtband *Und niemand weiß weiter* wirkt vor allem aufgrund der Kombination von neun thematisch heterogenen Zyklen uneinheitlich und trägt damit „deutlich den Charakter des Versuchs“.[48] Nelly Sachs stellt eine Gruppe mit Flucht-Gedichten neben den in den Berliner Vorkriegsjahren entstandenen „Melusine“-Zyklus und neben eine Reihe von Gedichten, die Themen aus dem Alten Testament sowie das kabbalistische „Buch Sohar“ behandeln.[49] Diese Anordnung evoziert jedoch nicht nur Diversität, sondern erzeugt auch neue Binnenverweise. So scheint beispielsweise „der Worte Adernetz“ aus dem „Sohar“-Zyklus mit den „Adern“ aus dem „Augenlid“-Zyklus zu korrespondieren, die „sich im wundenlosen Nichts / der Meerfahrenden“ öffnen.[50]

Die Ungewissheit, die der Titel der dritten Sammlung ausstellt, wird exemplarisch im Gedicht „Kain“ aufgegriffen.[51]

> KAIN! um dich wälzen wir uns im Marterbett:
> „Warum“?
> Warum hast du am Ende der Liebe
> deinem Bruder die Rose aufgerissen?

46 Nelly Sachs: Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels. Malmö 1951. – Zu den dramatischen Dichtungen von Nelly Sachs, auf die hier nicht eingegangen werden kann, vgl. Hellmut Geißner: Sprache und Tanz. Versuch über szenische Dichtungen der Nelly Sachs. In: Holmqvist: Buch (Anm. 31), S. 363–380.

47 Unter dem Titel „Unterm Polarstern“ werden in *Akzente* sieben Gedichte gedruckt, von denen vier („Hier unten aufgestellt“, „Im blauen Kristall“, „Eine Windschleppe“, „Ein Licht über dem See“) in *Und niemand weiß weiter* aufgenommen werden. Vgl. Akzente 1 (1954), S. 204–206. Paul Celan schlägt Nelly Sachs am 13. Dezember 1957 vor, in der Zeitschrift *Botteghe Oscure* zu publizieren. Diese Aufforderung verbindet er mit einer ausdrücklichen Würdigung von *Und niemand weiß weiter*: „Ich besitze Ihren neuen Gedichtband: er steht, mit den beiden anderen, neben den wahrsten Büchern in meiner Bibliothek.“ Celan/Sachs: Briefwechsel (Anm. 4), S. 10.

48 Bahr: Sachs (Anm. 31), S. 139.

49 Zu Nelly Sachs’ Sohar-Lektüre vgl. Lermen/Braun: Atemspitze (Anm. 13), S. 38.

50 Nelly Sachs: Und niemand weiß weiter. Hamburg, München 1957, S. 61, 92.

51 Ebd., S. 29.

Warum den unschuldigen Kindlein
verfrühte Flügel angeheftet?
Schnee der Flügel
darauf deine dunklen Fingerabdrücke
mitgenommen
in die Wirklichkeit der Himmel schweben?

Was ist das für eine schwarze Kunst
Heilige zu machen?
Wo sprach die Stimme
die dich dazu berief?

Welche pochende Ader
hat dich ersehnt?

Dich
der das Grün der Erde
zum Abladeplatz trägt

Dich
der das „Amen" der Welt
mit einem Handmuskel spricht –

Kain – Bruder – ohne Bruder

Die Reihung der unterschiedlichen Fragen, die das lyrische Ich an die Figur des biblischen Brudermörders richtet, provoziert die eine Frage nach dem Movens seiner Tat. Mit einer Exklamation wird die Anwesenheit Kains im ersten Vers beschworen, über den, so Walter A. Berendsohn, am Ende „das Urteil gesprochen [wird], ganz schlicht: Kain wird zum Symbol der Lieblosigkeit, er ist lieblos und ungeliebt."[52]

Das Gedicht setzt mit einer vereinnahmenden Rede ein – „um dich wälzen wir uns im Marterbett" (V. 1) –, die sich als nächtliche Reflexionen des lyrischen Ichs deuten lassen. In der Schwere des Traumes, die das „wälzen" anzeigt, ruft die Erinnerung die Legende von Kain und Abel ins Gedächtnis. Die von Kain verkörperte Tat des Brudermords lässt dabei an die Abgründe menschlicher Grausamkeit denken, sodass sich die Schlafstatt in ein „Marterbett" verwan-

