

JANA HRDLIČKOVÁ

Hermetik und die Shoah bei Paul Celan und Nelly Sachs

Noch vor 1900 wurde der Begriff ‚Hermetismus‘ aus den spätantiken Geheimlehren auf die Literatur übertragen – um bald danach in der sog. hermetischen Lyrik eine negative Etikettierung zu erhalten. Vor allem die Dichter, die sich einer Poetik der Unverständlichkeit bedient haben, wurden somit kritisiert und zurückgewiesen. Dabei wurde oft übersehen, dass diese Unverständlichkeit keineswegs eine eitle Machart selbstbewusster Dichter war, sondern eine innere Notwendigkeit. Am Beispiel dessen, wie Paul Celan (1920–1970) und Nelly Sachs (1891–1970) die Shoah lyrisch verarbeiteten, sollen Gründe für die Wahl der hermetischen Ausdrucksweise gefunden werden: eine zu komplexe und widersprüchliche Wirklichkeit, die Angst vor der Gefährdung durch eine verständliche Aussage oder die Entscheidung für das ‚offene Kunstwerk‘ mit beliebig vielen möglichen Interpretationen.

1 Voraussetzungen des ‚Hermetischen‘ bei Paul Celan und Nelly Sachs

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts feierten in Frankreich magische Praktiken, durch okkultes Schrifttum angeregt, große Erfolge und drangen auch in die literarischen Oberschichten ein (FRIEDRICH 1996: 92). Die sogenannten *Hermetischen Bücher*, dem sagenhaften antiken Weisen Hermes Trismegistos¹ zugeschrieben (dieser ägyptisch-griechische Gott der Magie und Alchemie (NEUBAUER 1995: 85) soll „die Kunst erfunden haben [...], eine Glasröhre mit einem geheimnisvollen Siegel luftdicht zu verschließen“, SCHMIDT 2010: 209), wurden 1863 von L. Ménard ins Französische übersetzt. Durch sie setzte sich eine Tendenz fort, die laut H. Friedrich schon im 18. Jahrhundert hervortrat: „Die Annäherung der Dichtung an Magie und Alchimie.“ (FRIEDRICH 1996: 92)

Doch die „Alchimie des Wortes“, wie Rimbaud sie beschrieb,² hatte diametral andere Voraussetzungen als das „Schweigen, wie Gold gekocht, in/

¹ Dieser Mann soll als „Philosoph, Priester und König“ der „dreifach Größte, der Allergrößte“ gewesen sein (SCHMIDT 2010: 209).

² Er berichtete beispielsweise: „Ich berechnete Form und Bewegung jedes Konsonanten und bildete mir ein, mittels eingeborener Rhythmen [der Sprache] ein dichterisches Urwort zu

verkohlten/ Händen“ von Paul Celan, dessen Gedicht *Chymisch* aus *Die Niemandsrose* (1963) von der Erfahrung der Shoah nicht loszulösen ist. Dies reichte bei Celan noch weiter: Sein Gedicht *Einmal* aus der Sammlung *Atemwende* (1967) machte „die ‚Vernichtung‘ quasi zum Ausgangspunkt des ‚Ich-Sagens‘“ (MAY 2008: 97).

Dass die „Formen und Ursprünge“ moderner hermetischer Dichtkunst mit Italien im starken Zusammenhang stehen, bewies schon Herbert Frenzel in seinem Aufsatz von 1953 (vgl. FRENZEL 1953: 136–166). Er kritisierte Giuseppe Ungarettis Gedichte aus den 1920er Jahren, also nach der Zäsur des Ersten Weltkriegs, da sie „zusehends dunkler und schwerer verständlich wurden“ (FRENZEL 1953: 136),³ und zitierte den italienischen Kritiker Francesco Flora, demzufolge es für die ‚poesia ermetica‘ „in der ganzen italienischen Dichtung, von Petrarca bis Carducci, nicht ein einziges Vorbild gab“ (Flora in FRENZEL 1953: 136). Den Symbolismus als einen „Importartikel aus Frankreich“, als „ein typisches Fabrikat des 19. Jahrhunderts“ (seinerseits angeblich ohne jede Tradition in Frankreich), sah Flora 1936 ebenfalls eindeutig negativ. Doch sein Begriff des Hermetischen, vor allem auf das hermetische Gedicht gemünzt, soll schon früh neutralisiert worden sein (ebd. 137). Das „Dunkle“, „Schwierige“, „Rauhe“ und „Harte“ konnte daraufhin Frenzel in der spanischen Lyrik, im Gongorismus, in der provenzalischen wie frühitalienischen Dichtung, bei Guittone d’ Arezzo, Arnaut Daniel und Donna Petra, bei Valéry, Mallarmé, Ungaretti und Montale, bei Stephan George, Rilke, Hölderlin, Novalis und anderen mehr nachweisen, was die These von der Wurzellosigkeit des hermetischen Gedichts nach und nach widerlegte.

Detailliert ging 1989 Thomas Sparr auf die Ursprünge der hermetischen Dichtung ein, indem er ihre *Vorformen in der Romantik* offenlegte und ihre „Skepsis an der allgemeinen Mittelbarkeit“ der Welt unterstrich. Anhand von Kleist zeigte er die „Furcht, falsch verstanden zu werden“; den „romantischen Unsagbarkeitstopos“ explizierte er an Novalis, Hölderlin, den Gebrüdern Schlegel sowie Kierkegaard (SPARR 1989: 20ff.). Doch einen nicht minder wichtigen Teil seiner Studie widmete er der *Hermetik in der Ästhetik der Moderne*, die er bei Benjamin, in Adornos *Ästhetischer Theorie* sowie Sartres *Littérature Engagée* anschaulich machte. Erst nach der Skizzierung dieser Zusammenhänge konnte Sparr gezielt auf Celans Lyrik eingehen, deren Metaphorik er sich besonders zuwandte.

erfinden, das, früher oder später, allen Sinnen zugänglich sein könnte.“ (Rimbaud in FRIEDRICH 1996: 92)

