

Annette Jael Lehmann  
**Nelly Sachs (1966)**

## Biographisches I: Schweden

Im Jahr 1940 gelingt Nelly Sachs gemeinsam mit ihrer Mutter die Flucht aus Berlin nach Stockholm, der Hauptstadt des neutralen Schweden. Die Ältere der beiden ist 68 Jahre alt, die Jüngere 49. In Stockholm folgen zunächst die Aufnahme in einem Flüchtlingslager, in Privatwohnungen und auch in einem Kinderheim. Danach – bald eineinhalb Jahre später – beziehen beide eine eigene Wohnung in einem Mietshaus der Stockholmer Jüdischen Gemeinde. Aris Fioretos, schwedischer Schriftsteller und Biograph von Nelly Sachs, beschreibt diese Lebenssituation wie folgt:<sup>1</sup>

Sie wohnte in einer 1-Zimmer-Wohnung, erst im Erdgeschoß mit der Mutter, in dieser dunklen Wohnung, wo sie die ersten acht Jahre verbrachte. Danach zogen sie innerhalb desselben Gebäudes um und durften im zweiten Stock dann eine etwas größere Wohnung beziehen. Auch eine Ein-Zimmer-Wohnung, aber mit einer Küchennische. Und in dieser Küchenecke, die vier Quadratmeter groß war, hatte sie ein Bett, und da schlief sie, aß sie und schrieb sie. Das war ihr Schreibzimmer, ihr Arbeitszimmer. Sie hatte keinen Schreibtisch, nie in ihrem Leben, sondern einen kleinen runden Tisch, und saß dann auf dem Bett und schrieb mit der klotzigen Mercedes Prima Maschine, die sie aus Deutschland mitgebracht hatte. Hämmerte wäre wohl das richtigere Wort. Und weil sie eben endlich mal Blick nach außen hatte und dieser Blick dann zufällig auch auf die südlichen Gewäs-



**Abb. 1:** Nelly Sachs' schwedischer Pass.

<sup>1</sup> Eine herausragende Biographie zu Nelly Sachs hat der schwedische Schriftsteller und Übersetzer Aris Fioretos 2010 vorgelegt.



**Abb. 2:** Nelly Sachs' Wohnung in Stockholm.

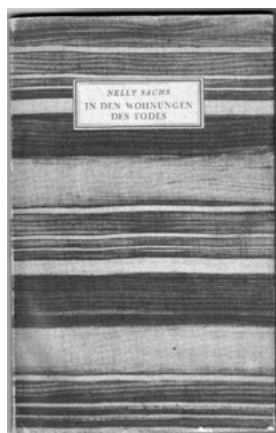
ser Stockholms fiel, nannte sie eben diese kleine Ecke ihre Kajüte. Und ich glaube, es wäre nicht unrichtig, diesen Raum und diese Kajüte als sozusagen den Ursprung ihres literarischen Universums zu betrachten. („3. O-Ton Aris Fioretos“, Hueck 2010)

In der Laudatio zur Verleihung des Literaturnobelpreises 1966 hieß es über die deutsch-jüdische Dichterin Nelly Sachs, die im schwedischen Exil die Shoah überlebte: die außerordentliche Auszeichnung werde der Dichterin für ihre hervorragenden lyrischen und dramatischen Werke, die das Schicksal Israels mit ergreifender Stärke interpretieren, verliehen. Nelly Sachs' Lyrik hat vor diesem Hintergrund einen kanonischen Sonderstatus in der deutschen Literatur erlangt, ohne jedoch über viele Jahre hinweg in nennenswerter Weise von einem breiteren Publikum rezipiert zu werden. Nelly Sachs ist aber weit mehr als eine Dichterin des sogenannten ‚Schicksals Israels‘ oder eine schwer zu verortende Vertreterin einer Lyrik und Poetik nach Auschwitz. Nelly Sachs ist vielmehr die Autorin einer autonomen Poesie, die sich als explizite wie implizite Dekonstruktion mystisch-religiöser Traditionsbestände entfaltet und als solche ganz eigene poetologische Akzente besitzt. Ähnlich wie in der Begründung zur Verleihung des Nobelpreises hat sich die Anerkennung der Dichterin in der allgemeinen öffentlichen Wahrnehmung und auch in der wissenschaftlichen Rezeption zu meist weniger auf die herausragende Relevanz dieser poetologischen Dimension bezogen. Nelly Sachs' Poetik erhielt erst in den letzten Jahren wieder differenziertere Beachtung, vor allem dank der im Jahr 2010/11 erschienenen neuen Gesamtausgabe im Suhrkamp Verlag (Sachs 2010/2011) und nicht zuletzt aufgrund einer großen Ausstellung, die im Jüdischen Museum in Berlin in demselben Jahr stattfand.

Nelly Sachs' Leben und Schreiben im schwedischen Exil und nach der Shoah ist geprägt von Leiden und Verzweiflung, von Überlebensschuld und Lebensmüdigkeit, von Verstörung und Hilflosigkeit, von jener tiefgreifenden Erschütterung angesichts der Vernichtungserfahrung, die auf Wunden verweisen, die nicht heilbar sind. Der nachfolgende Beitrag sucht, die poetologischen Spuren und literarischen Konsequenzen dieser Erfahrung nachzuzeichnen.

## Lyrik nach der Shoah I

*In den Wohnungen des Todes* und *Sternverdunkelung* heißen die ersten beiden Gedichtbände, die Nelly Sachs 1947 und 1949 veröffentlicht. Parallel dazu entsteht *Eli – ein Mysterienspiel vom Leiden Israels*. In Stockholm beschäftigt sich die Autorin in den ersten Jahren des Exils eingehend mit religionsphilosophischen Fragen, vertieft sich in mystische Literatur, entdeckt durch Vermittlung der Schriften Martin Bubers den Chassidismus, durch den jüdischen Religionshistoriker Gershom Scholem die Kabbala. Zugleich, aber nicht ausschließlich, steht Nelly Sachs' Lyrik und Poetik gegen Ende des Zweiten Weltkriegs im schwedischen Exil ganz im Zeichen ihrer Hinwendung zu den Opfern der Shoah. Sie verknüpft dabei die Frage nach der Legitimität ihres Schreibens stets mit der des Weiterlebens. „Die Toten des Holocaust bestimmen auch die Haltung zu den Lebenden und Überlebenden, ja ihr Tod bestimmt die Haltung zum Leben“, und das heißt auch „das ständige Bewusstsein unabtragbarer Schuld“, die alle Überlebenden betrifft (Young 1992, 57, 244). Die Überlebensscham und zugleich die Intention, als Überlebende die Ausdrucksmöglichkeiten all jener



**Abb. 3:** Nelly Sachs, *In den Wohnungen des Todes*, Aufbau Verlag 1947.

zu entfalten, die ermordet wurden, bestimmen das frühe dichterische Selbstverständnis von Nelly Sachs. Die Hinwendung zu den Opfern bedeutet mehr als die Repräsentation ihrer kollektiven Erinnerung, sie verschränkt sich subjektiv mit deren Leidenserfahrungen. Die Erfahrung der Opfer der Shoah wird identifikatorisch übernommen und das Ausgeliefertsein an das in der Vergangenheit Erlittene besteht fort.<sup>2</sup> Die unauflösliche Verbundenheit mit den Ermordeten kann zwar Sachs' Dichtung motivieren und legitimieren, nicht aber die eigene Überlebensschuld auflösen. In diesem Sinn ist auch Adornos Aussage zu verstehen:

Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemartete zu brüllen; darum mag es falsch gewesen sein, zu sagen, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen. (1973, 354)

