„WIR SIND SO wund“

Nelly Sachs’ lakonisches Sprechen über die Folgen der Shoah

Jana HRDLIČKOVÁ

Abstract
‘WE ARE SO sore’. Nelly Sachs’s laconic words on the effects of the Shoah

The poetic language of the Nobel Prize winner Nelly Sachs has already been examined from several points of view. Nelly Sachs has often been mentioned in connection with Klopstock and Hölderlin owing to her ‘high tone’ (cf. e.g. Paul Hoffmann’s article ‘On Nelly Sachs’ Pathos’ from 1994).
However, even earlier than the style which Hoffmann characterized as the “seed of the concise, hermetic late style with a more moderate pathos”, literary techniques other than pathetic speech can be found in the work of Nelly Sachs. In the poems ‘WE ARE SO sore’, ‘SOMEONE COMES’, ‘A PUNCH’ behind a hedge, there is a laconic style, far removed from all hermeticism, which is able precisely to depict the impact of the Shoah on its survivors. This style seems to be cognate with Kaschnitz’s late elliptical works, Celan’s “greyer language”, and Bachmann’s laconic poems, all from the 1960s. It is this particular style that is examined in this article.

Key words:
Shoah, literary technique, style, poetic language

1. Einleitung

„Am Anfang war die Shoah“ – so unmissverständlich stellt Aris Fioretos 2009 in seiner kommentierten Ausgabe der Werke von Nelly Sachs die Wurzeln der poetischen Sprache dieser Autorin dar. Erst die Zäsur der Vernichtung, der Epochenbruch ‚Auschwitz‘, machte aus ihr eine Dichterin. Doch diese öffentlichen, politischen Wurzeln blieben vielen Forschern zunächst verborgen. Beda Allemann musste 1961 in dem hochgeschätzten ‚Hinweis auf einen Gedicht-Raum‘ fünf Seiten lang Nelly Sachs’ Stellung „im Rahmen der Nachkriegs-Lyrik als die Wiederaufnahme der kosmischen Dichtung mit modernen Mitteln“ (Allemann 1961:37) beschreiben, bevor er, im Kontrast zum deutschen Expressionismus, konstatieren konnte: „Ihre [d. h. Nelly Sachs’] kosmischen Ausflüge gründen in einer konkreten Leid- und Flucht-Erfahrung“ (ebd.:41). Welcher Art diese „konkrete“ Erfahrung war, wurde nicht erwähnt. Nach zwei weiteren Seiten hieß es: „[E]s geht in dieser Dichtung offenbar darum, die Sprache der Toten zu sprechen“ (ebd.:43). In der erweiterten Fassung des Beitrags von 1968 folgt die Interpretation des als „Liebes-Lyrik“ aufgefassten Gedichts ‚Vergebens‘ (vgl. Allemann 1968:306), so dass der Eindruck entsteht, dass dieses „Konkrete“ eher privater Natur ist.

Ein ähnliches Verfahren kann man noch 1994 im Artikel des Germanisten Paul Hoffmann ‚Vom Pathos der Nelly Sachs' beobachten. Auch hier wird erst durch den Vergleich mit einem anderen Dichter, hier Alfred Mombert, das Charakteristische der Nelly Sachs sichtbar: „Verschieden von Mombert, ist das Pathos kosmischer Entgrenzung bei Nelly Sachs das Korrelat extremer konkreter Leidenserfahrung" (Hoffmann 1994:21). Doch auch hier, parallel zu Allemann, wird diese „konkrete Leidenserfahrung" für eine private gehalten (ebd.:24) und die Shoah ausdrücklich nicht erwähnt – was bei einem Autor mit schmerzhaft empfundenem Exilhintergrund[1] überraschen muss. Möglicherweise bereitete die Nennung des Epochenbruchs „Auschwitz" gerade den davon persönlich Betroffenen Probleme. So wurde auch der Euphemismus der „Dichterin jüdischen Schicksals", von Bruno Balscheit in seiner Rezension der ersten Sammlung Nelly Sachs' wohl eher unbedacht aufgegriffen (vgl. Dinesen/Müssener 1985:111), von dem mit Sachs befreundeten Exilgermanisten Walter A. Berendsohn dagegen durchaus bewusst verwendet.

