

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav germanistiky, nordistiky a nederlandistiky

HABILITAČNÍ PRÁCE

**Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen
Lyrik nach 1945**

Jana Hrdličková

Brno 2019

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem habilitační práci na téma **Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945** zpracovala sama. Veškeré zdroje informací, které jsem použila k sepsání této práce, jsou uvedeny v seznamu použitých primárních a sekundárních pramenů.

V Ústí nad Labem dne 24. srpna 2019

Mgr. Jana Hrdličková, Ph.D.

Abstrakt

Druhá světová válka a holokaust v německojazyčné hermetické lyrice

Pojem hermetická lyrika dodnes vyvolává negativní emoce, spojené často s předsudky či dokonce opovržením. Je prý temná, nepropustná, sebestředná, výsostně monologická a její „temnota vyplývá z izolace před vnějším světem“ (jak je uvedeno v literárněvědném bestselleru Hugo Friedricha *Struktura moderní lyriky* z r. 1956, který dodnes patří k základnímu vybavení germanisty).

Má habilitace vychází oproti tomu z teze, že především poslední fáze německojazyčné hermetické lyriky, od roku 1945, naopak velmi komplexně odpovídá na dobu, která ji utvářela, především na druhou světovou válku a holokaust, a že je veskrze dialogická. Jejím cílem tedy není pouze reflexe sebe sama, ale – a velmi často především – snaha „dotknout se té hrůzy“ (Nelly Sachsová), vyjádřit „to, co se [Židům či jiným obětem] stalo“ (Paul Celan). Její funkce nemusí být tedy primárně estetická (oproti tezi Reinharda Baumgarta, že Celanova „Fuga smrti“ zprostředkovává svou „efektivní partituru“ „přespříliš uměleckého požitku“), nýbrž kognitivní.

Navazuje přitom na poznatek kognitivní lingvistiky, že literatura, a zvláště lyrika, svými metaforami dokáže často uchopit to, co je našemu světu zprvu těžko postižitelné, co je nesrozumitelné a obtížně uchopitelné a v komprimované formě toto předat dál. Především básníci by tedy byli průkopníci našeho poznání – tímto úkolem vyvolení, ale též stigmatizovaní. A je symptomatické, že i když se germanistika reflexí druhé světové války a holokaustu v próze a dramatu už zabývala, lyrika byla dosud opomíjena.

Má práce se zaměřuje na známé trojhvězdy Nelly Sachsová, Paul Celan a Ingeborg Bachmannová, zohledňuje ale také ‚hermetika z Hagenu‘ Ernsta Meistera a Ericha Arendta z NDR. Tímto reprezentativním výběrem chce postihnout různá biografická, geografická, náboženská i ideologická východiska a ukázat, že je přes všechny rozdíly všem společné jediné: Jakmile se svými básněmi pokouší komplexně odpovědět na problémy své doby, jsou osočováni z hermetičnosti, temnoty. Ale možná je jejich údajná temnota odkazem na ‚nejtemnější kapitolu německých dějin‘, dobu tzv. třetí říše? Také toto je tezí předkládané práce. Ta chce interpretacemi dvou vybraných básní různých autorů zároveň dokázat dialogičnost konkrétních děl a metodou „close reading“ jejich celku či částí odhalit daný úmysl a cíl, skrytý často za volbou estetiky nesrozumitelnosti. Také zohlednění sociálně dějinných souvislostí je důležitým parametrem předkládané práce.

Protože je pojem hermetická lyrika terminologicky značně neurčitý, předchází pěti interpretačním kapitolám exkurz k jeho definicím a vývoji této lyriky. Také biografické ukotvení autorů často koresponduje s dějinným aspektem. Proto je před hlavní interpretační část předložena i stručná životopisná skica ke každému z nich podle data narození.