3 Diese Tendenz sollte sich in Ungarettis Dichtung nach 1945 verstärkt fortsetzen.

Auch Bernd Witte befasste sich in seinem Artikel von 1981 zuerst theoretisch mit der hermetischen Lyrik, um dann auf Paul Celan einzugehen. Dabei unterstrich er den politischen Aspekt schon bei den Autoren, die er als Vorfahren des hermetischen Gedichts verstand und die Dolf Oehler und Wolfgang Fietkau 1975 und 1978 ‚politisch gerettet‘ haben – vor allem bei Baudelaire. Dieser soll mit seinen *Fleurs du Mal* „auf das Scheitern der Revolution von 1848 und den Coup d’état des Louis Bonaparte“ reagiert haben (vgl. WITTE 1981: 134). In seinem 1859 entstandenen Gedicht *Le Cygne* werden demnach „Bilder aus der antiken Mythologie, aus der Natur und aus der Pariser Stadtlandschaft [...] als Chiffren für die vom Dichter als verfehlt erfahrene Geschichte einsichtig“ (ebd. 135). Diesem in „pathetische[n] Metapher[n]“ sich äussernden Weltbild fehle „die aufklärerische Hoffnung auf einen Sieg der Vernunft“ vollends (ebd. 135), was das Gedicht „zum antinaturalischen Text [macht], der sich als subjektive Allegorie dem Leser verschließt“ (ebd. 135).

Eine ‚politische Rettung‘ Celans entstammt ebenfalls den 1970er Jahren und erfolgte, wie die Baudelaire, im Zusammenhang mit der Studentenbewegung: Marlies Janz benutzte zwar nicht den Begriff der Hermetik, sprach aber verwandt *Vom Engagement absoluter Poesie* anhand der Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Sie unterstrich, dass Celan „Sprache nicht primär als Mittel der Verständigung“ gebrauche (JANZ 1976: 10), was deren „Inkommunikativität“, die Hermann Korte 2004 der ‚hermetischen Lyrik‘ attestierte (KORTE 2004: 47), entspricht. Doch diese Weigerung habe ein spezifisches Ziel: „Erkenntnistheoretisch geht [Celan] davon aus, daß die überkommenen Sprachformen der angemessenen Wahrnehmung aktueller Wirklichkeit hinderlich sein können; daß sie sich wie ein Schleier über das Wahrzunehmende legen und damit das erkennende Subjekt von der Welt entfremden.“ (JANZ 1976: 14–15)

Dass der Grund für diese Entfremdung geschichtlicher Art ist, dass Celan wie auch Nelly Sachs Dichter ‚einer geschichtlichen Zäsur‘ sind, die noch „unsere heutige Gegenwart bestimmt“, unterstrich Axel Gellhaus gleich am Anfang seiner 2009 entworfenen Monographie *Chymisch. Studien zum Werk Paul Celans* (GELLHAUS 2009: 7). Das Magische, Geheimnisvolle im Werk dieses Dichters kommt darin genauso zum Ausdruck wie die Bemühung, den kognitiven Wert dessen Oeuvre zu bestimmen und zu erörtern. Im Folgenden soll anhand von Gedichten der Shoah von Nelly Sachs und Paul Celan der Darstellung des ‚Epochenbruchs Auschwitz‘ im ‚hermetischen Gedicht‘ sowie den Gründen für die Wahl einer Poetik der Unverständlichkeit bei diesen beiden Dichtern nachgegangen werden.

2 Zu Paul Celans *Todesfuge, Engführung und Die fleißigen*

Als „Überlebende der Vernichtungskatastrophe“ (KOELLE 1998: 75) des europäischen Judentums fühlten sich sowohl Celan wie auch Sachs mit ihr unablässlich konfrontiert; doch bei Celan kam der Umstand hinzu, dass er das Trauma eines Verschonten mit dem „Verrat“ an seinen Eltern verband (Celan in KOELLE 1998: 75). Weil seine Eltern kein Grab hatten,⁴ sollte dieses fehlende Materielle und Religiöse mit der Dichtung kompensiert werden. Der Inbegriff dieses Grabmals sollte die berühmte *Todesfuge* sein, von der Celan gegenüber Bachmann äußerte: „Auch meine Mutter hat nur dieses Grab.“ (CELAN 2005: 608)

Neben der höchst privaten Pietät sollte aber dieses Gedicht auch der erste und gleich äußerst umstrittene Versuch Celans sein, „das Ungeheuerliche der Vergasungen zur Sprache zu bringen“ (Václav Lohniský in CELAN 2005: 608), also zu benennen, was in der Shoah geschah, wodurch dieser ‚Epochenbruch‘ singular war. Er wählte eine dem schrecklichen Geschehen adäquate pathetische Sprache, die zwar Überliefertes zitierte⁵ – es jedoch zugleich radikal in Frage stellte, dekonstruierte.⁶ Auch die Komposition ist übersichtlich und kontrastreich, wie um eine Einführung in die Problematik der Shoah darstellen zu wollen: ein Wir der „Sterbenden“ und später „Gestorbene[n] und Tote[n]“ (nach Notizen Paul Celans von 1958–1960 in CELAN 2005: 607), also der Juden, kämpft mit einem Mann, der – symbolisch – mit den Schlangen spielt, also Inbegriff des Bösen ist und „seine Juden“, über die er herrscht, einfallreich quält.⁷

Nicht nur symbolisch erfahren wir von der Boshaftigkeit, ja vom rücksichtslosen Zynismus dieser Figur. Die Häftlinge trinken unaufhörlich von der „schwarzen Milch“, die sie ihnen offenbar als einziges Nahrungsmittel serviert

4 Jozef Tancer unterstreicht in seinem Artikel von 2001, wie schwerwiegend für die Juden der Umstand war, dass sie ihre Nächsten, die Opfer der Shoah, nicht beerdigen konnten; so dass sie „irgendwo ‚zwischen‘ Lebenden und Toten steckengeblieben sind“ (TANCER 2001: 33).

5 Zu den weniger bekannten Bezügen gehören die Worte „und es blitzen die Sterne“, Puccinis *Tosca* entnommen; einem berühmten Operszenario (FORSTER/ RIEGEL 1999: 409).

