

NEOHELICON

ACTA COMPARATIONIS
LITTERARUM
UNIVERSARUM

XX 2

DIRIGÉ PAR
EDITED BY

MIKLÓS SZABOLCSI & GYÖRGY M. VAJDA

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

JOHN BENJAMINS B. V.
AMSTERDAM

VERNEHMEN UND VERGEBEN

ZU EINEM GEDICHT VON NELLY SACHS

Isch sah ihn aus dem Haus treten
das Feuer hatte ihn angebrannt
aber nicht verbrannt
Er trug eine Aktentasche aus Schlaf
unter dem Arm
darinnen war es schwer von Buchstaben und
Zahlen
eine ganze Mathematik –
In seinem Arm war eingebrannt:
7337 die Leitzahl
Diese Zahlen hatten sich miteinander
verschworen
Der Mann war Raumvermesser
Schon hoben sich seine Füße von der Erde
Einer wartete oben auf ihn
um ein neues Paradies zu erbauen
„Aber warte nur – balde ruhest du auch –“.

Das dichterische Werk von Nelly Sachs ist ein großes Requiem auf die jüdische Tragödie. Ihre Zeugenschaft ist geprägt von der lyrisch- visionären Transfiguration des Leidens des israelitischen Volkes, ein Versuch zugleich, das Massaker psychisch zu überleben. Die symbolhaltige, in der mystischen Tradition beheimatete Ausdrucksweise, in der biblische, christliche und chassidische Elemente zusammenkommen, kennzeichnet alle ihrer in der Nachkriegszeit erschienenen Gedichtsammlungen, in denen der Schmerz sich zu einer kosmischen Dimension menschlichen Mitleidens auswächst. Das in der lyrischen Form verdichtete Trauma löst sich jedoch in der Evokation des Sa-

kralen, das Vergebung und Versöhnung heißt, nicht auf, sondern kommt in der konkreten Anklage der Barbarei zu Wort: die Schornsteine der Krematorien, der auf die Opfer abgegebene Nackenschuß und die Asche der Toten bezeugen die kollektive Erfahrung des Grauens. In ihren letzten Lebensjahren verknüpft Nelly Sachs das Thema des Schweigens mit dem der Suche nach einer Sprache, nach einem „verlorenen Alphabet“, das dem Menschen die göttliche Ordnung der Schöpfung „jenseits des Staubs“ wieder zugänglich macht. Die Anlehnung an die Kabbala und an Jakob Böhmes Mystik gestaltet nun ihre Lyrik und gibt ihren Gedichten einen gelegentlich hermetischen Charakter wie im vorliegenden Text aus dem dritten Teil von ‚Glühende Rätsel‘ (1964).¹, 2. Band (*Suche nach Lebenden*, Suhrkamp 1971, S. 77)

Der Text beginnt aus der Perspektive eines Augenzeugen: das Ich der Lyrikerin reiht im Rhythmus des Asyndeton aus der Erinnerung aufsteigende Bilder aneinander. Dieser Rhythmus erinnert ans musikalische Staccato, das im zweiten Teil von den Großbuchstaben am Zeilenanfang verstärkt wird, während die Zeichensetzung die achte, zentrale Verszeile hervorhebt und den Text durch zeichenlose Pausen am Ende der siebten und der letzten Verszeile in der Schwebelage hält. Die alltägliche, man könnte fast sagen frühmorgendliche Atmosphäre des ersten Bildes — ein Mann verläßt das Haus — wird gleich darauf infrage gestellt durch die epiforische und gereimte Variation der beiden von ‚brennen‘ abgeleiteten Verben, von ‚anbrennen‘ und ‚verbrennen‘, die transitiv gebraucht und mit dem männlichen Pronomen verbunden die Vorstellung einer menschlichen Fackel hervorrufen. Der elementare Satzbau behält jedoch die einfache, parataktische Erzählweise bei: ihr Rhythmus wird nicht vom Grauen erfaßt, nur ein kaum wahrnehmbarer Widerstand deutet sich

¹ *Die Gedichte der Nelly Sachs*

an in jenem „aber nicht“, das zwischen zwei an Gewalt und Vernichtung erinnernde Verben steht. In der vierten Zeile bahnt sich eine Verschiebung der Realitätsebene an, wodurch das Geschehen auf der Ebene des Traums Gestalt annimmt: der Mann trug eine Aktentasche aus Schlaf. Dabei handelt es sich um eine jener absoluten Metaphern, die Nelly Sachs in ihren späten Arbeiten oft gebrauchte. Sie stellen eine Verbindung dar zwischen dem rationalen, irdischen Leben des Tages und dem der Nacht, in dem der Mensch sich, laut einer von Nelly Sachs gern verwandten lyrischen Wendung, in die astrale Dimension erhebt. Das Aneinanderfügen von Elementen, die sich dem logischen Vergleich entziehen, sowie die Einfügung der Substantive ‚Buchstaben und Zahlen‘, die einer mysteriösen Zeichenwelt zu entstammen scheinen, versetzen die Erzählung in einen surrealen Bereich: das anfängliche Bild verliert so seinen konkreten Realitätsgehalt und nimmt eine an Chagall erinnernde Valenz an. Durch den fast naiven Gebrauch des Begriffes ‚Mathematik‘, der eher der antiken Bedeutung von Magie und Astrologie als der modernen einer exakten Wissenschaft nahekommt, wird dieser Eindruck noch verstärkt.