Das volle Ausmaß der Verwundung der Dichterin durch die Ereignisse nach 1933, denen sie zusammen mit ihrer alten Mutter in Berlin bis zu ihrer in letzter Minute geglückten Flucht 1940 ziemlich schutzlos ausgesetzt war, decken erst die Arbeiten ‚Spätfolgen der Verfolgung' von Ruth Dinesen (1994) und „‚nur eine Stimme, ein Seufzer". Die Identität der Dichterin Nelly Sachs und der Holocaust' von Andreas Kraft (2010) auf.[2] Dinesen legt in ihrem Artikel anhand psychiatrischer und juristischer Nachforschungen sehr überzeugend dar, wie das erlittene Trauma die Dichterin – trotz gelungener Rettung, trotz ‚Wiedergutmachung' und literarischem Durchbruch – bis zum Tode hin psychisch gefährdete, und scheut sich nicht, dies nach dem angesehenen Nervenarzt William G. Niederland als „survivor syndrom", im Deutschen sogar als „Seelenmord" zu bezeichnen.[3] Noch nachdrücklicher stellt Andreas Kraft in seiner Dissertation Nelly Sachs' Not dar, „das Überleben zu überleben" (Kraft 2010:175). Er arbeitet mit Viktor Turners Begriff des Liminalen und zeigt die Dichterin als lebenslanges Opfer der negativen Liminalisierung aus der NS-Zeit, die bis zu ihrem Tod fortbesteht. Seine Schlussfolgerung lautet: „Mag auch der Leser der Gedichte und der Briefe gelegentlich den Eindruck von Weltfremdheit haben, so ist auf der existenziellen Ebene der Autorin jene liminale Position, in der Nelly Sachs immer wieder aufs neue Verzweiflung und Hoffnung ausgleicht, in einem Höchstmaß >realitätsorientiert< […]" (Kraft 2010:175). Diesem „Realitätsorientierten", an dem laut Kraft „eine allgemeingültige Einsicht in die Natur des Holocaust in besonderer Weise möglich wird" (ebd.) und das m. E. das Fesselnde des Sachsschen Sprechens über die Shoah nach der Shoah darstellt, soll im Folgenden nachgegangen werden.

Es sollen dabei weder die Ansätze, die sich dem Christlichen, Jüdischen und Mystischen bei Nelly Sachs widmeten,[4] berücksichtigt werden, noch die Versuche, die Autorin intertextuell festzulegen.[5] Entgegen dem geläufigen Verständnis der Dichterin als einer vorwiegend „pathetischen" (vgl. Hoffmann 1994) und mit „kosmischer Entgrenzung" arbeitenden (vgl. z. B. Hoffmann 1994) werden jene Shoah-Gedichte von ihr besprochen, die als eher lakonische und diesseitige Reaktion auf den Epochenbruch „Auschwitz" aufgefasst werden. Vor allem die Wirkung der Shoah auf deren Überlebende soll dabei zuerst offen oder verborgen selbstreferentiell aufgeschlüsselt werden, um

[1] Vgl. Jürgen Wertheimers Nachruf von 1999 auf: http://www.uni-tuebingen.de/uni/qvo/pm/pm227.html.

[2] Zwar nennt Ehrhard Bahr 1980 den „Holocaust" an erster Stelle der „Motive und Themen" des Sachsschen Schaffens (Bahr 1980:68–79) und Russel A. Berman spricht 1985 von der Situation „nach Auschwitz" als „Kern der dichterischen Identität" von Nelly Sachs. Auch Henning Falkenstein („Leben unter Bedrohung" 1984:16–23), Ruth Dinesen („Die Hitler-Jahre in Berlin" 1992:95–111) sowie Gabriele Fritsch-Vivié („Leben unter Bedrohung" 2001:68–81) thematisieren diesen Einschnitt, dessen Bedeutung für Nelly Sachs' Dichtung zudem Dagmar C. G. Lorenz 1992 („Anlaß und Thema ihrer Dichtung war der Holocaust, dem sie selbst entkam"; zitiert in Eshel 1999:85), Gert Mattenklott 1993 (ihre Dichtung sei wie kein anderes literarisches Werk deutscher Sprache „auf den Holocaust bezogen"; ebd.) und Ruth Kranz-Löber 2001 (unerläuterter Untertitel ‚Im Anfang war die Shoah' in 2001:20) erwähnen, seinen Einfluss auf Sachs' Werk aber nicht näher untersuchen.

[3] Der Terminus wurde u. a. Anselm Feuerbachs Schriften über Kaspar Hauser entlehnt. Zu all den prekären Folgen der NS-Verfolgung vgl. das Kapitel ‚Seelenmord' bei W. G. Niederland (1980:229–235).

[4] Vgl. Allemann, Sowa-Bettecken, Gritner, Beil, Weissenberger usw.

[5] Vgl. Bezzel-Dischner, Michel, Falkenstein usw.

zu allgemeinen Aussagen über den Zustand „nach Auschwitz“ zu gelangen. Hier scheint eine Bewegung vorzuliegen, die nicht nur Nelly Sachs’ Umgang mit der Shoah auszeichnet: die zu immer größerer sprachlicher Sparsamkeit. Anhand von drei Gedichten aus unterschiedlichen Etappen von Nelly Sachs’ Werk soll dies beleuchtet werden, wobei Goethes nur geringfügig abgeänderte Zitate aus seinem ‚Tasso‘ und der ‚Triologie der Leidenschaft‘ als Folie dienen werden. Das letztere Zitat ist insofern mit Nelly Sachs verbunden, als es ihr Psychiater, Prof. Cassirer, auf sie beziehen zu können glaubte. Er sagte nämlich über die erst Siebzehnjährige, die zwei Jahre lang wegen einer unerfüllten Liebe „zwischen Tod und Leben schwebte“ (Fritsch-Vivié 2001:37) und keine Nahrung zu sich nahm, die allerdings schließlich mithilfe von Literatur und Schreiben geheilt werden konnte: „Ihr gab ein Gott zu sagen, was sie leidet“. Schon damals sah dieser Arzt in ihr „eine echte Dichterin“ (ebd.:38).