6 Freilich wollen die folgenden Ausführungen nicht versuchen, das Gedicht, das zu den meist interpretierten poetischen Werken des 20. Jahrhunderts gehört, neu und originell darzustellen. Vielmehr soll dieses Gedicht im Zusammenhang mit den Fragestellungen des vorliegenden Artikels beleuchtet werden.

7 Aus Raumgründen wird hier auf das Zitieren der *Todesfuge* verzichtet, ihr Wortlaut darf als bekannt vorausgesetzt werden.

und die Muttermilch pervertiert; sie müssen sich ihr eigenes Grab graben, während eine andere Gruppe der Juden „zum Tanz“ spielt (beides inzwischen vertraute Bilder der Vernichtungslager, wenn nicht gar Klischees; doch zur damaligen Zeit neu und mutig).⁸ Kultur vermischt sich hier mit Gewalt und Sadismus (dessen Ausdruck auch die „Rüden“ sind, ebenfalls eine berühmte Staffage, die die Realität der Todeslager versinnbildlicht). Auch das romantische Motiv des abendlichen Briefeschreibens an die (wie Goethes Gretchen blonde) Geliebte angesichts der vor Gram oder gar Verbrennung „aschene[n]“ Jüdin Sulamith sowie das Motiv des Meisters aus Deutschland, das zuerst an die Meistersänger sowie die musikalischen Größen des deutschen Kulturkanons (Bach, Händel) erinnert, sich aber zuletzt als der Tod selbst entpuppt, was aus der (großgefeierten ‚deutschen‘) „Fuge“ einen Totentanz macht, verweisen auf Inhumanität. Dieser Tod, der mit dem „Meister aus Deutschland“ gleichgesetzt wird, ist zuletzt derjenige, der über das arisch blaue Auge verfügt und der das lyrische Du, erst dem Ende zu sichtbar, „mit bleierner Kugel“ perfektionistisch „genau“ trifft.⁹ Sodass wir schließlich mit zwei fast stereotyp gezeichneten Gruppen zu tun haben: den hilflosen, schuftenden und musizierenden Juden, die zum Objekt degradiert wurden, und dem arischen deutschen Mann, der sich kultiviert und liebend gibt (freilich liebt er eine arisch blonde Frau), doch den Tod äußerst brutal und kaltblütig ‚bedient‘. Vor unseren Augen wird so das ‚Spektakel Auschwitz‘ aufgeführt.

Doch nicht alle Zeitgenossen wollten einem solchen Drama zusehen. Kritiken kamen auf, die „Celans *Todesfuge* [...] und ihre Motive, die ‚schwarze Milch der Frühe‘, de[n] Tod mit der Violine [doch Celan spricht schlichter von ‚Geigen‘, J.H.], ‚ein[en] Meister aus Deutschland‘, alles das durchkomponiert in einer effektbewußten Partitur“ (BAUMGART 1995: 83), nicht wahrhaben wollten. Die Gruppe 47 fand Celans Vorlesen der *Todesfuge* lächerlich; die

8 Beim rumänischen Erstdruck der *Todesfuge* wurde dementsprechend hervorgehoben: „Das Gedicht, dessen Übersetzung wir veröffentlichten, geht auf Tatsachen zurück. In Lublin und anderen ‚Todeslagern‘ der Nazis wurde ein Teil der Verurteilten gezwungen aufzuspielen, während ein anderer Gräber schaufelte“ (zitiert nach Solomon, 1980, S. 56 in EMMERICH 2001: 51). Noch für die Mitte der 1960er Jahre lässt Bernhard Schlink seinen Helden Michael Berg im Roman *Der Vorleser* kritisch bekennen: „Wenn ich auf die Jahre damals denke, fällt mir auf, wie wenig Anschauung es eigentlich gab, wie wenig Bilder, die das Leben und Morden in den Lagern vergegenwärtigen.“ (SCHLINK 1997: 142)

9 Celans eigene Mutter, deren Grab das Gedicht darstellen sollte, wurde in dem Lager Michailowka „durch Genickschuß“ umgebracht, worauf das Detail der bleiernen Kugel im Finale des Gedichts hinweisen dürfte – darüber hinaus die einzige Stelle im Gedicht, worin ein Reim erscheint (EMMERICH 2001:45).

Goll-Affäre drohte, das ‚Grabmal‘ der Mutter zu entweihen, indem sie auch dieses Gedicht zum Plagiat erklärte. Celan reagierte zuerst mit dem kühlen poetologischen Gedicht *Welchen der Steine du hebst* (*Von Schwelle zu Schwelle*, 1955), dann aber mit dem längsten seiner Zyklen, der *Engführung* (*Sprachgitter*, 1959) (CELAN 2005: 113–118); wobei dieser musikalische Terminus den letzten Teil der Fuge meint, und das Werk somit das Fazit der *Todesfuge* darstellt.

Es wird darin aber nicht mehr „Unmenschlichkeit beschrieben“ (s. Baumgarts Titel in BAUMGART 1995: 67), sondern das lesende Ich wird diktatorisch und unvermittelt „VERBRACHT ins/ Gelände/ mit der untrüglichen Spur:“ (CELAN 2005: 113), ähnlich, wie die Juden prompt und meist ahnungslos in Todeslager gelangten. Diese anonyme Person soll nicht bloß darüber lesen, sie soll auch diese Realität nicht nur vor sich „sehen“, imaginieren, sondern sie soll dieses Gelände erwandern wie die, die darin umkamen. Ein anspruchsvolles Unterfangen, das, wie Marlies Janz zeigte, nicht nur auf die Unerhörtheit der Shoah zielte, sondern auch auf die Hiroshimas (JANZ 1976: 74ff.) – und das zugleich eine Art Zusammenfassung von Celans privatem Trauma darstellen mochte. Dieses soll zuletzt, nach der anders gewichteten Variation des Anfangs, „([...] Verbracht/ins Gelände/mit/der untrüglichen/Spur: [...]“ in Klammern in das Lakonische zusammengepefcht werden: „([...] Gras./ Gras./ auseinandergeschrieben.)“ (CELAN 2005: 118) Für Peter Szondi stellt dieses Gras die Buchstaben eines Textes dar (SZONDI 1978: 347); autobiographisch hieße es dann, dass nach Celans Durchgang durch ein Todeslager nur vier lose Buchstaben übrig blieben, Zeichen ohne Sinn. Auch kann sich das Gras auf das Geschehene gelegt haben, es bedecken und unsichtbar machen. Beides fällt jedenfalls ernüchternd aus, wobei mit Verstand, mit Logik einem solchen Vorgang nicht begegnet werden kann.