52 Berendsohn: Sachs (Anm. 10), S. 72. Das Gedicht ist insofern als Besonderheit zu werten, als „der Aspekt der Täterschaft" von Nelly Sachs ansonsten kaum „berücksichtigt" wird; Kranz-Löber: Tiefe des Hohlwegs (Anm. 26), S. 41.

delt. Die schneidenden Fragen, die das lyrische Ich in dieser Lage stellt, nehmen ihren Anfang beim erschlagenen Abel, gehen aber sogleich über die biblische Überlieferung hinaus. Denn die Rede wird auch auf jene „unschuldigen Kindlein“ (V. 5) gelenkt, deren Tod Kain offenbar verschuldet hat. Die Hell-Dunkel-Opposition, die sich zwischen dem „Schnee“ ihrer „Flügel“ (V. 7) und seinen „dunklen Fingerabdrücke[n]“ (V. 8) herausbildet, transportiert auch die dritte Strophe, in der nach der Eigenart der „schwarze[n] Kunst“ (V. 11) gefragt wird, die er angewendet hat.

Mit der Akzentuierung der „Stimme“ (V. 14), die ihn rief, und der „Ader“ (V. 16), die ihn ersehnte, wird nicht nur versucht, die Sinnhaftigkeit von Kains Tat zu ermessen, sondern implizit auch der Theodizee-Vorwurf formuliert. Die appellativen Relativsätze, die im Anschluss einsetzen, wollen keine Antwort geben, entgrenzen aber die biblisch-mythische Figur zu einer mythisch-universalen. Mit seinen „dunklen Fingerabdrücke[n]“ und seiner „schwarze[n] Kunst“ erscheint Abel als übergroße Vernichterfigur, der alles „Grün der Erde“ (V. 18) und damit alles Vitale und Lebendige tilgt, der mit brachialer Gewalt über das Schicksal der Welt gebietet. Angesichts dieser Bedrohung gerät das lyrische Ich ins Stocken, wie die Gedankenstriche anzeigen (V. 23): Kain, der doch „Bruder“, der einst Mensch war, hat seinen Bruder verloren und seine Menschlichkeit abgelegt. In dieser Wandlung mag sich das Verhältnis von Deutschen und Juden spiegeln, eine Beziehung, in der die Deutschen ihr Kainsgesicht offenbarten. Erst dieser Horizont macht kenntlich, dass sich der Gedichtband *Und niemand weiß weiter* „weit hinausbeugt über die Grenze, die unsere Haut uns zieht.“[53]

Dieses ‚Hinausbeugen‘ kennzeichnet auch die vierte Gedichtsammlung *Flucht und Verwandlung*, die sich jedoch deutlich von dem vorangehenden Lyrikband absetzt. Auf formaler Ebene verzichtet Nelly Sachs auf eine Einteilung in Zyklen, auf inhaltlicher Ebene drängt sie die expressiven Momente ihrer Sprache weiter zurück.[54] Zwar wird der ursprüngliche Titel *An Stelle von Heimat die Verwandlungen der Welt* auf Anraten der Deutschen Verlagsanstalt zu *Flucht und Verwandlung* gekürzt, der Verweis auf ihr später wiederholt zitiertes

53 Nelly Sachs an Walter A. Berendsohn, 23. Januar 1957; Sachs: Briefe (Anm. 1), S. 158.

54 „Und doch ist das Buch in anderen Tonarten und anderen Rhythmen geschrieben, gedämpfter, langsamer, noch mehr nach innen gerichtet, noch sinnender, fragender und grübelnder über den Geheimnissen des Jenseits und des Diesseits.“ Berendsohn: Sachs (Anm. 10), S. 74.

Gedicht „In der Flucht“,[55] das sich als ihr „Glaubensbekenntnis“ werten lässt, bleibt aber bestehen.[56]

In der Flucht
welch großer Empfang
unterwegs –

Eingehüllt
in der Winde Tuch
Füße im Gebet des Sandes
der niemals Amen sagen kann
denn er muß
von der Flosse in den Flügel
und weiter –

Der kranke Schmetterling
weiß bald wieder vom Meer –
Dieser Stein
mit der Inschrift der Fliege
hat sich mir in die Hand gegeben –

An Stelle von Heimat
halte ich die Verwandlungen der Welt –

„In der Flucht“ thematisiert die Erfahrung der Heimatlosigkeit und die Suche nach Geborgenheit unter den Bedingungen des Exils. Bereits der erste Vers exponiert den Zustand der Ortlosigkeit, indem die situative Verfassung des lyrischen Ichs skizziert wird.[57] Im Verlauf der Flucht wird „ein großer Empfang“ (V. 2) erlebt, wobei offen und bewusst ambivalent bleibt, ob die Flüchtenden

55 Nelly Sachs: Flucht und Verwandlung. Stuttgart 1959, S. 13. Vgl. Nelly Sachs an Walter A. Berendsohn, 25. Januar 1959; Sachs: Briefe (Anm. 1), S. 201 f. Zu den Vorveröffentlichungen einzelner Gedichte vgl. Wiedemann: Um-Brüche (Anm. 18), S. 135.