2. Vom „Wie ich leide“ zum „Was ich leide“

Als Goethe am Ende seines ‚Torquato Tasso‘, dieses „gesteigerten Werther“ (Frenzel 1991:257) von 1790, jenen berühmt gewordenen Satz aufschrieb: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,/Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide“ (Goethe V 2000:166), konnte er noch nicht wissen, dass er diesen Gedanken 37 Jahre später nochmals aufgreifen würde, und zwar anscheinend nur leicht verändert. Als Motto zur ‚Trilogie der Leidenschaft‘ (1827), bevor die Verse ‚An Werther‘ erklingen, heißt es nämlich: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt/Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide“ (Goethe I 2000:381). Die Intensität der Leiderfahrung, die einen Menschen so überwältigt, dass er unter diesem Gewicht die Sprache verliert, ist beim jüngeren Goethe das, was schließlich, mit Hilfe eines Gottes, geäußert werden muss – demgegenüber hilft bei dem greisen Goethe nur eines: der Sache auf den Grund zu gehen, das „Was“ zu bestimmen.

Bei Goethe handelte es sich in beiden Fällen um ein Leiden privater Natur, wobei einmal die angebetete Frau von Stein der Auslöser war, das andere Mal die junge Ulrike von Levetzow, Goethes letzte Liebe. Beide Male wurden dabei eine enorme Leidenschaft und ein enormer Liebeskummer mit Liebesentzug, jener Goetheschen „Entsagung“, kuriert, wobei die verbale Äußerung des Stigmas als Heilmittel eingesetzt wurde. Doch als der eigentlich Heilende wurde in beiden Fällen „ein Gott“ verstanden. Dieser anwesende, wenn auch unbekannte Heiland war es, der die Kluft zwischen der Sprachlosigkeit infolge einer menschlichen „Qual“, die als eine anthropologische Größe zur Natur des Menschen zugehörig zu sein schien (das Possessivpronomen „seine“ vor der „Qual“ legt diesen Schluss nahe), und der Leidäußerung immer wieder überwand und somit dem Menschen immer wieder half. Das Sprechen über das Leid erschien gottgewollt.

Seit der Moderne jedoch ist „Gott“, offenbar jeder Gott, tot. Und während der Shoah konnten die assimilierten Juden zwar einen für sie „neuen“ Gott, den Gott der Juden, kennen lernen, mussten diesen aber zugleich als nicht sehr mächtig erkennen. Dem fürchterlichen Genozid konnte er offenbar nicht vorbeugen. Halt konnte er den wenigsten geben. Eine einzige Gewissheit vermittelte er, um mit Celan und Nelly Sachs zu sprechen: „Wir/wissen ja nicht, weißt du,/wir/wissen ja nicht,/was/gilt…“ (zitiert nach Celan/Sachs 1993:42). Das serielle Töten der Nationalsozialisten verschlug auch den Tiefgläubigen die Sprache.

Karl-Josef Kuschel zeigte in seinem Artikel ‚Die Gedichte der Nelly Sachs als theologische Herausforderung‘ von 1994 sehr einleuchtend, dass die Autorin in ihren oft als ‚religiös‘ ausgewiesenen Gedichten (‚O die Schornsteine‘ oder ‚Hiob‘) nur radikal schwieg (vgl. Kuschel 1994:207, 211 ff.). Doch an ein gottähnliches Wesen schien sie zu glauben: an dasjenige, das ihr ermöglichte zu schreiben.[6] Und zwar ging es, analog zu Goethe, zuerst darum, zu schreiben, **wie** sie gelitten

[6] Vgl. ‚Briefe der Nelly Sachs‘ in: Dinesen/Müssener 1985:41, 67, 139, 149 u. a. Dagegen weniger idyllisch auf S. 303 ebd.: „Da kommen Gedichte plötzlich wie ein Blutsturz bis zur Vernichtung, bis an den Tod. Man bebt, man bittet, es soll aufhören, aber man muss sich fügen, man ist eine ‚Wahlstatt‘ “.

hat und leidet, später dann aber, **was** sie gelitten, erlitten hat. Das Goethesche „wie“ und „was“ hinsichtlich des Leids präfigurierte ihr Sprechen über das (scheinbar) Unaussprechliche, ließ aber einen wesentlichen Unterschied sichtbar werden. Goethe konnte noch ‚nur‘ über sich, wenn auch für andere sprechen. Nelly Sachs nahm sich dagegen vor, eine Stimme für Millionen Tote zu finden, sie der Anonymität zu entreißen. Ihr Sprechen war von Anfang an stellvertretend.