Nelly Sachs hat sich wie die meisten Überlebenden immer wieder in selbstquälerischer Weise damit auseinandergesetzt, dem eigenen Tod entkommen zu sein. Die Erfahrung, nur zufällig überlebt zu haben, stellt ihr Weltvertrauen sowie ihre Ausdrucksmöglichkeiten immer wieder in Frage. Dieser Umstand führt bei ihr zu einer obsessiven Einschließung der Toten und des Todes und zur Bestimmung des Lebens als ein durch den Tod determiniertes Überleben. Max Horkheimer hat stellvertretend für eine Vielzahl Überlebender des Genozids in seinem biographischen Bekenntnis „Nach Auschwitz“ festgehalten: „Ihr Tod ist die Wahrheit unseres Lebens, ihre Verzweiflung und ihre Sehnsucht auszudrücken sind wir da.“ (1974, 213)

Nelly Sachs' wesentlicher Beweggrund für eine ‚Lyrik nach Auschwitz‘ bestand nur in geringem Maße darin, das eigene Trauma durch die Zugehörigkeit zur Schicksalsgemeinschaft der Opfer versuchsweise zu artikulieren. Es galt vielmehr, das Verstummen der ermordeten Opfer zu annullieren. Primo Levi hat verschiedentlich herausgestellt, dass eines der großen Traumata von Auschwitz das Fehlen von Kommunikation gewesen sei (1993, 20). Nelly Sachs kann erstmalig das eigene Verstummen durchbrechen, indem sie die Differenz zwischen den erlauschten, imaginierten Stimmen der Toten und der eigenen lyrischen Stimme aufzuheben sucht. Damit unterbricht sie die in und nach Auschwitz fortwirkende unmenschliche Kommunikationslosigkeit, die sie selbst thematisiert hat. In ihrem Mysterienspiel *Eli* verstummt ein Protagonist bis zu seinem Lebensende, da er bei der Ermordung seines Enkels tatenlos zusehen musste. Es

---

<sup>2</sup> Vgl. Améry, Jean. *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart: Klett, 1977.

handelt sich um einen Ausfall der Sprache, den Jacques Derrida als schlimmste Gewalt und „prä-logisches Schweigen“ bezeichnet, das Schweigen „einer unvorstellbaren Nacht, die nicht einmal das Gegenteil des Tages ist [...]“ (1976, 197). Es handelt sich um Gewalt als Trauma der Verfolgung, die den Durchbruch zur Sprache vereitelt. Da die Opfer zu diesem vor-sprachlichen Schweigen gezwungen wurden, entschließt sich die Lyrikerin Sachs zum Sprechen an ihrer Stelle. Ihr Opferdiskurs setzt ein als Versuch der Stellvertretung.

„Gedichte über den Holocaust sind Gedichte der Erinnerung an oder Klage um Tote“, schreibt Dieter Lamping und fährt fort, es handle sich bei ganz unterschiedlichen Autoren um „eine Identifikation, die sich der tatsächlichen unaufhebbaren Distanz stets bewusst bleib[e].“ (1991, 241–242) Die Aufhebung dieser Differenz, die auch die Kategorie eines bloßen Gedenkens zu transzendieren sucht, macht die Besonderheit von Nelly Sachs' Ansatz einer Lyrik nach und über Auschwitz aus. In ihrem ersten Zyklus *In den Wohnungen des Todes* versucht sie, aus der Perspektive der Opfer zu sprechen, um den Ort des Todes, so wie er als Ort der Massenmorde in den Konzentrationslagern existierte, versuchsweise zu benennen und zu begreifen. Eine Todesart, die die Dichterin für lange Zeit nur in aller Vagheit als: „der falsche Tod“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 112) bezeichnen konnte. Die Vernichtungserfahrung, die brutale und sinnlose Ermordung aus der Perspektive seiner Opfer zu vermitteln, steht im Zentrum dieses Zyklus. Die Toten werden von der Dichterin zum Sprechen gebracht und schildern, wie sie starben oder was sie empfanden, als man sie tötete. Der an dieser Stelle entwickelte Ansatz, das Sterben nachzuzeichnen, sucht auch eine Rehabilitation dessen, was den Opfern tatsächlich versagt war, nämlich den eigenen Tod als einen individuellen Prozess mit der ihm gebührenden Dignität zu erfahren. Der persönliche Tod wird dem anonymen Massenmord gegenübergestellt. Zugleich führt die Ermordung in den Konzentrationslagern zu einer permanenten Präsenz des Todes für die Überlebenden bis zu ihrem eigenen Tod. Opfer und Überlebende befinden sich in demselben vom Tod gezeichneten Lebensraum, in dem sogar unbelebte Objekte und Gegenstände das „Staubverwandte“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 9) eines jeden fühlbar machen. Der Tod besitzt in der durch die Lyrik konstruierten Realität universelle Herrschaft. Nicht das Vernichtungsgeschehen steht im Vordergrund der Darstellung, sondern seine Konsequenzen. Das Wort „Staub“ wird dabei zur zentralen Metapher für die alles Lebendige prinzipiell durchwaltende Vergänglichkeit und ist Ausgangspunkt für eine facettenreiche Metaphorisierung. „Unser Gestirn ist vergraben in Staub“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 50), „Hiobs Staub“ oder „Sehnsuchtsstaub“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 8, 9, 11) lauten nur drei des allein in sechzehnmaliger Kombination in ihrem Zyklus *In den Wohnungen des Todes* vorkommenden Symbols. Mit diesen Metaphern wird zugleich erstmals die Motivkonstellation des

mythischen Übergangs vom Tod in die Ewigkeit verbunden. „Dein Staub vernehmlich ruft zum ewigen Leben.“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 23) Der Weg der Symbolisierung und die Verbindung von Symbolketten zu gleichnishaften Aussagen bilden in dieser frühen Phase der Werkentwicklung die gestalterische Möglichkeit, um der Inkommensurabilität der Shoah nachzukommen. Trotz einer Vielfalt an metaphorischen Kombinationen entwickeln sich dabei kaum differente Bedeutungsfunktionen. Die Symbolisierungsversuche bieten relativ einheitliche Assoziationskomplexe an, die auf ein von Vergänglichkeit und Tod beherrschtes Dasein hindeuten.

Eine weitere Variante, um den Opfern Epitaphe zu setzen und zugleich die Vergänglichkeit aller Menschen bewusst zu machen, wird im zweiten Part des Zyklus eingeführt. Dort sind „Grabschriften in die Luft geschrieben“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 28), die an sozial und psychologisch bestimmte Charaktere erinnern sollen. Sie werden wie zuvor entweder selbst zum Sprechen gebracht oder als unmittelbare Gegenüber angeredet. In diesem Zusammenhang tauchen im Gesamtwerk die stets variierten Symbole „Schmetterling“, „Sand“ und „Stein“ auf. Das mit großer Häufigkeit im Zyklus auftauchende Wort „Sand“ besitzt hier eine mehrdimensionale, teilweise kombinierte Sinnstruktur. Es verweist einerseits als Wüstensand auf das Land Israel und das Jahrtausende lange Exil des Volkes; „Sand“, der als solcher vielfach in Schuhen gesammelt wird: „Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen, / Als ihr zum Sterben aufstehen musset? / Den Sand, den Israel heimholte, / Seinen Wandersand? / Brennenden Sinaisand [...]“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 11) Andererseits deutet „Sand“ in unterschiedlichen Kontexten immer wieder auf einen abstrakten Sinn hin. Die Tätigkeit der Malerin in den „Grabschriften“ verdeutlicht, wie sich mit „Sand“ Zeitliches, insbesondere in Form eines Erinnerungsgegenstandes, sammeln und messen lässt, wie aus seiner amorphen und ungestalteten Masse Vergangenes oder Verborgenes freigelegt werden kann. Der zunehmenden Komplexität der Metaphorik entspricht die Absicht, die Bedeutungsspielräume zu erweitern. Eine umfassende Vernetzung zu einer symbolischen Ordnung lässt sich jedoch nicht ausmachen. Die einzelnen Symbolfelder stellen vielmehr unverbundene Größen dar. Die mit den Symbolsetzungen intendierte Mimesis erweist sich bereits in diesem Stadium als dem Gegenstand der Shoah gegenüber nur bedingt, wenn überhaupt zureichendes Gestaltungsverfahren. Die symbolische Schreibweise kann weder die fortschreitende sprachliche Transformation noch die Vermittlung der historischen Problematik in der Struktur des poetischen Textes leisten.