56 Ruth Dinesen: Exil als Metapher. Nelly Sachs: *Flucht und Verwandlung* (1959). In: Exilforschung 11 (1993), S. 143–155, hier S. 143. Unterstrichen wird dieser Verweis durch das Motto der Gedichtsammlung, das aus den Schlußversen von „In der Flucht“ besteht. Noch im Erscheinungsjahr von *Flucht und Verwandlung* schreibt Horst Bienek: „Zwei Zeilen aus dem Fluchtgedicht sind dem Buch vorangestellt; sie sind zugleich der Schlüsseltext für das Werk der Nelly Sachs […]“; Horst Bienek: Verwandlung der Welt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26. September 1959.

57 Paul Kersten begreift die genannte Flucht auch als „Entgrenzung ins Transzendente“; Nelly Sachs. Eingeleitet von Paul Kersten. Hamburg 1969, S. 31.

als neue Ankömmlinge empfangen werden oder ob sie selbst auf ihrer Flucht Neues empfangen. Dass im Gedicht tendenziell die zweite Lesart eingenommen wird, belegt erst das Auffinden eines besonderen „Stein[s]“ (V. 13), der den Verlust von Heimat zu kompensieren scheint.

Die zweite Strophe bringt die Fluchtbedingungen zur Geltung, indem der Eindruck des Windes und des durchwanderten Sandes geschildert wird. Während die Elemente der Luft und der Erde zunächst ein Schutzgefühl vermitteln – das „Tuch“ (V. 5) wirkt einhüllend, der Sand bedeckt die Füße –, wächst den Sandkörnern sofort auch eine symbolische Bedeutung zu. Indem sie einer Richtungsdynamik folgen, die sich „von der Flosse in den Flügel / und weiter“ (V. 9 f.) erstreckt, antizipiert die Bewegungsbahn dieser Partikel gleichnishaft die umfassende Metamorphose des Lebens. Das leitmotivische Moment der Verwandlung ist in dieser Perspektive auf die Veränderung vom Wasser („Flosse“) zur Luft („Flügel“) beschränkt und wird in der dritten Strophe, mit der Verlaufsrichtung vom „Schmetterling“ zum „Meer“ (V. 11 f.), umgekehrt. Die angezeigte Krankheit des Schmetterlings und seine baldige Aussicht auf das Meer weisen die Rede als Rede über die Vergänglichkeit des Kreatürlichen aus, was der aufgefundene Stein „mit der Inschrift der Fliege“ (V. 14) bestätigt.

An diesem Punkt tritt das lyrische Ich aus der Rolle des passiven Beobachters heraus. Seine Begegnung mit einem Petrefakt rückt in den Vordergrund, die wie eine Erwählung gestaltet ist, da es sich dem Sprecher „in die Hand gegeben“ (V. 15) habe. Dabei nobilitiert die „Inschrift der Fliege“ (V. 14) den Stein zu einem Monument, das die Erinnerung an einstiges Leben bewahrt. Die Rückschau in die Frühzeit der Naturgeschichte, die das Fossil gewährt, wird zum Impuls für die ins Kosmische gesteigerte Reflexion: „An Stelle von Heimat / halte ich die Verwandlungen der Welt –“ (V. 16 f.). Der Verlust der individuellen Heimat, den Nelly Sachs im schwedischen Exil erlebt,[58] wird angesichts der Erkenntnis, selbst nur ein Teil der ‚Weltverwandlungen‘ zu sein, nivelliert. Im Partikularen Weltgeschichte entdecken und ‚halten‘ zu können, vermittelt ein neues Gefühl von Geborgenheit.