Mit einer dritten gereimten Variation von ‚brennen‘ bricht im achten, zentralen Vers, der das Gedicht in zwei siebenzeilige, durch einen Bindestrich getrennte Versgruppen teilt, das nackte, körperliche Faktum der Gewalt als im Arm des Opfers eingebrannter Stempel der Verfolgung hervor. Die Lyrik bezieht sich jetzt eindeutig auf den historischen Kontext des Nazismus und auf die jüdische Tragödie. Aber genau an diesem ins Zentrum des Textes gesetzten Wirklichkeitskeil setzt die sichere Flucht nach oben an, welche die sieben Schlußzeilen charakterisiert: die im Wort ‚Leitzahl‘ mitschwingende bürokratische Konnotation wird unterminiert von der Symmetrie der Zahlen, die eine rätselhafte und damit antirealistische Wirkung ausübt. Die Wahl der Kardinalzahlen drei und sie-

ben wirft Licht auf einen in der antiken und in der jüdisch-christlichen Tradition umfangreich dokumentierten symbolischen Zusammenhang. Der geheimnisvolle Charakter der Zahlen tritt erneut im Verb ‚verschwören‘ hervor, um sich in dem merkwürdigen Ausdruck ‚Raumversmesser‘ zu verdichten. Diese Wortwahl erinnert zum einen semantisch an Kafka, — der Protagonist von ‚Das Schloß‘ war ‚Landversmesser‘ — zum anderen jedoch versetzt sie (oder in bezug auf das mit diesen mysteriösen Zahlen verbundene Verb ‚leiten‘ könnte man sagen: führt sie) die Gestalt in eine entgegen — gesetzte, eben außerirdische Dimension.

Das Folgende ist eine schnelle, durch das Zeitadverb ‚schon‘ am Anfang der viertletzten Zeile beschleunigte Sequenz: das Opfer erhebt sich in den Himmel und begegnet dort einem diskreten Gott, der im Sprachgebrauch von Nelly Sachs unbestimmt bleibt (‚Einer‘). In dem biblischen Schlußsatz, der von dem einzigen Adjektiv des Textes, von ‚neu‘, bereichert ist, läßt dieser Gott ein zur feierlichen Neubegründung eines Elysiums. Mit der Konjunktion ‚aber‘ verbunden und in eine Zeile geschrieben besiegeln die bekannten Verse von Goethes ‚Gleiches‘ den Text, womit unterschwellig eine Konfrontation zwischen den beiden verschiedenen Lyrikformen nahegelegt wird.

Nelly Sachs stellt hier die jüdische Tragödie in der Form der mystischen Auferstehung dar, wie das auch andere jüdische Autoren, so Wolfskehl, getan haben. Die das Geschehen eher illustrierende als kommentierende, äußerst lineare Sprache des Textes läßt an eine Darstellung in zwei Szenen, an Martyrium und Aufstieg zum Himmel, denken, deren Verbindungsstück von der rätselhaften Verschwörung der Zahlen gebildet wird. Man beachte den Wandlungsprozeß: der Stempel der nazistischen Folter wird zum Schlüssel für die Auferstehung. Das von der Nazi-Propaganda so oft antisemitisch benutzte Verb ‚verschwören‘ wird im Sinn des mystischen Auserwähltseins potenziert. „Das blutig gezeißelte Wort / bricht in die Auf-

erstehung ein“ liest man im XV. Rätsel des dritten Teils. In diesem Prozeß der Transfiguration werden Einflüsse der Kabbala deutlich, die Nelly Sachs aus der jüdischen Mystik, vor allem aus dem „Zohar“, dem in den dreißiger Jahren von Scholem ins Deutsche übersetzten « Buch des Lichts », bekannt waren. Dieser Lehre zufolge stellen die zweiundzwanzig Buchstaben des jüdischen Alphabets und die zehn Originalzahlen Signaturen der Schöpfung dar und konstituieren in ihrer Gesamtheit die zweiunddreißig Wege der Weisheit. Jene Aktentasche „schwer von Buchstaben und Zahlen“ deutet also auf ein Wissen, an dem das Opfer teilhat, während die doppelte Kombination von drei und sieben — archetypische Zahlen des Seins, die auch von der Stellung des Textes an siebter Stelle im dritten Teil der „Rätsel“ wiederholt wird — den Weg in ein primordiales Reich weisen, in dem das Alphabet der Existenz unverletzt geblieben ist. Die geheime Anspielung auf die Sprache erlaubt es, die Funktion dieses Goethezitats zu klären, das wie eine Schriftrolle ans Ende dieser Art Votivtafel gesetzt ist. Wir möchten gleich hervorheben, daß die Interpretation von Ehrhard Bahr („Nelly Sachs“, München 1980), der in dem Schlußvers eine an den deutschen Henker gerichtete Parodie liest, uns aus Gründen der Textgestaltung und des von Nelly Sachs bevorzugten metaphorisch-linguistischen Sprachgebrauchs unhaltbar erscheint. In seiner These führt Bahr den Text implizit auf Brechts berühmte Parodie auf Goethes ‚Gleiches‘ in seiner ‚Liturgie vom Hauch‘ (1924) zurück. Diese Leseweise jedoch setzt nicht nur die jähe, Nelly Sachs gänzlich fremde Verwendung eines ironischen Registers voraus, wodurch die den Text tragende elegische Stimmung durch den Stilbruch zerstört würde; sie übersieht in erster Linie ein wichtiges Detail: die Dichterin modifiziert das Goethesche Versmaß, indem sie dem Zitat die Konjunktion ‚aber‘ einfügt, während der Text vom Asyndeton bestimmt wird. Insofern besteht keine klare Trennung zwischen dem, was