3. Vom „Wie ich leide“ zum „Wie wir leiden“: Das Gedicht *WIR SIND SO wund*

Schon im September 1947 entstand ein relativ kleines, unscheinbares Gedicht, das schließlich in der Sammlung ‚Sternverdunkelung‘ von 1949 abgedruckt wurde, der zweiten Gedichtsammlung der Autorin nach ‚In den Wohnungen des Todes‘, die 1947 in der DDR erschienen ist. Es gehört hiermit in die von Bahr, Kranz-Löber und anderen so bezeichnete Frühphase des Sachsschen Gesamtwerkes, in der es wohl vor allem um die Darstellung der Shoah/des Holocaust geht. Doch dieses Gedicht verarbeitet offensichtlich noch ein aktuelleres Problem. Im Brief der Autorin an Ragnar Thoursie vom 25. 9. 1947 finden sich folgende Sätze zur Entstehung nicht nur dieses einen Gedichts, sondern einer ganzen Gedichtreihe:[7]

> *„Eine Schar Söderknaben unterhielt sich die letzten Tage damit, Steine in die Fenster einiger hier wohnender Emigranten zu werfen. Auch meine Mutter saß am Fenster. Glücklicherweise passierte ihr, so oft es geschah, nichts. Im Frühjahr war auch einmal ein Pfeil durch unsere zerbrochene Fensterscheibe gelandet.*
> *Natürlich bin ich weit entfernt davon, irgend eine besondere Absicht in diesem Vergnügen einer verwilderten Knabenschar zu sehn, aber dieses dauernde Suchen nach einer Zielscheibe, davon die Welt so voll ist, macht traurig. So sind die beigelegten Dinge entstanden.“*
> (Sachs I 2010:267 und Sachs in Dinesen/Müssener 1985:80 f.)

Diese emotional recht unterkühlte Darstellung des lebensbedrohlichen Wütens junger schwedischer Neofaschisten (vgl. Dinesen/Müssener 1985:247) ist alles andere als hysterisch, obwohl die Attacken wiederholt geschahen und eine sehr reale Gefahr für die jüdischen Emigranten in Stockholms Stadtteil Söder in sich bargen, auch für die Mutter der Autorin und sie selbst. Es überrascht, wie gefasst und relativierend Nelly Sachs diese feindlichen Übergriffe beschreibt, ja entschuldigt. Die Gewaltakte werden als unbeabsichtigt marginalisiert, was als ziemlich unwahrscheinlich erscheint. Die Aggressoren werden darüber hinaus zweimal mit dem zierlichen Wort „Knaben“ verniedlicht, denen es nur um eine „Unterhaltung“, um ein „Sich-Vergnügen“ geht, nicht um ein gezieltes Vorgehen gegen das Haus der jüdischen Gemeinde in Stockholm und seine Bewohner. Nelly Sachs zeigt sich zwar „[n]atürlich […] weit entfernt“ davon, die Sache ernst zu nehmen, sieht aber im nächsten Schritt Ähnliches überall in der Welt – und das erst, in einer eigentümlichen Ellipse, „macht traurig“. Damit das subjektiv Unterdrückte nicht überhand nimmt, muss fieberhaft geschrieben werden. Zuerst an die Welt (‚WELT, FRAGE NICHT die Todentrissenen‘, Sachs I 2010:71),[8] dann an ein kollektives Wir (‚WIR SIND SO wund‘, ebd. 71 f.), das Wir der Opfer der Shoah. Dies zu bestimmen, seine Eigenarten (für sich, für die Welt) auszudrücken, scheint die Aufgabe des hier vollständig zitierten Gedichts zu sein:

[7] Neben ‚Wir sind so wund‘ entstanden aus diesem Impuls das ebenfalls in der ‚Sternverdunkelung‘ abgedruckte Gedicht ‚Welt, frage nicht die Todentrissenen‘, weiterhin die in die ‚Fahrt ins Staublose‘ aufgenommenen, berühmten Gedichte ‚Wenn im Vorsommer‘ und ‚Völker der Erde‘ sowie einige nicht veröffentlichte Gedichte (vgl. Dinesen/Müssener 1985:81).

[8] Schon im Juni 1947 entstand das Gedicht ‚Chor der Geretteten‘, das ebenfalls ein „Wir“ der Opfer der Shoah der übrigen Welt näher zu bringen versucht und um Verständnis bittet, allerdings noch mit einem ziemlichen Pathos (vgl. Sachs I 2010:33f.).

„WIR SIND SO wund,
daß wir zu sterben glauben
wenn die Gasse uns ein böses Wort nachwirft.
Die Gasse weiß es nicht,
aber sie erträgt nicht eine solche Belastung;
nicht gewohnt ist sie einen Vesuv der Schmerzen
auf ihr ausbrechen zu sehn.
Die Erinnerungen an Urzeiten sind ausgetilgt bei ihr,
seitdem das Licht künstlich wurde
und die Engel nur noch mit Vögeln und Blumen spielen
oder im Traume eines Kindes lächeln.“ (Sachs I 2010:71 f.)

Wie schon Hilde Domin 1977 bei der Herausgabe einer Auswahl der Gedichte von Hans Sachs schrieb, gehöre es zur Eigenart dieser Dichtung, „daß das Überwältigende bei Nelly Sachs häufig nicht so sehr das ganze Gedicht wie einzelne Strophen oder Zeilen sind“ (Domin 1977:128); also mit Hofmannsthals Devise „Lies ein Ganzes“ nicht immer eine neue Qualität gewonnen wird. Wenn man sich dem ‚Realitätsorientierten‘ bei Nelly Sachs’ Umgang mit der Shoah widmen will, bestechen vor allem die ersten drei Zeilen dieses Gedichts, die eine allgemein gültige Aussage über den inneren Zustand eines die Shoah Überlebenden in einem simplen Satz bündeln:

„WIR SIND SO wund,
daß wir zu sterben glauben
wenn die Gasse uns ein böses Wort nachwirft.“ (Sachs I 2010:71)

Dieser Satz hätte auch in Prosa geschrieben werden können und erscheint, im Unterschied zu der traditionellen Auffassung über die metaphernreiche, hoch stilisierte, ja „exaltierte“ (Domin 1977:110) Sprache der Autorin, als eher poetologisch sparsam bis lakonisch. Die personifizierte „Gasse“, die nur „ein böses Wort“, keine Steine oder Pfeile, nachwirft, ist der einzige lyrische ‚Schmuck‘ in diesem Satz[9] – und man kann sich denken, warum gerade hier die Dichterin „verklärte“:[10] Um nicht die Täter bestimmen zu müssen, die ihr offenbar nicht geheuer waren und die sie psychisch nicht wahrhaben wollte, also verdrängte.[11] Ansonsten wird nur bitter das „Wie-wir-leiden“ konstatiert: „SO […], daß wir zu sterben glauben“ bei jeder boshaften Kleinigkeit. Die Verfolgungsängste, die William G. Niederland in seinem Buch so detailliert beschrieb, werden dadurch gleichsam auf einen gemeinsamen Nenner gebracht, der auch der Schlüssel zu Celans Leiden an dem Missverständnis seiner ‚Todesfuge‘ und während der Goll-Affäre sein könnte. Was Nelly Sachs an „Wie-ich leide“ kennen lernte, versuchte sie der Allgemeinheit, und zwar nicht nur der jüdischen, zu vermitteln. Das „Wie-wir-leiden“ löst sich damit zugleich von dem konkreten Trauma, und die Zeilen sprechen zu allen, die „einen Vesuv der Schmerzen“ zu beseitigen haben oder mit ihm konfrontiert werden. Durch die Erkenntnis der Natur eines enormen Schmerzes geben sie potentiell jedermann Halt.

[9] Neben dem Poetismus „wund“ für „verwundet“, der Aufmerksamkeit erregen soll.

[10] Die poetische „Verklärung“ fasste Nelly Sachs dabei als die eigentliche Aufgabe der Dichtenden auf (vgl. Dinesen/Müssener 1985:63).

[11] Dass diese Verdrängung nur zeitweise erfolgreich war, bezeugt der Brief vom 23. 6. 1962 an das Ehepaar Holmqvist: „Ja, meine geliebten Freunde – ich habe gedacht – die Gaskammer hat wohl ungefähr 20 Minuten gedauert – aber dieses hier seit so vielen Jahren. Als meine geliebte Mutter und ich diese Wohnung bekamen, von gleichfalls Flüchtlingen, Mutter und Tochter so wie wir […], warnte mich die Tochter, die auch Furchtbarstes durchkämpft hatte und keine Ruhe in der Wohnung fand. Aber wir hatten möbliert gewohnt – dann im gleichen Haus in einer sonnenlosen Hofwohnung, wo man uns mit Pfeilen hereingeschossen hat und Steine geworfen – die auf ein Haar meine Mutter ins Auge getroffen haben“ (Dinesen/Müssener 1985:281). Das Erlebnis war u. a. einer der Auslöser der schlimmen Verfolgungsängste, unter denen Nelly Sachs jahrelang litt, so dass die Einschätzung Eva-Lisa Lennartssons zu stimmen scheint: „Es ist etwas Reales an dem, was den Schrecken auslöst“ (Film ‚Sterben, ohne gemordet zu werden‘ des Regisseurs Ralph Giordano aus dem Jahr 1971).

4. Vom „Was ich leide“ zum „Was einer leidet“: Das Gedicht *KOMMT EINER*

Zehneinhalb Jahre nach ‚WIR SIND SO wund‘ entstand das Gedicht ‚KOMMT EINER von ferne‘ (April 1958), somit in die mittlere Periode des Sachsschen Schaffens gehörend. Wie schon der Titel der Sammlung, ‚Flucht und Verwandlung‘ (1959), in die das Gedicht schließlich aufgenommen wurde, verrät, wird hier Nelly Sachs’ Trauma der Flucht verarbeitet. Zu diesem Zeitpunkt lebt ihre Mutter, derentwegen Nelly Sachs überhaupt ums Überleben gekämpft hat[12] und die u. a. mit ihrem verspielten Berlinerisch und mit ihrer Pflegebedürftigkeit ein Kontinuum des Heimatlichen in der Fremde gewährleistet hat, nicht mehr. Mit einem zeitlichen Abstand kann der Versuch unternommen werden, sich dem Phänomen ‚Flüchtling‘, dem die autobiographische Flucht aus dem NS-Berlin als prägender Erfahrungsfundus zugrunde liegt, zu nähern, um schließlich in seiner Sache zu sprechen. Somit geht es in dem folgenden Gedicht um das Sprechen über das „Was“ des Erlittenen. Und auch hierbei handelt es sich um ein ziemlich einsilbiges, lakonisches, keineswegs poetisch überladenes Sprechen, bei dem nur einige sparsam eingesetzte, grelle Vergleiche dem Ausmaß der Shoah Rechnung tragen:

„KOMMT EINER
von ferne
mit einer Sprache
die vielleicht die Laute
verschließt
mit dem Wiehern der Stute
oder
dem Piepen
junger Schwarzamseln
oder
auch wie eine knirschende Säge
die alle Nähe zerschneidet –

Kommt einer
von ferne
mit Bewegungen des Hundes
oder
vielleicht der Ratte
und es ist Winter
so kleide ihn warm
kann auch sein
er hat Feuer unter den Sohlen
(vielleicht ritt er
auf einem Meteor)
so schilt ihn nicht
falls dein Teppich durchlöchert schreit –

Ein Fremder hat immer
seine Heimat im Arm
wie eine Waise
für die er vielleicht nichts
als ein Grab sucht.“ (Sachs II 2010:95)

Es ist kennzeichnend, dass Ludvík Kundera gerade dieses Gedicht als das Repräsentativste von Nelly Sachs in die Anthologie ‚Sto moderních básníků‘ (‚Hundert moderne Dichter‘) von 1967

[12] Denn sie selbst wollte nach dem Erhalt der Nachricht, dass ihr Geliebter „einen richtigen Märtyrertod gestorben“ sei, diesem in den Tod folgen (vgl. Dinesen/Müssener 1985:157).

aufgenommen hat und dass es zu den am häufigsten ins Tschechische übersetzten Gedichten der Nelly Sachs gehört. Der Appell an die Nachwelt, humanitär aktiv zu sein, ist hier besonders dringlich herausgearbeitet, das Fremde des Flüchtlings (seine Sprache, seine Bewegungen, sein Schicksal) besonders einprägsam ausgedrückt. Dieser Flüchtling wird nur mit dem wortkargen Indefinitpronomen „einer“ in das Gedicht geholt, was auf seine Eigenschaft hinweist, unwillkommen zu sein. Andererseits signalisiert aber dieses „einer“, dass darunter ‚ein jeder‘ verstanden werden kann.

Daraufhin folgen, zwei Strophen lang, die Ausführungen zu seiner Eigenartigkeit, ja Seltsamkeit. Seine Sprache wird in einer Reihe von Vergleichen bis ins Groteske und Tragische gesteigert – mit der Folge, dass sie anstatt Gemeinsamkeit herzustellen nur „wie eine knirschende Säge/[…] alle Nähe zerschneidet“. Mit den körperlichen Beschreibungen des Flüchtlings (Bewegungen des Hundes/der Ratte) steigert sich das Unbehagen gegenüber dem Fremden. Doch aus der Mitte dieses Unbehagens heraus erscheint plötzlich, eigentlich unlogisch, ein moralischer Imperativ des Gedichts an den Einheimischen: „so kleide ihn warm/so schilt ihn nicht“. Sogar unter der Bedingung, dass der Fremde mit dem Feuer, das er möglicherweise unter den Sohlen hat, Destruktives verursacht (einen Teppich „durchlöchert“), und dass seine Vorgeschichte im höchsten Maße befremdlich ist („vielleicht ritt er/auf einem Meteor“), soll Rücksicht auf ihn genommen werden. Denn, wie die kurze letzte Strophe allgemein verkündet: Der Flüchtling ist in einem äußersten Sinne heimatlos.

Fesselnd an diesem Gedicht ist, wie objektiviert es das ihm zugrunde liegende Leid der Autorin äußert. Weit davon entfernt, eine bloße Verarbeitung des immer wieder zitierten Sachsschen „Peter, es ist ein hartes Klima, in der Fremde zu sein! Glaub es mir. Es gehört Mut, immer wieder Mut dazu“ (an den jungen Peter Hamm gerichtet, vgl.: Dinesen/Müssener 1985:186) zu sein, artikuliert es die Todessehnsucht eines fast Unbekannten (viermal wird über ihn mit einem „vielleicht“ gemutmaßt, einmal mit Hilfe der Wortverbindung „kann auch sein“, dreimal mit „oder“) und appelliert an seine Sozialisierung in der neuen Gemeinschaft. Indem es über diesen eher männlich aufzufassenden Fremdling berichtet, berichtet es über das Trauma der Flucht, das Ruth Dinesen mit dem Trauma der Geburt (Dinesen 1994:287) verglichen hat: Alles ist neu und ungewohnt. Das „Was ich leide“ transponiert sich in die Beschreibung dessen, was „einer“ leidet, der die Heimat verloren hat und der erhört werden soll.

5. Vom „Was einer leidet“ zur Chiffre „Gewalt“: Das Gedicht ‚EIN FAUSTSCHLAG HINTER der Hecke‘

Schließlich soll auf ein Gedicht eingegangen werden, das zwischen 1962 und 1967 entstanden ist und somit in die letzte Schaffensperiode der Autorin gehört. Es fand seine Aufnahme im dritten Teil der von Margaretha und Bengt Holmqvist posthum herausgegebenen Sammlung ‚Teile dich Nacht‘ von 1971. Die Lakonie der Sprache, die man in den beiden vorhergehenden Gedichten feststellen konnte, erreicht hier einen Höhepunkt:

„EIN FAUSTSCHLAG HINTER der Hecke
Da liegt einer
Nichts Schlimmeres als Vorübergehn
Keiner bleibt stehn
Nichts zu sagen
Der Jasmin hat nicht seinen Duft gewechselt – “ (Sachs II 2010:212)