Die Tendenz zur Fragmentierung und Unverständlichkeit schreitet voran im Gedicht *Die fleißigen* aus der Sammlung *Die Fadensonnen* (1968):

DIE FLEISSIGEN

Bodenschätze, häuslich,

die geheizte Synkope,

das nicht zu enträtselnde
Halljahr,

die vollverglasten
Spinnen-Altäre im alles-
überragenden Flachbau,

[...]
 der barock ummantelte,
 spracheschluckende Duschraum,
 semantisch durchleuchtet,
 die unbeschriebene Wand
 einer Stehzelle:
 hier

leb ich
 querdurch, ohne Uhr.
 (CELAN 2005: 236 f.)

Das Gedicht reiht „durch Attribute ergänzte Substantive aneinander, bis auf die vorletzte Zeile ohne jedes Verb“ (SPARR 1989: 66). Es sind Versatzstücke eines Lagers, die hier aufscheinen („Flachbau“, „Duschraum“, „Stehzelle“), zusammen mit sprachlichen Termini wie der Synkope (doch sie ist, im Unterschied wohl zum „Flachbau“, „geheizt“) oder „semantisch durchleuchtet“ (CELAN 2005: 236) – was aber zynisch dem „spracheschluckende[n] Duschraum“ entgegensteht.¹⁰ Ein Verweis auf das letzte zu Lebzeiten Ingeborg Bachmanns veröffentlichte Gedicht *Keine Delikatessen* scheint hier vorzuliegen,¹¹ worin wiederum die Syntax spöttisch gekreuzigt wird: ebenso absurd und zu keinem Ziel führend wie wenn der „Duschraum“ „semantisch durchleuchtet“ wird, also nach seinen Bedeutungen befragt wird. Dementsprechend muss das erst in der vorletzten Zeile auftauchende lyrische Du¹² im Zeitlosen einer Depression enden. Es soll sich angesichts des Geschehenen „querdurch“, also gegen den zeitgenössischen Mainstream, positionieren, seine Uhr soll aber ausgelöscht werden. Das Deutsche, Häusliche (vgl. Zeile 2) und Fleißige (vgl. den Titel), wird unheimlich, das Spiel mit nationalen Stereotypen knapp. Nur noch mit ein paar Strichen wird hier die Shoah entworfen, zusammenhangslos und äußerst skeptisch. Die vielleicht nur unbewusst gewählte Poetik der Unverständlichkeit trägt dabei dazu bei, die jüngste Geschichte als etwas völlig Disparates und Auswegloses zu empfinden. Die „Bilderflucht“ (SPARR 1989: 66) führt zu

10 Schon in Celans Gedicht *Die Silbe Schmerz* (1963) vermischen sich die dargestellten Bereiche, hier mit einer Schöpfungsgeschichte verbunden, mit „generelle[n] Vorstellungen und Überlegungen zur Sprache“ (HERMANN 2006: 270).

11 Das Gedicht entstand vermutlich 1963, wurde aber erst im November 1968 im *Kursbuch* veröffentlicht; Celans *Die fleißigen* entstand im Oktober 1966 und erschien im Oktober 1968, also fast zeitgleich.

12 Auch im Gedicht *Todesfuge* erscheint, wie bereits ausgeführt, das lyrische Du erst angesichts des Endes des Gedichts.

keinem annehmbaren „[H]ier“ (CELAN 2005: 237) mehr, und das solcherart ‚offene Kunstwerk‘ stiftet nur die Freiheit, gegen die Shoah immer neu anzukämpfen. Auszudrücken ist sie nicht.

3 Zu Nelly Sachs' *O die Schornsteine, Zwischen deinen Augenbrauen und Die Suchende*

Im gleichen Jahr, in dem Celans *Todesfuge* auf Rumänisch erschien (1947), publizierte Nelly Sachs ihre erste Gedichtsammlung *In den Wohnungen des Todes*, worin sich gleich am Anfang eines ihrer berühmtesten Gedichte befindet, *O die Schornsteine* (SACHS I 2010: 11).¹³ Auch hier, wie bei Celans *Todesfuge*, fällt heute der „hohe Ton“ sowie die Verwendung von Symbolen auf (FIORETOS 2010: 147), und zwar so sehr, dass Aris Fioretos angesichts der in der Sammlung auftretenden „[m]arschierende[n] Stiefel, weinende[n] Kinder und mordende[n] Hände“ den Terminus „Holocaustkitsch“ wagt (ebd. 147). Doch er tut es nur, um im gleichen Schritt die Dichterin für das Hier und Heute zu rehabilitieren. Er bemerkt, dass die tragende Metapher des Schornsteins keineswegs einfach „abgegriffen“ ist, wie von ihm anfangs ausgeführt (vgl. ebd.), sondern im Gedicht variiert und immer neuen Sinn (Rauchsäule, Sonnenstrahl, Finger und Messer, Ausrufezeichen) stiftet. Auch das vormals kritisierte Pathos, u.a. an den vielen „O“-Ausrufen ersichtlich, kann heute modern gelesen werden, indem diese „O“-s auf Nullen verweisen und damit auf das Nichts (vgl. ebd. 149), also die Sinnlosigkeit der Shoah.