man die lyrische Erzählung einer jüdischen Auferstehung nennen könnte, und der elegischen Sehnsucht nach Frieden von Goethes Wanderer. Durch die labiale Konsonanz (aber / balde) verschmelzen hingegen die beiden Sprechweisen organisch miteinander, und es entsteht eine geheime Verbundenheit zwischen dem lyrischen Ich und dem Du, zwischen der Erinnerung an eine Tragödie und der Sehnsucht nach einer Vereinigung. Darüberhinaus spricht gegen eine parodistische Interpretation der lyrische Kontext von ‚Glühende Rätsel‘ wie die uns bekannten, biographischen Daten von Nelly Sachs.

Nach dem choralen ‚wir‘ der ersten Gedichtsammlungen begegnet uns in diesem Zyklus ein lyrisches Ich, das in der individuellen Erinnerung sucht und sich im Spiegel des Dialogs mit dem ‚Du‘ zu erkennen versucht. Wie in einem unfreiwilligen Erinnerungsprozeß steigen in diesem Ich-Andeutungen an die deutsche klassische Dichtung auf, so im X-Rätsel des ersten Teils, wo die Sequenz „Rufst du — warte — bald“ schon eine deutliche Lautähnlichkeit mit Goethes Gleiches enthält. Es ist ein Ich, das auf den Spuren einer verlorenen Identität in der Verbannung lebt, dessen Name verlorengegangen ist „Nicht hier noch dort / aber im Schlaf doppelzünftig“ (SL, 72); Nelly Sachs steht nun wehrlos und allein gegenüber dem „flüchtigen Wort“. Die Niedergeschlagenheit ist so groß, daß selbst die Sprache der heiligen Schriften nur „fahle Blitze / an der Aschenwand“ (SL, 64) hinterläßt.

Ein solcher Textzusammenhang verbietet den Abfall in einen hämischen Ton, ins rächende Hohnlachen. In einem Brief an Hilde Domin vertritt Nelly Sachs weiterhin die Notwendigkeit der Überwindung der Begriffe von Henker und Opfer, soll die Menschheit nicht im Innern daran zugrundegehen. „Es muß der Schritt gewagt werden, wo Henker und Opfer ausgewischt werden als Begriffe. Dort kann und darf die Menschheit nicht stehen bleiben, wenn nicht dieser Stern seelisch zugrunde gehen soll“. Noch las-

sen sich in den späten Gedichten sarkastische Töne gegenüber Deutschland feststellen, ganz im Gegenteil: in dem mühevollen Versuch, ein „Heimatrecht“ (SL, 52, 92), eine linguistische Matrix am Ursprung der Worte zu finden, tauchen Fragmente einer lyrischen deutschen Landschaft auf wie in Hölderlins „Patmos“. Im Angesicht des Leidens der Welt sehnt sich das lyrische Ich nach einer kosmischen Erneuerung, um „wie der Fluß im Meer“ (SL, 71) darin aufzugehen, oder um sich körperlos zu erheben und „weiß nach dem Tod“ (SL, 128) zu streben.

Noch eine letzte Anmerkung. Auch der sakrale Ton der letzten Zeilen schließt, wiederum aus Gründen stilistischer Kohärenz, so scheint mir, die ironische Absicht aus. Das stilistische *Pastiche* gehört nicht zum lyrischen Repertoire von Nelly Sachs. Vor allem wird das Schlußzitat eingeleitet und getragen von einem typisch Hölderlinschen Stilelement: „Einer wartete oben auf ihn“ verweist nicht nur durch den Gebrauch der Pronomen, sondern auch durch die Konturen eines festen und doch wartenden Gottes auf „Patmos“ (Vers 204).

Nelly Sachs' Blick richtet sich jetzt über die Grenzen der Geschichte hinweg. Die ‚namenlose‘ Wanderung hat begonnen. Die Bilder der Tragödie bleiben, sie werden sorgfältig vernommen und in festen Buchstaben gepflegt. Aber vom Kamm des Abschieds syllabiert diejenige, die einmal — vor der Zerstörung der Vernunft — ihre Gedichte mit der Unterzeichnung „eine junge Deutsche“ signiert hat, in den klassischen Worten der Goetheverse die Hoffnung auf eine kosmische Erneuerung.