Chor der Toten // Wir von der schwarzen Sonne der Angst / Wie Siebe Zerstochenen – / Abgeronnen sind wir vom Schweiß der Todesminute. / Abgewelkt an unserem Leibe sind die uns angetanen Tode / Wie Feldblumen abgewelkt an einem Hügel Sand. O ihr, die ihr noch den Staub grüßt als einen Freund / Die ihr, redender Sand zum Sande spricht: Ich

liebe dich. // Wir sagen euch: / Zerrissen sind die Mäntel der Staubgeheimnisse / die Lüfte, die man in uns erstickte, Die Feuer, darin man unseren Abhub warf. / Das Wasser, das mit unserem Angstschweiß dahinperlte / Ist mit uns aufgebrochen und beginnt zu glänzen. / Wir Toten Israels sagen euch: / Wir reichen schon einen Stern weiter / In unseren verborgenen Gott hinein. (*Fahrt ins Staublose* 1961, 56)

Mit der Chorform in *Chöre nach der Mitternacht* gelingt es noch einmal, die Kollektivstimmen der getöteten Wesen und Dinge durch eine intensiviertere Symbolisierung und Personifikation bis hin zur Aufhebung der Trennung zwischen Toten und Lebenden mit einer religiösen Dimension zu entfalten, ohne eine tiefgreifende Erneuerung der sprachlichen Ausdrucksmittel zu vollziehen. Im Vordergrund dieser Texte steht eine thematische Intention, nämlich die Aufhebung der Scheidung von belebten und unbelebten Phänomenen, von toten und lebendigen Menschen. Die Absenz der Toten wird durch ihre fiktiven Selbstporträts überspielt, indem die Formen und Träger der Toten als Teil des Lebens dargestellt werden. Schatten, Wolken, Bäume und Steine artikulieren zudem die Bitte um Erlösung von Leid und Qual, nehmen die Gestalt von Tröstern und Gefährten an oder werden zu Trägern von transzendenten Hinweisen. Mit religiösen Motiven versucht Sachs, die Totalität der Vernichtung von Auschwitz einzuschränken. Dabei kann jedoch nicht die Universalität des Todesprinzips gebrochen werden. Die Erde bleibt „Das Gestirn des Todes“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 17), auf dem ihre Lebewesen „in den riesigen Tod“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 35) gezogen werden und das Leben selbst einem Schwimmen in „den Meeren von Tod“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 60) gleicht. Die Toten und die mit ihrem Tod verhafteten Elemente können gleichwohl „aufbrechen“. Sie verlassen die Welt des Todes und reichen „einen Stern weiter / In unseren verborgenen Gott hinein“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 56), so jedenfalls wird die kosmisch-religiöse Ausrichtung im „Chor der Toten“ in seiner letzten Strophe formuliert. Die von der Shoah gezeichnete Wirklichkeit in Richtung eines überirdischen Raumes zu verlassen, bildet einen ersten Ansatz, um der Macht der Vernichtung zu entkommen. Nelly Sachs greift dabei auf das jüdisch-christliche Modell des Märtyrerhaften Opfers zurück, für das ein eigentümliches Schwanken zwischen der Mythisierung als Held und der Konkretisierung als ohnmächtig Leidender charakteristisch ist. Der Typus des Märtyrers ist in Anbetracht des Holocaust jedoch ein höchst fragwürdiges Modell. Sidra DeKoven Ezrahi hat herausgestellt, weshalb der tragische Held nicht länger ein Modell für die Opfer der Shoah darstellen kann: „In a society no longer sustained by the assurances that death is a corridor to salvation, in a universe in which, since the individual counts for nothing, his death cannot possibly be sacrificial or exemplary [...]“ (DeKoven Ezrahi 1980, 69) Nelly Sachs' Rezeptionslinien waren „the literary and religious traditions which had reflected and shaped collective responses to catastrophe

over the centuries [...] as if these provided access to an otherwise unintelligible and inarticulable experience.“ (DeKoven Ezrahi 1980, 106) Die Dichterin bewegt sich damit im weiten Rahmen der jüdischen Klageliteratur,<sup>3</sup> die sie mit ihren kosmisch-transzendenten Visionen verbindet. Die Suche nach Möglichkeiten, mit denen die Absolutheit dieser Todeserfahrung gemindert werden könnte, begleiten auch die Gedichte, die Nelly Sachs ihrem „toten Bräutigam“ gewidmet hat.

## Nelly Sachs' dekonstruktive Poetik: Glühende Rätsel

Der 1957 erschienene Gedichtzyklus *Und niemand weiß weiter* indiziert und thematisiert die unverhüllt aufgebrochene existentielle und dichterische Krise von Nelly Sachs. Bei einem kursorischen Durchgang durch diesen Zyklus erweisen sich Metaphern der Ungewissheit, Richtungslosigkeit, der Suche und Leidbesessenheit als Wegmarken, die auf eine neue Qualität der Verkettung von Überleben und Schreiben hindeuten. Doch nicht allein eine tiefgreifende Verstörung und Orientierungslosigkeit bestimmen den Tenor dieses Bandes; dem Grundmotiv der Sehnsucht kommt zugleich ein besonderer Stellenwert zu. Gesucht wird mit gesteigerter Intensität die Verbindung religiöser und lyrischer Erfahrung als transzendente Sinnerfahrung. An dieser Stelle wird auch die spezifische Signatur der Poetik von Nelly Sachs deutlich: Sie besteht im mythopoetologischen Moment des Transzendierens als Versuch der Überwindung irdischer Gegebenheiten, der Überschreitung der sichtbaren Wirklichkeit und Verwandlung der Wirklichkeit im lyrischen Schreiben. Diese poetologische Dimension wird in den zentralen Zyklen von Nelly Sachs – *Flucht und Verwandlung* (1957) und *Fahrt ins Staublose* (1961) – entfaltet.

In den ersten beiden Strophen des Gedichts „Wer von der Erde kommt“ setzt der im Titel des Zyklus *Fahrt ins Staublose* programmatisch angedeutete Transzendierungsprozess vor dem Hintergrund des kosmologischen Motivfeldes ein:

WER / von der Erde kommt / Mond zu berühren / oder / anderes Himmelsmaterial das  
blüht – / angeschossen / von Erinnerung / wird er hoch springen / vom explodierenden

---

3 Sidra DeKoven Ezrahi versteht dieses Genre als: „Lamentation literature helped to preserve sacred communal memory in a number of ways. In a community in which a mythic view of history prevailed, the kinot provided the footnotes to update the biblical revelation of divine purpose. The poems take not only their historical analogues but also their form and idiom from biblical elegy, especially from the Books of Jeremiah and Lamentations.“ (1980, 100)



Sehnsuchtsstoff / denn aus bemalter Erdennacht / aufgeflügelt sind seine Gebete / aus täglichen Vernichtungen / suchend die inneren Augenstraßen. // Krater und Trockenmeere / erfüllt von Tränen / durch sternige Stationen reisend / auf der Fahrt ins Staublose. (*Fahrt ins Staublose* 1961, 331)