Mit der Gedichtsammlung *Flucht und Verwandlung* wird Nelly Sachs „schlagartig in Deutschland bekannt“.[59] Die Würdigungen von Alfred Andersch und Peter Hamm unterstreichen das Verdienst der Dichterin; besondere Aufmerksamkeit aber verschafft ihr Hans Magnus Enzensberger mit seinem Ra-

58 Nelly Sachs an Peter Hamm, 15. Februar 1958: „Peter, es ist ein hartes Klima, in der Fremde zu sein! Glaub es mir. Es gehört Mut, immer wieder Mut dazu.“ Sachs: Briefe (Anm. 1), S. 186.

59 Lermen/Braun: Atemspitze (Anm. 13), S. 39.

dioessay *Nelly Sachs* (NDR, 13. Februar 1959), in dem er ihre lyrischen Werke gegen Theodor W. Adornos Postulat verteidigt, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, sei barbarisch.[60] Mit der Zunahme der öffentlichen Wirksamkeit mehren sich auch die Preise und Auszeichnungen, deren Höhepunkt die Verleihung des Literatur-Nobelpreises im Jahr 1966 bildet. Zwei Jahre nach *Flucht und Verwandlung* erscheint überdies die Sammlung *Fahrt ins Staublose*, die ihre vier Gedichtbände der Nachkriegszeit vereinigt. Wie Nelly Sachs an Enzensberger schreibt, werde daran wieder ihre Poetik der Durchschmerzung sichtbar: „für mich und für so viele beginnt ein neuer Äon – ein Äon der Schmerzen mit den *Wohnungen*. […] – *Fahrt ins Staublose* muß mit den *Wohnungen* beginnen und ihre Bahn durchschmerzen".[61]

IV.

Als die schwedische Literaturkritikerin und Übersetzerin Margit Abenius gegen Ende 1957 Nelly Sachs nach ihrer aktuellen Verfassung fragt, erhält sie nichts weniger als eine konkrete Auskunft über die Weltsicht der Dichterin: „Ich glaube an die Durchschmerzung, an die Durchseelung des Staubes als an eine Tätigkeit, wozu wir angetreten. Ich glaube an ein unsichtbares Universum, darin wir unser dunkel Vollbrachtes einzeichnen."[62] Und in einem Fragebogen bestätigt Nelly Sachs 1970 diese Stellungnahme gegenüber *Le Monde*: „Mein Glauben, daß der Mensch, ein Jeder auf seine Art, dazu geschaffen ist, diese Materie zu durchleben, zu durchschmerzen, liebend durchsichtig zu machen, zieht als Grundgedanke durch alles, was ich schreibe".[63]

Die Aufgabe der ‚Durchschmerzung und Durchseelung' der Welt stellt nicht nur das Substrat ihres mythisch grundierten Lebenskonzepts dar, sondern umreißt auch das Konzept ihres literarischen Schreibens.[64] Nelly Sachs' zweite Auskunft verdeutlicht, dass sie eine Form poetischer Einfühlung und Aneignung beschreibt, die es in übertragener Rede ermöglicht, „Materie […] durch-

60 Enzensbergers Essay erscheint noch im gleichen Jahr in: Merkur 13 (1959), H. 138, S. 770–775.

61 Nelly Sachs an Hans Magnus Enzensberger, Mittsommer 1961; Sachs: Briefe (Anm. 1), S. 272.

62 Nelly Sachs an Margit Abenius, 30. Dezember 1957; Sachs: Briefe (Anm. 1), S. 181.

63 Nelly Sachs[: Fragebogen]. In: Le Monde, 30. Mai 1970, S. IV–V, zit. nach: Kessler/Wertheimer: Neue Interpretationen (Anm. 12), S. 327–330, hier S. 328.

64 Vgl. Alo Allkemper: Erinnern als „Durchschmerzen". Zur Lyrik der Nelly Sachs. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 125 (2006), S. 117–128, hier S. 117.

sichtig zu machen". Was nach einer geheimnisvollen alchemischen Transformation klingt, geht jedoch über den dichterischen Versuch hinaus, die Dinglichkeit der Welt zu durchschauen. Denn die Poetik der Durchschmerzung und Durchseelung steht immer auch in Beziehung mit dem Erlebnis nationalsozialistischen Terrors, steht in Zusammenhang mit der Erfahrung des „Unsägliche[n]", das seinerseits „auf eine transzendente Ebene" gezogen werden muss, „um es aushaltbar zu machen".[65] In diesem Akt des ‚Herüber-Ziehens' erweist sich die Geltung der komplementären Durchseelung: Das duldende Durchleben selbst des „Unsägliche[n]" ermöglicht die Rückgewinnung von Lebenswelt.