Und auch hier, wie in der *Todesfuge*, werden Traditionen zitiert und, wie Karl-Josef Kuschel es darstellt, radikal in Frage gestellt und somit dekonstruiert (vgl. KUSCHEL 1994: 207). Das Motto des Gedichts nämlich, „Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird,/ so werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen“, soll Kuschel zufolge „die biblische Tradition gleichsam wie eine Sequenz aus einem alten Film noch einmal aufblitzen lassen.“ Kuschels Fazit lautet dann allerdings: „Die Shoa-Erfahrung scheint die biblische Gott-Rede buchstäblich mit in Rauch aufgelöst zu haben“ (ebd. 207), was mit dem ursprünglichen Namen der ganzen Sammlung korrespondiert. Denn Nelly Sachs wollte ihr erstes Buch „Dein Leib im Rauch durch die Luft“ betitelt haben, durchaus verwandt der *Todesfuge* mit ihren Gräbern „in den Lüften“ und ihrem „[D]ann steigt ihr als Rauch in die Luft“ an die Adresse der Juden. So überwiegen in beiden Fällen die Vergasungen bei der ersten Artikulation der Ungeheuerlichkeiten der Shoah. Zu den Todeslager-Requisiten treten neben

¹³ Beide Gedichte entstanden 1945/46.

den Schornsteinen nun auch die selektierenden Finger, die über Tod und Leben entschieden. Auch diese beiden Synekdochen können von heutigen Lesern „leicht als schablonenhaft empfunden werden“ (FIORETOS 2010: 147); zur damaligen Zeit waren es aber wohl die ersten Pioniere, die es wagten, „das ‚Furchtbare‘ [der Shoah] zu berühren“ (SACHS 1985: 43).¹⁴

Noch weitere Gedichte aus Sachs' erster Gedichtsammlung evozieren die Geschehnisse in den Todeslagern. Im Abschnitt *Gebete für den toten Bräutigam* wird geklagt, dass dem Geliebten seine „Schuhe abgerissen“ wurden, bevor er getötet wurde (auch das als etwas Singuläres der Shoah) (SACHS I 2010: 21), in der nächsten Sammlung, *Sternverdunkelung* (1949), lässt Nelly Sachs gar Hiob selbst auftreten, allerdings mit Attributen eines Konzentrationslagerhäftlings, dessen Stimme „stumm geworden“ ist, „denn sie hat zuviel *Warum* gefragt“ (SACHS I 2010: 60). Karl-Josef Kuschel sieht in diesem Gedicht „eine *Verschärfung des Problems Hiob* [Hervorhebung im Original], eines Hiob, der nicht einmal in der Lage ist, mit Gott zu streiten, gegen Gott zu rebellieren [...]“ (KUSCHEL 1994: 211). Angesichts solcher Macht- und Hoffnungslosigkeit kennt aber die Dichterin Sachs den folgenden Appell: *Auf daß die Verfolgten nicht Verfolger werden*; so wichtig ist ihr diese Botschaft, dass sie mit diesen Worten ein die Schritte der Verfolger thematisierendes Gedicht und einen Teil der Sammlung benennt.¹⁵

Zeitgleich mit Celans Gedichtsammlung *Sprachgitter*, worin sich die bereits besprochene *Engführung* befindet, erschien Nelly Sachs' vierte Gedichtsammlung, *Flucht und Verwandlung* (1959), mit dem Du-Gedicht *Zwischen deinen Augenbrauen*. Das angesprochene autobiographische Subjekt bekennt hier seine „Herkunft“, die es als „eine Chiffre aus der Vergessenheit des Sandes“ definiert, an deren Sinn und Standhaftigkeit also gezweifelt wird. In drei Strophen wird daraufhin noch relativ metaphorisch dargestellt, was dieses Du getan hat („das Meerzeichen/ hingebogen/ verrenkt/ im Schraubstock der Sehnsucht“), tut („Du säst dich mit allen Sekundenkörnern/ in das Unerhörte“) und auch fortan tun wird (nämlich trauern, denn: „Die Auferstehungen/deiner unsichtbaren Frühlinge/ sind in Tränen gebadet“). Demgegenüber wird in den

14 Sandra I. Dillon spricht im Zusammenhang mit Celans *Todesfuge* und Sachs' *O die Schornsteine* in der Terminologie Harald Weinrichs sogar von einer „kühnen Metapher“, die in den beiden Werken vorzufinden sei (DILLON 2010).

15 Außerdem appelliert sie in diesem Sinne an Max Tau (Sommer 1944) und Walter A. Berendsohn (1948).

zwei abschließenden Strophen nur lakonisch (doch umso zuversichtlicher) konstatiert: „Der Himmel übt an dir/ Zerbrechen.// Du bist in der Gnade“ (SACHS II 2010: 76).

Eine Botschaft ist dies, die diametral anders als diejenige Celans ist, wie sie in seiner *Engführung* zur Sprache gebracht wurde oder durch Sprache manifest wurde. Nelly Sachs verzichtet hier nicht auf die Symbole, doch ihre Symbole haben im Vergleich zu Celans *Engführung* einen relativ gut entschlüsselbaren Sinn. In ihrem Gedicht wird nicht, oder nicht vordergründig, mit der Unverständlichkeit gearbeitet, die Celans *Engführung* so entschieden, so hoffnungslos prägt, weil die Welt ihm total unverständlich wurde. Auch wenn Nelly Sachs' *Hiob* Paradoxien ausdrückt, auch wenn *Zwischen deinen Augenbrauen* nüchtern mit dem eigenen Schicksal abrechnet, eine Poetik der Unverständlichkeit scheint hier höchstens einige Metaphern zu modellieren; trotz der hoch komplexen Realität, die wiedergegeben werden soll. Nelly Sachs ist „gläubig“¹⁶ und will verstanden werden, wenigstens bis zu diesem Moment.