Podrobné interpretace deseti básní ukázaly jednoznačně, že monologičnost, nepropustnost, sebestřednost rozhodně nejsou charakteristikou daných děl, právě naopak. Snaží se komunikovat a snaží se podat svědectví o poválečné realitě. Proto závěr práce věnuji nejen snaze vnést světlo do problematiky této ‚temné‘ lyriky a její instrumentalizace literární kritikou a vědou. Také se pokouším stanovit relevantní místo hermetického básnictví v lyrickém vývoji německojazyčné literatury po roce 1945 a docenit tím její přínos.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	5
2.1 Die hermetische Lyrik – eine Begriffsbestimmung	13
2.2 Umrisse einer Geschichte des hermetischen Gedichts im deutschsprachigen Raum.....	18
2.2.1 Die 1950er Jahre: Benn, Frenzel, Friedrich	18
2.2.2 Die 1960er Jahre: Adorno, Hamburger	21
2.2.3 Die 1970er Jahre: Neumann, Janz, Schäfer.....	22
2.2.4 Die 1980er Jahre: Witte, Lyon, Wunberg, Sparr.....	23
2.2.5 Die 1990er Jahre: Figal, Boelderl, Fohrmann	26
2.2.6 Seit 2000: Simonis, Kurz, Blasberg, Korte, Waldschmidt.....	27
3. Im ‚Wahnsinn des Jahrhunderts‘ leben	32
3.1 ‚Weil unser einziges Nest unsere Flügel sind‘: Nelly Sachs (1891-1970).....	32
3.2 Der gefesselte Vagant: Erich Arendt (1903-1984).....	38
3.3 ‚[S]tupende Faktizität des Endes‘: Ernst Meister (1911-1979).....	44
3.4 ‚Ein Toter bin ich der wandelt‘: Paul Celan (1920-1970).....	52
3.5 ‚Eine Frau ohne Mauer‘, mitten im Krieg: Ingeborg Bachmann (1926-1973)	59
4. Interpretation ausgewählter Gedichte in Vergleichen	65
4.1 Die poetische Initiation. Nelly Sachs’ ‚O die Schornsteine‘ (1947) und Paul Celans ‚Todesfuge‘ (1948).....	65
4.2 Eine Poetologie nach Krieg und Katastrophe: Erich Arendts ‚Der Albatros‘ (1951) und Ingeborg Bachmanns ‚Mein Vogel‘ (1956)	76
4.3 Genesung durch Worte: Nelly Sachs ‚Völker der Erde‘ (1950/1961) und Ingeborg Bachmanns ‚Ihr Worte‘ (1961)	96
4.4 Die Post-Shoah-Wirklichkeit darstellen: Paul Celans ‚Fadensonnen‘ (1965) und Ernst Meisters ‚Der neben mir‘ (1972).....	124
4.5 Das Vermächtnis der NS-Zeit: Paul Celans ‚Die fleißigen‘ (1968) und Nelly Sachs’ ‚Sie schreien nicht mehr‘ (1971)	150
5. Der Beitrag der hermetischen Dichtung zur Entwicklung der Lyrik nach 1945	171
6. Zusammenfassung	203
Bibliografie.....	212

1. Einleitung

„Blut, immer wieder Blut, das vergossen
und vergessen wird!“

Franz Werfel (1924)

„Ich lebte in einer Zeit,
Die hob sich in Wellen
Kriegauf und kriegab,
Und das Janusgesicht
Stieß mit der Panzerfaust
Ihr die bebänderten Wiegen. [...]“

Marie Luise Kaschnitz (1961)

Als der bekannte deutsche Literaturwissenschaftler und Autor Reinhard Baumgart im Jahre 1993 einen Sammelband seiner Kritiken und Essays herausgab, der eine „Epochengrenze, das Ende der Nachkriegszeit“ markieren sollte,¹ wählte er dafür den Titel *Deutsche Literatur der Gegenwart*, was sicherlich auch auf eine intendierte Repräsentanz zielte. Der Wunschtitel wäre gar *Statt einer Literaturgeschichte* gewesen,² womit die Absicht zu kanonisieren noch klarer ersichtlich gewesen wäre. Doch auf den genau 600 Seiten werden Namen wie Paul Celan und Nelly Sachs nur ganz kurz genannt, wird das lyrische Schaffen Ingeborg Bachmanns ausgeklammert, Erich Arendt, Ernst Meister, Marie Luise Kaschnitz werden nicht einmal erwähnt. Ist der Grund für diese Tatsache wirklich nur die im Nachwort bekannte „Neugierde für realistische Tradition des Erzählens“, die generell das Auslassen der „Lyrik“, weiterhin der „Literatur der DDR und auch der Schweiz“ und schließlich der „experimentellen Schreibrichtungen“³ durchaus gutheißt? Oder hat diese ‚Lücke‘ doch auch mit jener „gespaltene[n] Erinnerung“⁴ zu tun, die Elisabeth Domansky im gleichen Jahr 1993 den Deutschen attestierte, bzw. mit einer unzureichenden Akzeptanz des „Zivilisationsbruches Auschwitz“ (Dan Diner)⁵?