Von den sechs Zeilen dienen die ersten zwei der mit äußerster Knappheit erfolgten Skizzierung eines gewaltsamen Vorgangs – einem in einer Hecke verborgenen Faustschlag, dessen Ergebnis ist, dass „einer“, ein anonymer Mensch, dort liegen bleibt. Wie versteckt auch diese Tat zuerst wirken mag, das „Da liegt einer“ offenbart, dass der Faustschlag keineswegs wie das Opfer anonym bleibt, vielmehr einen Augenzeugen hat. Dennoch geht dieser Augenzeuge an der Hecke mit dem

liegenden Menschen vorüber, auch andere bemerken das Opfer, bleiben aber nicht stehen, helfen nicht, auch nicht mit einem einzigen Wort (Zeile 3–5). Am Ende ist auch die Natur, von dem süß duftenden Jasmin repräsentiert, ohne die geringste Anteilnahme, erbarmt sich des Opfers nicht. Wie marginal auch ein Faustschlag gegenüber dem Genozid an Juden wirken mag, die Autorin sieht hier offensichtlich den Anfang des Verhängnisses, das bis zur Shoah führen konnte. Der Gedankenstrich am Ende des Gedichts deutet darauf hin, wie weit diese eine Unmenschlichkeit reichen kann, ins Unbeschreibbare und Undenkbare.

Die Darstellung dessen, was „einer" leidet, die in dem Gedicht ‚KOMMT EINER' noch höchst engagiert um die Gunst der Mitmenschen geworben hat, zeigt sich hier so stumm und abweisend wie nur möglich. Ein konkreter Mensch ist in diesem Text nicht mehr von Interesse, vielmehr stellt die Gefühllosigkeit der Natur bei Sachs eine Chiffre dar, mit deren Hilfe dem Phänomen der Gewalt als solchem begegnet werden soll. Nicht mehr „Was ich leide/Was einer leidet" ist dabei zu ergründen, sondern das nackte „Wie ist die Welt." Die poésie noire dieses Gedichts lässt die Natur still über den Schmerz des attackierten Menschen triumphieren. Doch sie ist darüber hinaus das einzig Bleibende in dieser erkalteten Welt.

6. Fazit

Aus dem oben Ausgeführten geht hervor, dass sich die Sprache der Nelly Sachs während der drei Perioden ihres Schaffens immer weiter entpersönlicht. Im zuerst behandelten Gedicht ‚WIR SIND SO wund' wird das Maß ihres Leidens an der Shoah und ihrer Verwundung durch die Shoah, das Goethesche „Wie ich leide", mithilfe eines allgemeineren ‚Wir' ausgedrückt, wobei sehr realistisch die Qualen der Überlebenden sichtbar werden. Sie sind so tief, dass sie bei jedem kleineren Anlass (einer Beschimpfung) so weit aktiviert werden, dass die Betroffenen „zu sterben glauben". Die Literatur beweist hier eindeutig ihre kognitive Funktion.

In dem mittleren Gedicht ‚KOMMT EINER' geht es darum, das „Was" des Erlittenen zu bestimmen, wobei sich das ‚Wir' des vorherigen Gedichts zu einem sehr unbestimmten, unfreundlich lakonischen ‚Einer' verwandelt, also viel objektiver wird und das Sachssche ‚Ich' viel effizienter verbirgt. Das Wesen des Flüchtlings und die Gesetzmäßigkeiten der Flucht werden somit sichtbar, die appellative Funktion des Poetischen gewinnt die Oberhand.

Zuletzt führt uns das Spätgedicht ‚EIN FAUSTSCHLAG HINTER der Hecke' das Mirakel der unbemerkten, unbeschränkten Gewaltausübung vor Augen, das bloße Faktum, was ein Mensch einem anderen antun kann, ohne von Mitmenschen daran gehindert zu werden. In diesem Gedicht wird der Täter auf seinen „Faustschlag" reduziert, der Betroffene ist wieder wortkarg nur „einer". Indem das Gedicht im Bild der Teilnahmslosigkeit der Natur gipfelt, legt es nahe, dass das Natürlichste in der Welt das Nicht-Helfen, das „Vorübergehn", das Schweigen ist. Der Appell ist hier ex negativo ausgedrückt, das Gedicht soll unsere Abwehr initiieren.

Wie die Besprechungen der drei Gedichte aus unterschiedlichen Schaffensperioden von Nelly Sachs gezeigt haben, ist ihre Schreibweise keineswegs nur auf eine pathetische und hermetische zu reduzieren. Mit zunehmender Tendenz erscheinen nämlich ihre Gedichte wortkarg, ähneln den Ellipsen der späten Kaschnitz (*1901), der „graueren Sprache" Celans (*1920), dem „Lakonismus" der späten Gedichte Bachmanns (*1926).