Dies ändert sich radikal in Nelly Sachs' Vermächtnis, dem Gedichtzyklus *Die Suchende*, der am 10.12.1966 zum 75. Geburtstag der Dichterin und zugleich zur Verleihung des Literaturnobelpreises an sie in einer aufwendigen und limitierten Sonderausgabe erschien, also parallel zur Entstehung von Celans Gedicht *Die fleißigen* (Oktober 1966). Ähnlich wie Kaschnitz, deren Lyrik nach dem Tod des geliebten Ehemannes (1956) immer rücksichtsloser gegenüber dem Leser/der Leserin wird,¹⁷ entwickelt hier Nelly Sachs eine eigene Physiognomie des lyrischen Sprechens, worin die Verständlichkeit, die Sehnsucht nach einer Mitteilung keinen Wert mehr darstellt. Vielmehr rechnet hier Sachs auf einer sehr abstrakten, sehr allgemeinen Ebene mit dem eigenen Leben und Leiden ab, voll von Widersprüchen und äußerst eigenwillig. Immer wieder schimmert in diesen Versen der Tod hindurch, wird als etwas stets schleichend Präsenzes und Gewalttames, nahezu Hinterhältiges dargestellt; so gleich dreimal allein in der ersten Strophe des Zyklus (wobei

¹⁶ „Ich bin ja gläubig“, ein Statement von Nelly Sachs am 26. Mai 1960 Paul Celan gegenüber, führte zu seinem berühmten Nelly-Sachs-Gedicht *Zürich, zum Storchen* (vgl. CELAN/SACHS 1996: 41).

¹⁷ Hermann Korte rechnet ihr Oeuvre der Hermetik zu, betont aber am Beispiel ihrer Lyrik, dass „hermetische Tendenzen, die Abgeschlossenheit gegen Ideologie und Gerede, nicht unbedingt Unverständlichkeit implizieren müssen“ (KORTE 2004: 61). Nichtsdestotrotz werden die späten Gedichte von Kaschnitz immer schwieriger und eliptischer.

sogar eine banale Tanzveranstaltung mit Tod und Verfall assoziiert wird,¹⁸ also als höchst bedrohlich empfunden wird):

Vor der gewitternden Tanzkapelle
 wo die Noten aus ihren schwarzen Nestern fliegen
 sich umbringen –
 geht die Leidbesessene
 auf dem magischen Dreieck des Suchens
 wo Feuer auseinandergepflügt wird
 und Wasser zum ertrinken gereicht –
 Liebende sterben einander zu
 durchädern die Luft – “
 (SACHS II 2010: 189)

Man ahnt: Es ist nicht eine private Geschichte, die Tragik einer unerfüllten Liebe, was hier so suggestiv, so voll Verzweiflung entworfen und gleichsam flüchtig – wie, um Ingeborg Bachmann zu zitieren, „in höchster Angst und fliegender Eile“ (BACHMANN 1997: 8) – in den Raum gestellt wird. Der Zyklus zielt vielmehr anhand von Schlüsselmomenten aus Nelly Sachs' Leben (Verhör mit dem geliebten Mann (vgl. FRITSCH-VIVIÉ 1993: 43), Flucht in den Norden, „Wahnsinn“, Todeserwartung) auf das gewaltsame, ‚wahnsinnige‘ 20. Jahrhundert und die Shoah. Obwohl Begriffe wie Henker und Opfer eigentlich als zeitlos verstanden werden könnten, und Nelly Sachs sich damit schließlich ‚getröstet‘ haben mochte: „Die Suchende“ und Nicht-Findende konfrontiert mit äußeren Hindernissen einer Liebe, und die Politik als eine Macht, die von außen rücksichtslos einbricht, ist es, die eine Erfüllung der evozierten, überaus großen Leidenschaft verwehrt. Der Gegenstand der Klage soll dieses unheilvolle Äußere sein, wogegen man verzweifelt ankämpft und das trotzdem jedesmal siegt. „Gebogen ohne Richtung ist das Opfer“, heißt es dementsprechend am Ende des Zyklus, was mit dem späten Bekenntnis der Dichterin korreliert: „Es ist ortlos, wo ich bin und lebe“.¹⁹ Nur noch die Sehnsucht nach einer anders gearteten Realität bleibt, doch diese Sehnsucht hat keine eindeutigen Worte mehr. Sie kann und soll anderen nur in Ansätzen verständlich sein, stiftet aber die Freiheit eines ‚offenen Kunstwerks‘. Jede(r) verzweifelt Liebende kann sich hier einfühlen.

¹⁸ Sei es, dieser Tanz verweist auf die verzweifelt tanzenden Juden der *Todesfuge*.

¹⁹ O-Ton von Nelly Sachs, SWR 1965, im Auftakt von: *Nelly Sachs. Schriftstellerin Berlin Stockholm*. Speak low 2010.

4 Fazit

Die poetische Antwort auf die Shoah erfolgte sowohl bei Paul Celan als auch bei Nelly Sachs zunächst gleichsam durch das ‚grobe Raster‘ des Pathos und durch einprägsame Oxymora, die der unfassbar grausamen, höchst paradoxen Natur der jüngsten Vergangenheit begegnen sollten. Celans „schwarze Milch der Frühe“ (*Todesfuge*, 1948) sowie Sachs’ „schwarz[er] Stern“ (*O die Schornsteine*, 1947) versinnbildlichen jeweils mit der Farbe Schwarz das Hoffnungslose der Realität der Todeslager. Bei dem Versuch der Artikulation des Geschehenen wird darüber hinaus in beiden Gedichten in erster Linie an die Vergasungen als etwas Singuläres der Shoah gedacht: bei Nelly Sachs zieht symbolisch „Israels Leib [...] aufgelöst in Rauch/ Durch die Luft“ (SACHS I 2010: 11), während der „Wirt des Hauses, der sonst Gast war“ (ebd.), dem also nichts rechtmäßig gehörte, nun die „Wohnungen des Todes“ regiert; durchaus vergleichbar mit Paul Celans Juden, die als „Rauch in die Luft“ steigen (CELAN 2005: 40), während der im Haus wohnende arische Mann „mit den Schlangen“ spielt (ebd.).

Beiderseits spielt die kulturelle und spirituelle Tradition als eine Grundlage der lyrischen Sprache eine führende Rolle, wird als solche bei Celan wie Sachs hervorgerufen; doch nur zu dem Zweck, sie aufschimmern zu lassen und daraufhin total zu annullieren. Die Shoah mit den dargestellten Vergasungen, Selektionen und aussortierten Kleidungsstücken, Schuhen u.a. hat diese Überlieferung wortwörtlich zunichte gemacht.