Eine solche Übertragung „auf eine transzendente Ebene" leistet nach Nelly Sachs allein das Verfahren der Verklärung. Den mehrdeutigen Begriff gebraucht sie dabei nicht im Sinne einer pathetischen Idealisierung, sondern als Distanzierung gegenüber einer protokollarischen Vergegenwärtigung des erlebten Leids.[66] Das Prinzip der Verklärung gewinnt als Tilgung von Unmittelbarkeit Kontur, ein Vorgang, der durch die Übersetzung von gegenständlicher Rede in metaphorische gelingt. Daraus ergibt sich jedoch die Gefahr der dichterischen Verklärung, gegen die Adorno noch 1962 mit seiner Kritik an jeglichem „ästhetische[n] Stilisationsprinzip" anschreibt.[67] Darstellbar wird die Verklärung tatsächlich nicht dank einer Ästhetisierung, sondern dank einer Abstrahierung. Erst in der poetischen Ausstellung von Prozessen der Verwandlung erfolgt die ‚Aufhebung' konkreter Welterfahrung. Damit gewinnt ihre Lyrik Züge des Hermetischen – die Gedichte lassen sich nicht „in der Lauge der Deutungen" auflösen und laufen Gefahr,[68] vermittels ihrer abstrakten Bildsemantik Beliebigkeit zu provozieren.

Doch bei Nelly Sachs ist der Akt des Durchschmerzens existentieller gedacht, da sie mit der poetischen Verklärung auf kosmische Transformationen zielt: „ihre sprachlichen Bilder wollen lyrische Signaturen einer zwar anwesen-

65 Nelly Sachs: Zeichen im Sand. Die szenischen Dichtungen der Nelly Sachs. Frankfurt a.M. 1962, S. 345.

66 Am 20. Juli 1946 schreibt sie an Max Rychner über *Die Wohnungen des Todes*: „man hat die Manuskripte […] zu den Haufen der Zeugen- und Protokollschriften geworfen, die leider ja oft wirklich mit dem Rauch der Scheiterhaufen die Seufzer der Opfer ersticken. Nur die eine Mühe machte man sich offenbar nicht: zu sehen, daß diese Gedichte, wenn auch mit begrenzten Kräften, versuchen, das Furchtbare in das Reich der Verklärung zu heben" Sachs: Briefe (Anm. 1), S. 63.

67 Theodor W. Adorno: Engagement [1962]. In: Ders.: Noten zur Literatur. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. ^{6}1994, S. 409–430, hier S. 423.

68 Enzensberger: Über die Gedichte (Anm. 41), S. 355.

den aber noch ‚unsichtbaren Heimat' sein."[69] Für die Dichterin heißt das, sich wiederholt den marternden Erfahrungen aussetzen zu müssen und das Leid neu zu erleben. Ihr Schreiben vergleicht sie daher mit „Blutstürzen […], mit Halluzinationen, mit Erdbeben",[70] da es doch einen geben muss, der „die blutigen Fußspuren Israels aus dem Sande sammel[t] und der Menschheit aufweis[t]".[71] Dieser schmerzhafte Produktionsprozess bleibt dabei nicht ohne Rückwirkung auf ihr persönliches Schicksal. Anfang der 1960er Jahre erleidet sie einen Nervenzusammenbruch und muss mehrere Jahre in einer Nervenklinik behandelt werden.[72] Zugleich aber spendet ihr die dichterische Arbeit erneut Kraft zum Weiterleben, sodass es ihr gelingt, die Sammlungen *Glühende Rätsel* (1964, 1968), *Suche nach Lebenden* (1971) und *Teile dich Nacht* (1971) zu vollenden. Was sie darin poetologisch verfolgt und ‚durchschmerzend' nachvollzieht, hatte sie bereits gegenüber Walter A. Berendsohn angesprochen: „Die gekrümmte Linie des Leidens".[73]

69 Allkemper: Erinnern (Anm. 64), S. 121.
70 Bengt Holmqvist: Die Sprache der Sehnsucht. In: Holmqvist: Buch (Anm. 31), S. 7–70, hier S. 28.
71 Nelly Sachs an Carl Seelig, 1. Oktober 1946; Sachs: Briefe (Anm. 1), S. 67 f.
72 Vgl. Lermen/Braun: Atemspitze (Anm. 13), S. 41.
73 Zit. nach: Holmqvist: Buch (Anm. 31), S. 282. So lautet auch der Titel eines Gedichts aus ihrem 1961 entstandenen Zyklus *Noch feiert Tod das Leben*.