Denn auf den 19 Seiten des Essays, worin Paul Celan und Nelly Sachs punktuell erscheinen und der „Unmenschlichkeit beschreiben“ heißt, wird sehr wohl auf den Ersten Weltkrieg eingegangen, der Zweite Weltkrieg dagegen nur als Fortsetzung des Ersten gesehen. Außerdem wird dem eigentlichen Text dieses Essays aus dem Jahr 1966 sowie fünf weiterer

¹ BAUMGART 1995: 590.

² BAUMGART 1995: 585.

³ Alles BAUMGART 1995: 586.

⁴ DOMANSKY 1993: 178.

⁵ S. das von ihm herausgegebene Buch *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz* von 1988.

Aufsätze das einleitende Vorwort „Erkenne die Lage“, offenbar von 1993, vorangestellt, worin dreierlei gefeiert wird: dieser Grundsatz der Kritik in der Gruppe 47, sie selbst und die in ihrem Umkreis entstandene Literatur. Ihr werden „Realitätsbezug [und] [...] historische Verantwortung“ zugeschrieben,⁶ mit leiser Nostalgie und kontrastiert zu dem Heute. Reinhard Baumgart, selbst langjähriges Mitglied der Gruppe 47, jener Gruppe, die neben all ihren Verdiensten und durchaus positiv zu wertenden Impulsen allerdings auch 1952 Celan verscheuchte und von den ‚dunklen‘ Literaten größtenteils nur Ingeborg Bachmann integrierte, scheint hier einer leichten Idealisierung, vielleicht auch Verschleierung nicht entgangen zu sein. Dass nämlich die Gruppe nicht nur viel schlechte Literatur verhindert habe (vgl. ENZENSBERGER 1962: 25), sondern offenbar auch einiges Wichtiges verkannte.⁷ Und möglicherweise wurde dieser nicht integrierten Literatur eine „historische Verantwortung“ deshalb nicht zugesprochen, weil sie anders, beispielsweise hermetisch, war, und es von der zeitgenössischen Gegenwart aus noch allzu sehr schmerzte.⁸

Das mag generell an dem gesellschaftlichen Klima der Nachkriegszeit liegen, in dem sich viele Länder Europas nach der Shoah Juden und Jüdischem nur äußerst schwer und ungeschickt zu nähern wussten. Erstaunlicherweise waren sie oft auch nicht wirklich bereit, dem immer wieder ausbrechenden Antisemitismus entschieden zu begegnen. In Ost- und Westdeutschland wie in Österreich kam natürlich noch der Schock der eigenen (Mit)schuld hinzu, sowie die häufige Weigerung, die Verantwortung für den Zweiten Weltkrieg und die Auslöschung der europäischen Juden zu übernehmen. Immerhin bot der Kalte Krieg manche ‚praktische‘ Nische, worin der eigene Anteil an den Gräueln geschickt versteckt und die Gegenseite dafür belangt werden konnte. (Vgl. DOMANSKY 1993: 183-190) Manche Exponenten der Literatur, und nicht nur Juden, traf jedoch das Erbe der damals jüngsten Vergangenheit mit tödlicher Vehemenz (Celan, Bachmann, aber auch, obwohl unter zwiespältigen Voraussetzungen, Sylvia Plath aus den USA). Bei manchen, wie bei Arendt, sollte das Schlimmere noch kommen.

⁶ BAUMGART 1995: 66.

⁷ Neben Celan nennt Helmut Böttiger auch den aus dem spanischen und portugiesischen Exil zurückgekehrten Albert Vigoleis Thelen, der im Herbst 1953 bei der Gruppe aus seinem inzwischen anerkannten Prosabuch *Die Insel des zweiten Gesichts* las und von Richter (der Celans Vortrag der „Todesfuge“ mit Goebbels-Vergleichen abtat) hören musste: „Dieses Emigrantendeutsch brauchen wir nicht.“ (BÖTTIGER 2012: 155) Böttiger erklärt es folgendermaßen: „Beide Male geht es um ihm [d.h. Hans Werner Richter, J.H.] fremde ästhetische Konzeptionen, um etwas, was seinem Realismusbegriff widersprach und sein nüchternes, reportagehaftes, ‚engagiertes‘ Literaturverständnis als provinziell und engstirnig erscheinen ließ.“ Zugleich unterstreicht aber Böttiger: „Er [d.h. Hans Werner Richter, J.H.] sprach dabei aber keineswegs für die Mehrheit der Gruppe 47.“ (BÖTTIGER 2012: 155)