Den Ausgangspunkt für den Aufstieg in den Astralbereich bilden die vor dem Hintergrund der irdischen Negativität vollzogenen Gebete. Ihre Bewegung von unten nach oben wird von einer heftigen oder plötzlichen Erinnerung und Sehnsucht ausgelöst. Die Himmelsbahnen eröffnen schließlich die Suche in den „inneren Augenstraßen“. Dem Weg in den Weltraum entspricht ein Gang in die innerseelische Welt. Sie bildet das Äquivalent zur welttranszendenten, als höherwertig qualifizierten Wirklichkeit des Kosmos. In der kosmisch-seelischen Landschaft, die auf der *Fahrt ins Staublose* durchmessen wird, findet vor allem die Trauer ihren monumentalen Ausdruck. Die ersten beiden Strophen dieses Textes legen den Gedanken eines richtungsbezogenen Fahrtvorgangs nahe, dessen Ziel jedoch noch nicht explizit genannt wird. Die abschließende Strophe charakterisiert gleichfalls nicht den Zielpunkt des Staublosen näher, sondern entwirft ein differentes, finales Bewegungsmuster. Dieses setzt zunächst wieder im irdischen Bereich ein: „Überall die Erde / baut an ihren Heimwehkolonien. / Nicht zu landen / auf den Ozeanen des süchtigen Blutes / nur zu wiegen sich / in Lichtmusik aus Ebbe und Flut / nur zu wiegen sich / im Rhythmus des unverwundeten / Ewigkeitszeichens: / Leben – Tod – [...]“. (*Fahrt ins Staublose* 1961, 332)

Die Absicht, eine Verbindung zwischen Irdischem und Überirdischem herzustellen, erscheint in den ersten Versen als psychischer wie auch als realer Prozess. Diese heimwärts drängende Macht findet allerorten ihre irdischen Manifestationen. Das paradoxe Substantivkompositum „Heimwehkolonien“ erweckt die Vorstellung, als könnte man sich in diesen ruhend niederlassen. Die Schlussstrophe eröffnet eine neue Perspektive. Mit dem Wiegen „in Lichtmusik aus Ebbe und Flut“ kann eine Reihe positiver Bedeutungsvorstellungen verknüpft werden. Sie verweisen auf einen diesseitig erfahrbaren Bereich, in dem durch die Grundworte „Musik“, „Licht“ und „Meer“ – Harmonie, reine Transzendenz und die Aufhebung von Gegensätzen angedeutet werden. Diese Bewegung führt schließlich zur Partizipation an einer höheren Lebenswirklichkeit. Sie findet ihren Höhepunkt in einem Rhythmus, der den Gegensatz von Leben und Tod so ausmisst, dass beide ineinander überführt und geeint werden können. Die ungeteilte Ganzheit – das „unverwundete Ewigkeitszeichen“ – von Leben und Tod wird so literarisch erfahrbar. Die *Fahrt ins Staublose* findet ihre Bestimmung in der Partizipation an grundlegenden Elementen einer mythischen Ordnung. Die mystisch-rhythmisch vollzogene Annäherung der Größen Leben und Tod gründet in einer Erlösungsidee, die auf ein ursprüngliches Gan-

zes rekuriert. Diese visionäre Himmelfahrt der Seele steht in Verwandtschaft zur Merkaba-Mystik, bleibt jedoch auf das ekstatische Moment der Himmelfahrt beschränkt. Eine linear-prozesshafte Progression, etwa als Aufschwungsbewegung, wird allmählich von einer anderen Dynamik abgelöst, die auf die prästabilisierte Harmonie eines Schwebezustandes zielt. Doch gerade dann, wenn sie den leuchtenden Staub feiern will und den Abglanz der unsichtbaren Wirklichkeit in die poetisch sichtbare Welt einzuschreiben sucht, stößt die Dichtung auf mit den „Ewigkeitszeichen“ verbundene Widerstände und Aporien.

Denn vor dem Hintergrund der Shoah wird auch das Bild des Kosmos in seinen Fundamenten erschüttert. Sachs' Intention, die in den Sternen oder dem Licht chiffrierten Manifestationen von Transzendenz freizusetzen, resultiert aus der paradox anmutenden poetologischen Prämisse, eine – wenn auch immer wieder scheiternde – Verbindung zur Transzendenz in den lyrischen Texten herzustellen. In der Tradition der abendländischen Lyrik ist die Vorstellung vom Sinnträger einer festen Ordnung des Universums mit kaum einem anderen Motivfeld so verbunden, wie mit den Sternbildern, deren Licht, Bewegung und Wiederkehr der schicksalhaften, aber auch verklärenden Orientierung – insbesondere in der romantischen Rezeption – dienen. Bei Nelly Sachs spielen diese romantische Lyriktradition sowie der Rekurs auf die philosophisch-theologische Spekulation Jakob Böhmes und seine Analogievorstellungen von sichtbarer und unsichtbarer Welt eine wichtige Rolle. Dieses mystisch-theosophische Grundprinzip bildet das Zentrum der Verwandlungsintentionen. Verwandlung meint demzufolge zweierlei: zum einen die Erscheinung von Verborgenen, welches das Textgefüge freilegt, zum anderen die lyrische Transformation in eine autonome Realität, durch die die transzendente Wirklichkeit erst konstituiert wird. Ernesto Grassi hat entsprechend behauptet: „Dichtung ist die extremste Form der Übertragung, die vollendete Schöpfung einer neuen Realität: sie ist das Sichtbarmachen des Unsichtbaren.“ (Grassi 1970, 131) Eingeschränkt gilt für Nelly Sachs, dass Dichtung für sie die zentrale mytho-poetische Tätigkeit darstellt, indem die Bindung an Transzendenz lyrisch – gerade auch in ihrem Scheitern – wiedergewonnen und präsent gehalten werden soll.

Vor diesem Hintergrund verknüpft sich die in verschiedenen Gedichten angedeutete Fluchtbewegung in ein ‚unsichtbares Universum‘ immer wieder mit der Ausrichtung auf Gestirne. Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch Robert Foot, der ausführt: „The main function of her poetry is to show that earthly reality, with the suffering it causes, can be transcended, that human existence and that all natural phenomena are essentially of a divine cosmic reality.“ (Foot 1982, 186) Die Verwandlung transzendiert in den Kosmos und ins Jenseits, die Sprachbewegung greift auf Himmelsräume aus. Die Erfahrung des Mysteriums nimmt in Form eines kosmischen Mystizismus Gestalt an. Durch die

kosmologische Ausrichtung werden die Grenzen der Welt bis zum Horizont des Universums hinausgeschoben. Dort kann das Transzendente lokalisiert werden als unendliche Sphäre und Allmittelpunkt. Mit der variantenreich gestalteten Aufschwungsbewegung der Seele verbindet sich die Vorstellung einer Harmonie mit dem Unendlichen, die die Lösung aus den irdischen Bedingtheiten voraussetzt. Die Erfahrung sinnhafter Lebenstotalität kann an dieser Stelle mit der von Georg Lukács geprägten Formel von der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ kontrastiert werden. Sie verweist emphatisch auf die Sehnsucht nach der vorrationalen Einheit von Mensch und Kosmos: „Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt.“ (Lukács 1982, 21)

Nelly Sachs' kosmologische Ordnungsvorstellungen, die mit den Gestirnen und dem Licht verbunden sind, können vor allem auf das Erbe der jüdischen Mystik zurückgeführt werden. Doch nicht allein der Rekurs auf die Kabbala und Merkaba-Mystik kann die Sinngarantie religiöser Valenzen revitalisieren. Der individuellen Erfahrung des mystisch-religiösen Aufschwungs und ihrer subjektiven Vermittlung kommt in Sachs' Poetik ein besonderer Stellenwert zu. Es handelt sich um den Versuch einer mytho-poetischen Rekonstruktion universeller Bestimmungen, die „sich durch die Übernahme der tradierten Ansprüche an die Sinnhaftigkeit des Kosmos auf einen Standpunkt außerhalb des menschlichen Geistes beruft.“ (Blumenberg 1966, 481) Die subjektive Erfahrung der kosmischen Ordnung als Statthalter und Garant einer sinnvollen Ordnung impliziert das poetologische Programm der mimetischen Partizipation an einer mystisch-religiösen Bedeutungssphäre. Schreiben dient mit den Worten von Hans Robert Jauss der „Aneignung des religiösen oder metaphysisch besetzten Vollkommenen durch die ästhetische Erfahrung“ (1983, 445) – dies gilt in besonderem Maße für Nelly Sachs. Denn in nichts anderem als den „Hieroglyphen des Lichts“ sind die geheimnishaften Chiffrierungen einer religiösen Transzendenz aufgegangen. Die Rätselsprache des Lichts verhüllt und offenbart zugleich die Emanation des Göttlichen. Der Bezug zu überirdischem Lichtglanz gestaltet sich in ihrer Lyrik jedoch keineswegs als ungebrochene, widerspruchsfreie Rückbindung an eine Transzendenz.