In einem nächsten Schritt, 1959 (neben Celans *Sprachgitter* und Sachs’ *Flucht und Verwandlung* erscheinen so wichtige Prosawerke wie Grass’ *Die Blechtrommel* oder Bölls *Billiard um halb zehn*, die auch mit der NS-Zeit abrechnen²⁰), geht es Celan wie Sachs um das eigene Positionieren angesichts der Shoah. Celans *Engführung* konfrontiert mit der Aussichtslosigkeit der Beschäftigung mit dem ‚wahnsinnigen 20. Jahrhundert‘ (Hans Dieter Zimmermann, 1992), während Sachs’ *Zwischen deinen Augenbrauen* eine mehr oder weniger positive private Stigmatisierung skizziert. Eben dadurch, dass der Himmel an einem Ich „Zerbrechen“ „übt“, kann diese Person den Zustand der Gnade erreichen (SACHS II 2010: 76).

Schließlich, in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, verweisen Paul Celans lose gewordenen Requisiten eines Todeslagers im Gedicht *Die fleißigen* (wobei

²⁰ Dass die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit bis heute anhält, beweist u.a. der Artikel von Naděžda Heinrichová *Die Aufarbeitung der Vergangenheit in Familienromanen nach der Wende* (2013).

schon der Titel defizitär ist) auf die Unzulänglichkeiten der sprachlichen Erfassung der Shoah. Keine sprachlichen Mittel (seien sie eine „geheizte Synkope“ oder ein „semantisch durchleuchtet[er] Duschrom“), CELAN 2005: 236) taugen dazu, hier etwas abzubilden oder einen Sinn zu vermitteln. Die Welt des Gedichts wird zu einem großen Fragment, das die bruchstückhafte Psyche des durch Traumata gebrochenen, schreibenden Ich widerspiegeln mag. Und sie ist vielleicht deshalb so verschlossen und unverständlich, denn, so Gotthart Wunberg: „Was niemand versteht, ist auch durch niemanden gefährdet.“ (WUNBERG 1989: 247) In der Zeitlosigkeit einer Depression, querdurch zu allem, was geschah, sieht sich das lyrische Ich nur dazu fähig, das Vergangene und seine Überbleibsel nominal und manchmal höhnisch zu registrieren. Der Leser/die Leserin soll dies nachvollziehen.

Auch Nelly Sachs verzichtet in ihrem großen Wurf, dem Gedichtzyklus *Die Suchende*, den sie als bereits 75jährige schrieb, auf die Rücksicht auf die Lesenden. Die Shoah ist hier ein Teil der Autobiographie, deren private Koordinaten jedoch ganz entschieden verschwiegen werden sollten (vgl. FRITSCH-VIVIÉ 2001: 42–49). Deshalb wird auf einer sehr allgemeinen Ebene geschrieben und mithilfe teilweise nicht nachvollziehbarer Symbole. „Nicht mehr die erfahrbare und erfahrene, die greifbare und begriffene: vielmehr die unbegreifliche und unüberschaubare Realität ist der Gegenstand, der ‚Inhalt‘ diese[s] Texte[s]“, könnte man mit Gotthart Wunberg sagen (WUNBERG 1989: 248).

Somit ergibt sich anhand der untersuchten Gedichte Folgendes: Ende der 1940er Jahre sollte die Shoah noch durch Sprache und Metaphern ausgedrückt werden, was sowohl Celans *Todesfuge* (1948) als auch Sachs' *O die Schornsteine* (1947) nahelegen. Da sich aber gezeigt hat, dass einige Kritiker (wie zum Beispiel der zitierte Reinhard Baumgart) die vermittelte grausame Realität nicht nachvollziehen konnten bzw. wollten und die Versuche, sie poetisch zu gestalten, als zu „durchkomponiert“ und „effektbewußt“, zu ästhetisch, abtaten, bemühte sich folglich Celan, auch seiner eigenen poetischen Entwicklung folgend, um eine ‚grauere‘ und weniger eindeutige Sprache, angewandt in seiner *Engführung* (1959). Zur gleichen Zeit versuchte Nelly Sachs in ihrem Gedicht *Zwischen deinen Augenbrauen* aus der Sammlung *Flucht und Verwandlung* (1959), eine private, einprägsame ‚Formel‘ für die Shoah zu finden. Ihr Gedichtzyklus *Die Suchende* (1966), der Länge und der Bedeutung nach vergleichbar Celans *Engführung*, verzichtet dann aber völlig auf Verständlichkeit. Die Shoah wird hier in sehr eigenwilligen Chiffren und Metaphern evoziert. Zuletzt leistet Celans Gedicht *Die fleißigen* (1968) nur noch Registrierendes. Sein Ich versucht ebenfalls, wie das Du in Sachs' *Zwischen deinen Augenbrauen*, eine private Formulierung der Shoah; dies misslingt aber und

nur Negatives, Traumatisches und Fragmentarisches bleibt. Die Shoah zeigt sich als unabbildbar und ihr Verständnis als äußerst fraglich.

Die (auch nur unwillkürliche) Anwendung einer Poetik der Unverständlichkeit scheint also mit der Zeit sowohl bei Celan als auch bei Sachs zuzunehmen. Obwohl man denken könnte, dass mit der temporären Entfernung Zusammenhänge klarer werden, beweisen der Dichter und die Dichterin, dass der ‚Epochenbruch Auschwitz‘ auch mit zunehmender zeitlicher Distanz keineswegs mit Worten erklärbar oder in Worten fassbar ist. Nur immer wiederkehrende Versuche und anscheinend immer hermetischere Annäherungen an das Phänomen bilden bei beiden Dichtern einen wichtigen Teil ihres Lebens und ihres Schreibens.