Die Entwicklung von einer recht bewegten lyrischen Sprache zu einer nur noch registrierenden und poetisch sehr bescheidenen ist allen vier Lyrikern eigen. Das Trauma „Auschwitz" verlangte offensichtlich, um überhaupt erfasst werden zu können, zuerst einmal hohe Stilebenen, musste aber schließlich mit äußerster Knappheit angegangen werden – was vielleicht das Zeitgeschehen und der Literaturbetrieb der Nachkriegszeit mit verursacht haben. Bei keinem der Dichter ist die Rezeptionsgeschichte ihrer Werke einfach. Nelly Sachs' Gedichte sollten, um wieder vermehrt gelesen zu werden, von der Germanistik auch in ihrer qualitätsvollen Einfachheit vorgestellt werden. Dies

möchte der vorliegende Beitrag, der das Knappe, Realitätsorientierte beim Umgang der Autorin mit der Shoah sichtbar machen wollte, zugleich anregen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Enzensberger, Hans Magnus/Fioretos, Aris/Sachs, Nelly (2010): *Nelly Sachs, Schriftstellerin*. Berlin; Stockholm. Audio CD.

Sachs, Nelly (1971): *Teile dich Nacht. Die letzten Gedichte*. Hrsg. von Holqvist, Margaretha und Bengt. Frankfurt am Main.

Sachs, Nelly (1977): *Gedichte.* Hrsg. von Domin, Hilde. Frankfurt am Main.

Sachs, Nelly (1985): *Briefe der Nelly Sachs.* Hrsg. von Dinesen, Ruth/Müssener, Helmut. 2. Auflage. Frankfurt am Main.

Sachs, Nelly (1988): *Fahrt ins Staublose. Gedichte.* Frankfurt am Main.

Sachs, Nelly (2010): *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden.* Hrsg. von Fioretos, Aris. Bd. I: *Gedichte 1940–1950.* Berlin.

Sachs, Nelly (2010): *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden.* Hrsg. von Fioretos, Aris. Bd. II: *Gedichte 1951–1970.* Berlin.

Sekundärliteratur:

Allemann, Beda (1961): Hinweis auf einen Gedicht-Raum. In: *Nelly Sachs zu Ehren.* Frankfurt am Main, S. 37–44.

Allemann, Beda (1968): Hinweis auf einen Gedicht-Raum. In: Holmqvist, Bengt (Hrsg.): *Das Buch der Nelly Sachs.* Frankfurt am Main, S. 291–309.

Bach, Inka/Galle, Helmut (1989): Nelly Sachs: In den Wohnungen des Todes und Sternverdunkelung. In: dies.: *Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung.* Berlin; New York.

Bahr, Ehrhard (1980): *Nelly Sachs.* München.

Bezzel-Dischner, Gisela (1970): *Poetik des modernen Gedichts. Zur Lyrik von Nelly Sachs.* Bad Homburg u. a.

Dinesen, Ruth (1992): *Nelly Sachs. Eine Biographie.* Frankfurt am Main.

Dinesen, Ruth (1994): Spätfolgen der Verfolgung. In: Kessler, Michael/Wertheimer, Jürgen (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen.* Tübingen, S. 283–297.

Eshel, Amir (1999): *Zeit der Zäsur. Jüdische Dichter im Angesicht der Shoah.* Heidelberg.

Falkenstein, Henning (1984): *Nelly Sachs.* Berlin.

FRITSCH-VIVIÉ, Gabriele (2001): *Nelly Sachs mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg.

DOMIN, Hilde (1977): Nachwort. In: SACHS, Nelly: *Gedichte.* Frankfurt am Main, S. 105–137.

GRITTNER, Sabine (1999): *Aber wo Göttliches wohnt – die Farbe ‚Nichts'. Mystik-Rezeption und mystisches Erleben im Werk der Nelly Sachs.* St. Ingbert.

HOFFMANN, Paul (1994): Vom Pathos der Nelly Sachs. In: KESSLER, Michael/WERTHEIMER, Jürgen (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen.* Tübingen, S. 19–34.

HOLMQVIST, Bengt (1968): Die Sprache der Sehsucht. In: ders. (Hrsg.): *Das Buch der Nelly Sachs.* Frankfurt am Main, S. 9–70.

HOYER, Jennifer M. (2009): Painting Sand: Nelly Sachs and the Grabschrift. In: *The German Quarterly.* Winter 2009, 82.1, S. 24–41.

KRAFT, Andreas (2010): *„nur eine Stimme, ein Seufzer" Die Identität der Dichterin Nelly Sachs und der Holocaust.* Frankfurt am Main.

KRANZ-LÖBER, Ruth (2001): *„In der Tiefe des Hohlwegs" Die Shoah in der Lyrik von Nelly Sachs.* Würzburg.

KUNDERA, Ludvík (1967): *Sto moderních básníků*. Zusammengestellt von KROUPA, Adolf. Praha.

KUSCHEL, Karl-Josef (1994): Hiob und Jesus. Die Gedichte von Nelly Sachs als theologische Herausforderung. In: KESSLER Michael/WERTHEIMER, Jürgen (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen.* Tübingen, S. 203–224.

LERMEN, Birgit/BRAUN, Michael (1998): *Nelly Sachs – „an letzter Atemspitze des Lebens".* Bonn.

NIEDERLAND, William G. (1980): *Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom Seelenmord*. Frankfurt am Main.

SOWA-BETTECKEN, Beate (1992): *Sprache der Hinterlassenschaft. Jüdisch-christliche Überlieferung in der Lyrik von Nelly Sachs und Paul Celan.* Frankfurt am Main; Berlin u. a.