Der Aus- und Aufbruch von Negativität und von destruktiven Potentialen der Wirklichkeit ist bei Nelly Sachs immer wieder mit der Hoffnung auf ein schöpfungsmächtiges Wort transzendenten Ursprungs verbunden. „Wartend / im verkohlten Engel Nacht / steht // Einer im Zeitgespann / die Adern aufgeritzt / blutige Tränke / für die Untiefe / Wort // die neue Schöpfung / sprechen der Sterne –.“ (*Suche nach Lebenden* 1971, 125)

Eine ähnlich schwankende Bedeutung der Gestirnmeteraphorik findet sich auch im Gedicht „Halleluja“. Dort wird das sich öffnende und Zeichen gebende

Firmament mit den grundtief verankerten Leidenserfahrungen konfrontiert. „Versiegelte Sternengewänder“ und „der Himmel mit der ziehenden Sprache“ öffnen sich; dennoch bleibt der „Dunkelleib“ im Herkunftsraum der „Sintflut“ umklammert, in dem alle „Wegweise[r]“ auf den Tod hindeuten. (*Fahrt ins Staublose* 1961, 291) Wohin die „goldene Weide des Lichts“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 291) weist, ob sie aus der Gefangenschaft der Negativität führen kann, bleibt unbestimmt.

Die Gestirnmeteraphorik erweist sich somit durchaus als diffuse Chiffre der Transzendenz mit romantischen Konnotationen, die ihre eigentliche Wirkung nur selten entfaltet. Der Unterschied zur Nachtmeteraphorik, mit der eine klare Übersetzung der Negativität gelingt, besteht in der mit dem Licht verbundenen Wirkung, die einerseits die Hoffnung auf heilsgeschichtliche Erfüllung und individuelle Rettung ausspricht und andererseits einem kosmischen Nihilismus und einem individuellen Scheitern Ausdruck verleiht. Dort, wo die Astralmeteraphorik direkt als Signum der Transzendenz gesetzt wird, bleibt sie eine Chiffre des Unbestimmten. Die Gestirne bilden ein abstraktes Zeichen für das unerreichbare und unvermittelbare Numinose. Anders als im Rahmen der romantischen Tradition, wie etwa bei Novalis, können die Sprachen des Kosmos und der Lichterscheinungen nicht als Vorboten eines Goldenen Zeitalters gesetzt werden. Den Gebrauch der Stern- und Lichtmeteraphorik kennzeichnet zuweilen ein enttäuschtes Fallenlassen dieser oftmals entleerten Embleme wie etwa bei Paul Celan. Ihre fragmentarische Restitution verweist auf die unfreiwillige Destruktion ihres geschichtsphilosophischen Hintergrunds. Bei Celan wird das Sternenlicht verfinstert und das Erlöschen des sterngleichen Wortes festgehalten. Er setzt das Wort, das über den Wunsch zu leuchten nicht hinauskommt, als negativ-dialektisch wirkende Figur ein. In ähnlicher Weise erscheinen die Sterne bei Nelly Sachs als magische Leerstellen für den Zusammenbruch messianischer Geschichtsideen. Die kosmologische Meteraphorik und Motivik exemplifiziert daher Christa Vaerst zufolge „eine typisch moderne Ambivalenz der Religiosität“ (1977, 128), insofern die Zeichen der religiösen Heilserwartung auftauchen und zugleich verlöschen. Geschichte als Menschheitsgeschichte des Leidens und der Zerstörung wird bei Sachs kontinuierlich von einem Nachtbild repräsentiert, in dessen Raum verirrte und verstreute Lichter die Dekonstruktion eschatologischer und mystischer Bedeutungen anzeigen. Dem dekonstruktiven Strukturierungsprinzip kommt dabei eine durchaus positive Funktion zu, da es mit der Stern- und Lichtmeteraphorik Spuren einer kosmisch-mystischen Daseinsordnung noch einmal aufließt, deren Zusammenschluss und ganzheitliche Wirkungsweise prinzipiell unmöglich geworden sind. Sachs' Gedichte exemplifizieren auf poetische Weise, dass Verschwinden und Erscheinen, Aufbau und Abbau, Fixieren und Löschen von Bedeutungen einander bedingen. An den

aus der kabbalistischen Legende erwachsenen Auftrag, die in der Welt seit der Urkatastrophe zerstreuten Funken des göttlichen Lichts zu sammeln und die zerborstene Schöpfung Gottes zu restituieren, erinnert diese Lyrik mit ihren scheiternden Versprechen oder auch ihren Absagen *via negationis*.

Die Sachs'sche Gestirnmeteraphorik demonstriert damit, wie sich die unfreiwillige, quasi zwangsläufige Dekonstruktion mystisch-religiöser Vorstellungen poetisch kristallisiert und durch die gebrochene Übersetzung in mythische Sprachfiguren und mystisches Erleben ausdrückt. Sternkonstellationen mit ihrer Präfiguration oder Rekonstruktion von Bedeutungen, ihrer Mischung aus Sinnfülle und Leere, dem magischen Zusammentreffen von Vergänglichkeit und Ewigkeit halten die Aussagekraft der Texte in der ambivalenten Schweben, die ihre spezifisch krisenhafte Prägung ausmacht. Gestirnmeteraphern sind Phantombilder menschlicher Sehnsucht nach Bedeutsamkeit und Glück. Die den aufleuchtenden und verlöschenden Sternbildern hypostasierte, hieroglyphische Kraft eröffnet ein magisches Assoziationsfeld sinnfälliger Beziehungen und die Erinnerung an eine verlorene oder niemals erfahrene Glückseligkeit.

Kosmos und Gestirne sind also die Leuchtzeichen einer impliziten Poetologie, die durch Analogisierungen im Verhältnis zum Universum mystische und religiöse Erfahrungsweisen zurückgewinnen will, aber daran scheitert. Nicht die Tatsache, dass die mimetische Repräsentation und Rekonstruktion des eschatologischen Geschichtsparadigmas scheitert, sondern dass sich deren Sprünge und deren Leerstellen in den Phantasieräumen und der sinnlichen poetischen Zeichengebung fortsetzen, läßt eine dekonstruktive Tendenz als übergreifendes Prinzip dieser Poetik erkennen. Diese dekonstruktive Schreibweise besteht nicht zuletzt darin, dass einerseits ein autonomes poetisches Universum entworfen wird, in dem die Wörter den Status kosmischer Ereignisse haben, andererseits die Wörter keine divinatorischen Schlüssel zu einer außersprachlichen Welt sind, sondern viel eher die Grenzen der Welt und ihrer sinnerfüllten Möglichkeiten markieren.