Literaturverzeichnis

- ADORNO, Theodor W. (1973): *Ästhetische Theorie*. Hrsg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BACHMANN, Ingeborg (1997): *Malina*. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BAUMGART, Reinhard (1995): Unmenschlichkeit beschreiben. In: Ders. *Deutsche Literatur der Gegenwart*. Kritiken, Essays, Kommentare. München: dtv, S. 67–86.
- CELAN, Paul (2005): *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hrsg. u. kommentiert v. Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- CELAN, Paul/ SACHS, Nelly (1996): *Briefwechsel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DILLON, Sandra I. (2010): Audacious Rhetorical Devices in Paul Celan's *Todesfuge* and Nelly Sachs' *O die Schornsteine*. URL: <http://www.jstor.org/stable/25677054> [13.03.2014].
- EMMERICH, Wolfgang (2001): *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- FIGAL, Günter (1991): Gibt es hermetische Gedichte? Ein Versuch, die Lyrik Paul Celans zu charakterisieren. In: Paul Celan. „Atemwende“. Hrsg. v. Gerhard Buhr u. Roland Reuß. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 301–310.
- FIORITOS, Aris (2010): *Flucht und Verwandlung*. Nelly Sachs, Schriftstellerin, Berlin/ Stockholm. Eine Bildbiographie. Aus dem Schwedischen übers. v. Paul Berf. Berlin: Suhrkamp.
- FORSTER, Heinz/ RIEGEL, Paul (Hgg.) (1999): *Deutsche Literaturgeschichte*. Bd. 11: Nachkriegszeit 1945–1968. 2. Auflage, München: dtv, S. 405–422.
- FRENZEL, Herbert (1953): Formen und Ursprünge hermetischer Dichtkunst in Italien. In: *Romanische Forschungen* 65, Nr. 1/2, S. 136–166.
- FRIEDRICH, Hugo (1996): *Die Struktur der modernen Lyrik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- FRITSCH-VIVIÉ, Gabriele (2001): *Nelly Sachs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- GELLHAUS, Axel (2009): *Chymisch*. Studien zum Werk Paul Celans. Unveröffentlichtes Manuskript.

- HEINRICHOVÁ, Naděžda (2013): Die Aufarbeitung der Vergangenheit in Familienromanen nach der Wende. In: Quo vadis Fremdsprachendidaktik? Zu neuen Perspektiven des Fremdsprachenunterrichts. Hamburg: Dr. Kovač, S. 207–216.
- HERMANN, Iris (2006): Schmerzarten. Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse. Heidelberg: Winter.
- HOLMQVIST, Bengt (1977): Das Buch der Nelly Sachs. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- JANZ, Marlies (1976): Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankfurt am Main: Autoren- und Verlagsgesellschaft Syndikat.
- KITA-HUBER, Jadwiga (2004): Verdichtete Sprachlandschaften. Paul Celans lyrisches Werk als Gegenstand von Interpretation und Übersetzung. Heidelberg: Winter.
- KOELLE, Lydia (1998): Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah. Mainz: Matthias-Grünewald.
- KORTE, Hermann (2004): Deutschsprachige Lyrik seit 1945. Stuttgart/ Weimar: Metzler.
- KUSCHEL, Karl-Josef (1994): Hiob und Jesus. Die Gedichte der Nelly Sachs als theologische Herausforderung. In: Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Hrsg. v. Michael Kessler u. Jürgen Wertheimer. Tübingen: Stauffenburg, S. 203–224.
- LEHMANN, Jürgen (2008): Anrede – innere Dialogizität – Intertextualität. Aspekte des Dialogischen, vorgestellt am Beispiel von Paul Celans Bremer Literaturrede. In: Minderheitenliteraturen – Grenzerfahrung und Deterritorialisierung. Hrsg. v. George Guțu. București: Paideia.
- LYON, James K. (1987): „Ganz und gar nicht hermetisch“. Überlegungen zum ‚richtigen‘ Lesen von Paul Celans Lyrik. In: Psalm und Hawdalah: zum Werk Paul Celans. Hrsg. v. Joseph P. Strelka. Bern: Lang, S. 171–191.
- MAY, Markus (2008): Atemwende. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Markus May. Peter Goßens u. Jürgen Lehmann. Stuttgart/ Weimar: Metzler, S. 89–98.
- NEUBAUER, Martin (1995): Hermetische Lyrik. In: Ders.: Gattungsgeschichte deutschsprachiger Dichtung in Stichworten. Teil II d: Lyrik des 20. Jahrhunderts. Kiel: Ferdinand Hirt, S. 85–96.
- SACHS, Nelly (1965): O-Ton „Ich habe keinen Ort mehr“: SWR. In: Nelly Sachs, Schriftstellerin, Berlin/ Stockholm. speaklow 2010.
- SACHS, Nelly (1985): Briefe der Nelly Sachs. Hrsg. v. Ruth Dinesen u. Helmut Müssener. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SACHS, Nelly (2010): Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. v. Aris Fioretos, Bd. I und II. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SCHÄFER, Hans Dieter (1971): Zur Spätphase des hermetischen Gedichts. In: Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Hrsg. v. Manfred Durzak. Stuttgart: Reclam, S. 148–169.
- SCHLINK, Bernhard (1997): Der Vorleser. Roman. Zürich: Diogenes.

- SCHMIDT, Herbert u.a. (Hg.) (2010): Deutsches Fremdwörterbuch. Berlin/ New York: De Gruyter, S. 209– 215.
- SPARR, Thomas (1989): Celans Poetik des hermetischen Gedichts. Heidelberg: Carl Winter.
- SZONDI, Peter (1978): Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts. In: Ders.: Schriften II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 345–389.
- TANCER, Jozef (2001): Smrt', spomienka a báseň. K poetológii Paula Celana. In: Revue aktuálnej kultury, Nr. 1, Jg. VI, S. 25–40.
- WITTE, Bernd (1981): Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik. Am Beispiel Paul Celans. In: Poetica 13, München: Fink, S. 133–148.
- WUNBERG, Gotthart (1989): Hermetik – Änigmatik – Aphasie. Zur Lyrik der Moderne. In: Poetik und Geschichte. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Tübingen: Max Niemeyer, S. 241–249.