Das Problem lyrischer Artikulation entwickelt sich im Spätwerk von Nelly Sachs zum konstitutiven Agens ihrer Poetik und manifestiert sich in zahlreichen Texten der Zyklusgruppen *Glühende Rätsel* (1965) und *Teile Dich Nacht* (1966) (*Suche nach Lebenden* 1971, 9–10, 107–108). Sie radikalisieren die impliziten poetologischen Fragen und modifizieren erneut Sachs' dichterisches Selbstverständnis vor dem Hintergrund der vertieften Rezeption jüdischer Mystik. Nelly Sachs versteht Mitte der 1960er Jahre Sprache als Wesen und Instrument der göttlichen Schöpfung. Mit dem Ursprung des Wortes in der Schöpfung Gottes und der adamitischen Namensgebung wird das Wort nicht als arbiträres Zeichen verstanden, sondern als schöpferisches Medium, das mit dem Bezeichneten wesenhaft verknüpft ist. Diese ursprungsbezogene, magische Qualität des

Wortes kennt keine Trennung von Sache und Zeichen. Die mit dem Schöpfungswort verknüpften poetologischen Vorstellungen brechen sich bei Nelly Sachs allerdings an einer insgesamt nur noch dekonstruktiv zu verstehenden religiösen Totalität. Aus diesem Rekurs auf die adamitische Namensgebung resultiert eine neue poetologische Problematik. Die folgende Strophe des Gedichts „Diese Kette von Rätseln“ expliziert, dass das Schöpfungswort selbst nicht mehr verständlich ist: „Diese Kette von Rätseln / um den Hals der Nacht gelegt / Königswort weit fort geschrieben / unlesbar / vielleicht in Kometenfahrt / wenn die aufgerissene Wunde des Himmels / schmerzt.“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 385)

Die Unmöglichkeit einer mytho-poetischen Teilhabe am offenbaren Schöpfungswort bildet das Zentrum der poetologischen Krise in der späten Lyrik von Nelly Sachs. Die Unlesbarkeit dieses Wortes bezeichnet auch den unsicher gewordenen Hintergrund einer von der monotheistischen Religion vermittelten Ordnung, deren Netz universeller und fixer Sinn- und Bedeutungsverhältnisse nicht eingeholt und rekonstruiert werden kann. Das Schöpfungswort und eine transzendentalpoetisch verankerte Schriftvorstellung setzen allein noch einen fernen, unbestimmbaren Bedeutungshorizont, der nicht entziffert werden kann. Die Metapher der Unlesbarkeit besitzt in der Lesbarkeit zwar noch ihr Komplementärmoment, ebenso wie die Rätselhaftigkeit noch die Enträtselung des Universums beschwört. Die hier implizite Weltbuchmetapher, mit der seit dem Mittelalter die Interpretation der Schöpfung als Buch verbunden wurde, ist als Idee einer lesbaren Welt von der Entzifferung der transzendentalen Offenbarung abhängig. Rätsel und Königswort bleiben in der vorliegenden Strophe jedoch verschlüsselte Schrift; die Sprache der transzendentalen Ordnung kann nicht entziffert werden. Mit dem Rekurs auf dieses Gleichnis stellt sich zugleich die Frage nach der Transkribierbarkeit in die lyrische Schrift. Dieses Gedicht stellt mithin exemplarisch die Entschlüsselung des transzendenten wie immanenten Sinns durch die unmögliche poetische Korrelation zur Disposition. Ihre poetologische Prämisse besteht in dem Paradox, die Auslegung eines möglicherweise (un-)entschlüsselbaren göttlichen Wortes und Schriftsinns weiterhin als Voraussetzung für die sprachliche Bezugnahme auf die außersprachliche Wirklichkeit zu begreifen.

Walter Benjamin hat in seiner frühen Schrift „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“ eine Ausdeutung der Genesis I und II vorgenommen. Die göttliche Schöpfung der Dinge durch das Schöpfungswort korrespondiert demzufolge mit der Benennung der Dinge durch Namen in der menschlichen Nachschaffung. „Der Mensch ist der Erkennende derselben Sprache, in der Gott Schöpfer ist“; und: „Er wollte ihn nicht der Sprache unterstellen, sondern im Menschen entließ Gott die Sprache, die ihm als Medium der Schöpfung gedient hatte, frei aus sich.“ (Benjamin 1972, 150) Benjamins Inter-

pretation weist entscheidende Parallelen zum Kern der späten poetologischen Vorstellung von Nelly Sachs auf: „Im Wort wurde geschaffen, und Gottes sprachliches Wesen ist das Wort. Alle menschliche Sprache ist nur ein Reflex des Wortes im Namen.“ (Benjamin 1972, 150) Als mytho-poetisches Modell für das lyrische Wort konfrontiert die Heilige Schrift mögliche Übersetzer sowohl mit der Unmöglichkeit eines solchen Übersetzens als auch mit der Notwendigkeit dieser Aufgabe. Das lyrische Sprechen ist als Nach-Bild, als Mimesis der Schöpfungs-Sprache gegenüber der göttlichen Schöpfung immer defizient. Diese fundamentale Defizienz und Unvermittelbarkeit zwischen der lyrischen Sprache und der adamitischen Namensgebung im Bild des Rätsels ist eine der repräsentativsten Metaphern für die grundlegende mytho-poetische Problematik im Gesamtwerk und in der Poetik von Nelly Sachs.

## Biographisches II: Nobelpreis

Mitte der 1960er Jahre findet Nelly Sachs eine breitere öffentliche Anerkennung. Ihre Gedichte werden in viele Sprachen übersetzt, in Israel pflanzt man einen Wald für sie. In Deutschland erhält die Berlinerin mit schwedischer Staatsbürgerschaft den Droste-Preis der Stadt Meersburg, wird korrespondierendes Mitglied der Freien Akademie der Künste in Hamburg und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Sie wird mit dem von der Stadt Dortmund ihr zu Ehren gestifteten Nelly-Sachs-Preis ausgezeichnet und erhält 1965 den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels. An ihrem 75. Geburtstag, am 10. Dezember 1966 wird Nelly Sachs zusammen mit Samuel Joseph Agnon der Literaturnobelpreis aus der Hand des schwedischen Königs Gustavs VI. Adolf verliehen. Ihre kurze Dankesrede hält sie auf Deutsch, wobei sie ein eigens für diese Zeremonie geschriebenes Gedicht vorträgt (Abb. 4 bis 5). Das Preisgeld verschenkt sie zur Hälfte an Bedürftige, zur anderen Hälfte an ihre Freundin Gudrun Harlan, die 1939 für sie nach Schweden gereist war, um eine Einreisebewilligung für Sachs zu erreichen.

Aris Fioretos resümiert jene Jahre folgendermaßen:

In den 60er Jahren gab es, glaube ich, ein großes Bedürfnis danach, jemand zu finden, der diese Erfahrung, die Nelly Sachs gemacht hat, hatte, die aber nicht von Vergeltung oder Rache oder irgend so etwas sprach, sondern stattdessen sogar so etwas wie Versöhnung andeutete. Und das war vom Establishment der damaligen Republik, glaube ich, sehr gern gehört. Was Nelly Sachs wirklich unter Versöhnung selber verstand, steht auf einem anderen Blatt. Aber die Preise, die sie damals bekam, man kann manchmal den Verdacht wirklich nicht einfach loswerden: Dass es dabei nicht unbedingt direkt um ihre Lyrik ging, sondern sie war ganz einfach als Beispiel, auch in gewisser Weise als Alibi verwendet worden für diese geschichtliche Erfahrung. („13. O-Ton Aris Fioretos“, Hueck 2010)



**Abb. 4:** Nelly Sachs am 10. 12. 1966 im Auto zur Nobelpreisverleihung.



**Abb. 5:** Nelly Sachs bei der Nobelpreisverleihung.

Der Schriftsteller und Literaturkritiker Paul Kersten resümiert in ähnlicher Weise noch im Jahr 1984:

Sie war schutzlos, sie hat sich nicht wehren können gegen die professionellen Vergangenheitsbewältiger, die ihr schon zu Lebzeiten beweihräuchernde Nachrufe widmeten. Sie war ihnen ausgeliefert, den dichtungsgläubig frömmelnden Erbauungs-Exegeten, die sie zur stillen, leidergebenen Wiedergutmachungsfigur stilisierten, die ihr Werk, in dem sich kein Wort des Hasses und der Anklage erhob, einseitig als poetisierten Klagegesang und mystifizierende Verklärungshymnik für das ermordete jüdische Volk apostrophierten – Heiligsprechung als bequeme Methode, eigene Schuldbeklemmung gegenüber einer deutschjüdischen Dichterin zu verdrängen, die seit 1940 in schwedischem Exil lebte. (1984)

In der Tat erweist sich die Rezeption der Lyrik von Nelly Sachs als Indikator sowohl der Krisensymptome im restaurativen Nachkriegsdeutschland als auch



der Hilflosigkeit einer breiten Öffentlichkeit, die der Frage ausweicht, wie denn eine deutschsprachige Lyrik nach Auschwitz aussehen müsste. Die verzögerte und vergleichsweise geringe Rezeption von Nelly Sachs' Werk ist vor allem auch auf die verspätete Beschäftigung mit der deutsch-jüdischen (Exil-)Literatur und die lange verdrängte Problematik zurückzuführen, welche Folgen die Shoah für Fragen der Ästhetik und der Darstellung hat. Und sie steht in Verbindung mit der in Deutschland auf nur wenige ästhetische Debatten und prominente Autoren wie Paul Celan beschränkten Auseinandersetzung mit der fundamentalen Frage nach der Legitimität von Lyrik nach Auschwitz und über die Shoah. Nelly Sachs nimmt zu Lebzeiten zwar einen Platz in den Sammelwerken zur Gegenwartsliteratur, in der Literaturgeschichte und in einschlägigen Anthologien ein, aber es handelt sich dabei zumeist um einen Sonderplatz einer deutschsprachigen Dichterin jüdischer Herkunft und schwedischer Nationalität, die sich nicht eindeutig in den literarischen Diskursen und Tendenzen nach 1945 verorten lässt. In seiner Frankfurter Poetikvorlesung von 1967 konstatiert Wolfgang Hildesheimer die psychologische Relevanz der traumatischen Betroffenheit für die Genese schriftstellerischer und lyrischer Ausdrucksformen. „Auschwitz und ähnliche Stätten haben das menschliche Bewusstsein erweitert; sie haben ihm eine Dimension hinzugefügt, die vorher kaum als Möglichkeit bestand. [...] Aber die Wirklichkeit ist [...] ohne diese Dimension nicht mehr denkbar und – wenn sie überhaupt jemals darstellbar war – nicht mehr darstellbar.“ (Hildesheimer 1969, 64) Hildesheimer stellt in dem Zusammenhang noch eine weitere, weniger beachtete und in jenen Jahren radikale Behauptung auf, nämlich: „Ich möchte Adornos Wort, dass nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben barbarisch sei, in sein Gegenteil verkehren, nämlich, daß nach Auschwitz nur noch das Gedicht möglich ist, dazu aber auch die dem Gedicht verwandte absurde Prosa.“ (1969, 64) Entscheidend an Hildesheimers Position ist, dass sie Argumente für die zwingende Notwendigkeit von Lyrik über und nach Auschwitz liefert. Auschwitz wird zur negativsten Bedingung für die Möglichkeit von Dichtung. Hildesheimer umreißt pointiert die Position von Autor\*innen nach der Shoah, für die alle Lebens- und Wirklichkeitszusammenhänge nur auf Widerruf bestehen und deren eigene Lebensgeschichte oftmals weder zu ertragen noch zu bewältigen erschien. „Die Welt schweigt, sie gibt keinen Urtext her. Pathetisch gesagt: der Sinn der Schöpfung enthüllt sich nicht, im Gegenteil: er wird immer rätselhafter, – wir können hinzufügen: seit Auschwitz.“ (Hildesheimer 1969, 64)

Erst seit den 1980er und 1990er Jahren lässt sich in weiten Teilen der bundesrepublikanischen Gesellschaft eine gewandelte Identitätspolitik feststellen, deren Leitlinie Andreas Huyssen wie folgt charakterisiert: „Auschwitz als die tiefste Wunde der westlichen Zivilisation anzuerkennen, deren Narben nicht verheilt sind und niemals verheilen können.“ (1994, 10) Denn damals wie heute

gelte in unvermindertem Maße, dass „der Holocaust und die Erinnerung an ihn nach wie vor eine Nagelprobe für die humanistischen und universalistischen Ansprüche der abendländischen Zivilisation darstellen. Die Frage der Erinnerung und des Vergessens berührt den innersten Kern einer facettenreichen und vielgestaltigen westlichen Identität.“ (Huysen 1994, 10)

## Lyrik nach der Shoah II

Nelly Sachs verkörperte wie wenige deutsch-jüdische Dichter\*innen ihrer Generation die zwingende Notwendigkeit der unmöglichen Suche einer Lyrik nach der Shoah, die zum Zentrum ihrer Identität wurde. Schreibend schreibt sie offene Wunden weiter: „Der Tod war mein Lehrmeister ... meine Metaphern sind meine Wunden“ (zitiert nach Holmqvist 1991, 309) – diese Aussage bestimmt den Leidensausdruck als zentrale Kategorie ihrer Poetik. Die Präsenz des Leidens in Sachs' Dichtung richtet sich mit einer klaren poetologischen Intention direkt gegen die Bewältigungsmöglichkeiten, die Trauer und Erinnerung offerieren mögen, wenn sie eine tröstende Funktion annehmen. Schmerz wird in dieser Lyrik weder geleugnet noch gemildert, sondern noch einmal erfahrbar und wahr gemacht. Die Zusammenführung einer subjektiven und gleichermaßen kollektiv verbindlichen Bewältigungsform wird dabei konstitutiv für alle poetischen Entwürfe. Mehr noch: sie stellen eine explizite Strategie dar – wenn die Bilder der Sprache Wunden sind, die über Geschichte Auskunft geben, so wird der Text auch als Körper konstituiert. Diesen Textkörper indiziert die Inkommensurabilität der Shoah, die gerade nicht über eine referenzielle Sprache erfasst werden kann. Die Metaphern fungieren als Einbruchstellen der Inkorporation – eine Inkorporation, die an einer magischen Entsprechung von Bild und Botschaft zu partizipieren sucht. „Schmerzen singen / Tote und Lebende begegnen sich im Äußersten.“ (*Suche nach Lebenden* 1971, 127) In Nelly Sachs' gesamtem Werk wird der Anspruch aufrechterhalten, die irreduziblen und inkommensurablen Aspekte des individuellen und kollektiven Leidens in die Lyrik einzubeziehen. Nicht allein mittelbarer Leidensausdruck, sondern Leid als emotionaler Träger und Grundgestus der Poetik verschränkt immer wieder die biographisch-historischen Dimensionen mit den poetischen Zeit- und Zeichenebenen, um in den Modus dekonstruktiver Referenzialität zu münden. Anstelle eines Wechselspiels von Erinnern und Vergessen wird eine Teilnahme an Schmerzerfahrungen perpetuiert und damit eine Form des Eingedenkens praktiziert. Dies entspricht einer Konstellation, auf die auch Walter Benjamin seinen Begriff des Eingedenkens bezieht: Eingedenken ist nach Benjamin die vom Vergessen – das heißt nicht von einem Mangel an Erinnerung, sondern von einem

Gegen-Erinnern – gespannte Erinnerung, in der das Erlebte nicht fixiert wird, sondern sich für seine Vor- und Nachgeschichte öffnet.<sup>4</sup> Im Unterschied zur Erinnerung ist das Eingedenken gekennzeichnet durch eine generelle Unversöhnlichkeit gegenüber der Vergangenheit, die nie abgeschlossen ist, sondern in die Jetztzeit weiterwirkt und in ihr zur permanenten Katastrophe wird. Darin wird vergangenes Leid als unabgeschlossen erfahren. Bei Nelly Sachs erscheint ein solches implizites Eingedenken insofern poetologisch als radikal, als sie versucht, das Unsagbare, Vergessene und Nicht-Benennbare zu artikulieren. Eingedenken äußert sich entsprechend in der Differenz zu dem, was unsagbar und vergessen bleibt.

Nelly Sachs war in den 1930er Jahren in Berlin eine junge, aufstrebende Dichterin, die sich mit Expressionisten wie Gottfried Benn auseinandersetzte und bereits vor ihrem Exil in Schweden eine eigene poetische Signatur entwickelt hatte. Das Gedicht „Landschaft aus Schreien“ aus dem Jahr 1966 – also aus dem Jahr der Nobelpreisverleihung – entfaltet ihre dekonstruktive Poetik in einer expressiven Variante. Aus der Vernetzung mythisch-religiöser Motive entsteht ein visionäres Bildgefüge, das in einer autonom werdenden poetischen Wirklichkeit die Konstanten der historischen Erfahrungen zu spiegeln sucht: Schmerz, Qual und Angst als letztmögliche Affekte. Hier ein Auszug:

In der Nacht, wo Sterben Genähtes zu trennen beginnt, / reißt die Landschaft aus Schreien / den schwarzen Verband auf, // über Moira, dem Klippenabsturz zu Gott, / schwebt des Opfermessers Fahne / Abrahams Herz-Sohn-Schrei, / am großen Ohr der Bibel liegt er bewahrt, ... // Dies ist die Landschaft aus Schreien! / Himmelfahrt aus Schreien, / empor aus des Leibes Knochengittern. (*Fahrt ins Staublose* 1961, 221)

Dieses Gedicht stellt Leiden als Passion im Kontext biblischer Traditionen und Metaphorik in den Vordergrund und verortet sich im Rahmen einer mythologischen und religiösen Symbolik, die dem leidenden Subjekt universellen Charakter zuspricht. Die emphatischen Bildkomplexe eröffnen eine kosmogonisch-metaphysische Perspektive und beschwören einen Kosmos, der Lebens- und Todesraum zugleich ist. Nelly Sachs verwendet eine expressive poetische Sprache, die an dieser Stelle in der Metaphorik des Schreis kulminiert und sich als metonymisches Schreiben entfaltet, welches nicht abbildet und darstellt, sondern zur Inkorporation drängt, also eine unmittelbare Präsentation des leidenden Körpers im Text selbst anstrebt. Lyrik sucht solchermaßen eine präsentische Wirkung zu erzeugen, „ein derartiges Wiederaufleben an Präsenz, eine

---

<sup>4</sup> Vgl. Mosès, Stéphane. „Eingedenken und Jetztzeit. Geschichtliches Bewußtsein im Spätwerk Walter Benjamins“. *Memoria. Vergessen und Erinnern*. Hg. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann. München: Fink, 1993. 385–405.



**Abb. 6:** Visitenkarten anlässlich der Nobelpreisverleihung.

derartige Erneuerung der so intensivierten Präsenz, dass sie“ – so Jacques Derrida – „den Mangel an Präsenz oder Trauer von vornherein aushöhlt.“ (1994, 20) Die Paradoxie des Schreis als Höhepunkt aller emphatischen Sprachgesten besteht darin, dass dieses Zeichen an nichts direkt und doch alles demonstrativ zu verweisen versucht. Diese Schreibweise steht für eine Tendenz in Nelly Sachs’ Spätwerk, die Lyrik zu einer autonomen Wirklichkeit zu transformieren, oder, wie es Peter Szondi im Hinblick auf Paul Celans „Engführung“ formuliert hat: „Der Text als solcher weigert sich weiter im Dienst der Wirklichkeit zu stehen und die Rolle zu spielen, die ihm seit Aristoteles zugedacht wird. Die Dichtung ist nicht Mimesis, keine Repräsentation mehr: sie wird Realität. Poetische Realität freilich, Text, der keiner Wirklichkeit mehr folgt, sondern sich selbst als Realität entwirft und begründet.“ (1978, 384)

Nelly Sachs’ Poetik widerlegt damit auch das Verdikt von Theodor W. Adorno, dass es barbarisch sei, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben. Und dies auf eine Weise, die Adorno nicht widerlegt, sondern vertieft und seinen ethisch-ästhetischen Imperativ erweitert. Demzufolge ist Auschwitz stets als historisches Faktum in die lyrische Rede einzubeziehen. Oder, in der Formulierung von Peter Szondi: „Nach Auschwitz ist kein Gedicht mehr möglich, es sei denn auf Grund von Auschwitz.“ (1978, 384)

## Bibliographie

- Adorno, Theodor W. „Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit“. *Gesammelte Schriften*, Band 6. Hg. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- Benjamin, Walter. „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“. *Gesammelte Schriften*, Band 2. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972.
- Blumenberg, Hans. *Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966.
- DeKoven Ezrahi, Sidra. *By Words Alone. The Holocaust Literature*. Chicago und London: University of Chicago Press, 1980.
- Derrida, Jacques. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.
- Derrida, Jacques. „Kraft der Trauer“. *Entzug der Bilder*. Hg. Michael Wetzels und Herta Wolf. München: Fink, 1994.
- Fioretos, Aris. *Flucht und Verwandlung. Nelly Sachs, Schriftstellerin, Berlin/Stockholm*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Foot, Robert. *The Phenomenon of Speechlessness in the poetry of Marie Luise Kaschnitz, Gunter Eich, Nelly Sachs, and Paul Celan. Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik*. Bonn: H. Grundmann, 1982.
- Grassi, Ernesto. *Die Macht des Bildes*. Köln: DuMont Schauberg, 1970.
- Hildesheimer, Wolfgang. „Auseinandersetzung mit Günter Eichs Vortrag der Schriftsteller vor der Realität“. *Über Günter Eich*. Hg. Susanne Müller-Hanpft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972. 56–68.
- Holmqvist, Bengt, Hg. *Das Buch der Nelly Sachs*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- Horkheimer, Max. *Notizen und Dämmerung, 1950–66*. Hg. Werner Brede. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1974.
- Hueck, Carsten. „„Meine Stimme war zu den Fischen geflohen“. Zum 40. Todestag der Nobelpreisträgerin Nelly Sachs“. *Deutschlandradio Kultur*. Berlin: Deutschlandradio, 11. 05. 2010 (11. 09. 2018).
- Huyssen, Andreas. „Denkmal und Erinnerung im Zeitalter der Postmoderne“. *Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*. Hg. James E. Young. München: Prestel, 1994.
- Jauß, Hans Robert. „Vollkommenheit als Faszinosum des Imaginären“. *Poetik und Hermeneutik X: Funktionen des Fiktiven*. Hg. Dieter Henrich und Wolfgang Iser. München: Fink, 1983.
- Kersten, Paul. „Ich bin im Leid. Ich bin nichts als Herzklopfen“. *Die Zeit* 13. 04. 1984, Nr. 16. <https://www.zeit.de/1984/16/ich-bin-im-leid-ich-bin-nichts-als-herzklopfen> (11. 09. 2018).
- Lamping, Dieter. „Gedichte nach Auschwitz, über Auschwitz“. *Poesie der Apokalypse*. Hg. Gerhard Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991.
- Levi, Primo. *Die Untergegangenen und die Geretteten*. München: dtv, 1993.
- Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1982.
- Sachs, Nelly. *In den Wohnungen des Todes*. Zeichnungen von Rudi Stern. Berlin: Aufbau-Verlag, 1947.
- Sachs, Nelly. *Sternverdunkelung. Gedichte*. Amsterdam: Bermann-Fischer/Querido, 1949.
- Sachs, Nelly. *Eli – Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels*. Malmö: Forssell, 1951. [Einmalige Auflage von 200 nummerierten und von der Dichterin signierten Exemplaren.]
- Sachs, Nelly. *Fahrt ins Staublose*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1961.

- Sachs, Nelly. *Suche nach Lebenden. Die Gedichte der Nelly Sachs*, Band 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971.
- Sachs, Nelly. *Nelly Sachs – Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. „Band I: Gedichte 1940–1950“. Hg. Matthias Weichelt. Berlin: Suhrkamp, 2010; „Band II: Gedichte 1951–1970“. Hg. Ariane Huml und Matthias Weichelt. Berlin: Suhrkamp, 2010; „Band III: Szenische Dichtungen“. Hg. Aris Fioretos. Berlin: Suhrkamp, 2011; „Band IV: Prosa und Übertragungen“. Hg. Aris Fioretos. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Szondi, Peter. *Schriften*, Band 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.
- Vaerst, Christa. *Dichtungs- und Sprachreflexion im Werk von Nelly Sachs*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1977.
- Young, James E. *Beschreiben des Holocaust*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992.