⁸ Allerdings muss man hervorheben, dass Heinrich Böll, ein berühmtes Mitglied der Gruppe 47, der schon bei seinem ersten Auftritt bei der Gruppe im Mai 1951 ihren Preis gewann, in seinen frühen Erzählungen unmissverständlich auf den deutschen Massenmord an den Juden hinweist. (Vgl. BÖTTIGER 2012: 123)

György Konrad ging dann so weit, dass er in Hinsicht auf das 20. Jahrhundert generell vom *Wahnsinn des Jahrhunderts* sprach, was Hans Dieter Zimmermann 1992 zum Titel seiner Polemik erkor, die, wie der Untertitel verspricht, nach der „Verantwortung der Schriftsteller in der Politik“ fragt und von den „Trümmer[n], [...dem] Meer von Blut und Tränen [ausgeht], das die totalitären Ideologien, die rechten und die linken, in Europa angerichtet haben.“ (ZIMMERMANN 1992: 9) Diesem sog. ‚kurzen 20. Jahrhundert‘, wegen seiner Absurdität und Grausamkeit auch ‚le siècle de Franz Kafka‘ titulierte, ‚gelang‘ es immerhin, vieles, worauf das sog. lange 19. Jahrhundert baute – Fortschritt, Industrialisierung, Demokratisierung, soziale Emanzipation, Freiheit, Wohlstand, europäische Weltherrschaft – grundlegend in Frage zu stellen. Die Moderne zeigte ihr Janusgesicht, es wurde klar, dass sie starke Widersprüche, Abgründe und viel Zerstörungspotential in sich trug. (Vgl. KRUSE 2009: 1-2) Die Zeit wurde, um mit Kafka zu sprechen, „peinlich“,⁹ voll von Pein, die Weltgeschichte unmenschlich. Wenn Reinhard Baumgart pointierte: „Verdun und Arras mußte die bisherige, die bürgerliche Literatur treffen wie ein Schock“ (BAUMGART 1995: 67), so war es in Hinsicht auf das 20. Jahrhundert beileibe nicht das letzte Wort.

Denn auf den Ersten Weltkrieg als den ersten ‚totalen Krieg‘ der modernen Geschichte¹⁰ und laut George F. Kennan die „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“¹¹ mit 10 Millionen Toten und einer noch viel größeren Anzahl von zerstörten Existenzen, mit dem ersten Giftgas-, Zeppelin-, Flugzeug- und U-Booteinsatz und mit ersten Materialschlachten der Weltgeschichte,¹² sollte bald der Zweite Weltkrieg folgen (mit 60, möglicherweise auch 65 Millionen Toten und einem noch viel größeren Erfindungsaufwand wie Zerstörungsausmaß), so dass manchmal vom ‚neuen 30-jährigen Krieg‘ oder ‚Zweiten 30-jährigen Krieg‘ oder ‚Weltbürgerkrieg‘ gesprochen wird,¹³ indem beide Kriege aufeinander bezogen und

⁹ So Kafkas bekannte Replik an seinen Verleger Kurt Wolff hinsichtlich der Erzählung „In der Strafkolonie“. Zitiert in: http://www.franzkafka.de/franzkafka/das_werk/erzaehlungen-1914/457390#a457192. [20.7.2019]

¹⁰ Deshalb ‚total‘, weil nicht mehr zwischen der Front und dem Hinterland unterschied wurde und auch die ‚Heimatfront‘ in die Kriegsführung involviert wurde. (Vgl. KRUSE 2009: 1-2)

¹¹ Wolfgang Kruse sieht diese Deutung des Ersten Weltkriegs („great seminal catastrophe of this century“, 1979) bereits als einen „Allgemeinplatz“ an. (KRUSE 2009: 1)

¹² Für den deutschen Politikwissenschaftler Herfried Münkler ist der Große Krieg von 1914 bis 1918 „auch ein Laboratorium, in dem fast alles entwickelt worden ist, was in den Konflikten der folgenden Jahrzehnte eine Rolle spielen sollte: vom strategischen Luftkrieg, der nicht zwischen Kombattanten und Nonkombattanten unterschied, bis zur Vertreibung und Ermordung ganzer Bevölkerungsgruppen, von der Idee eines Kreuzzugs zur Durchsetzung demokratischer Ideale, mit der die US-Regierung ihr Eingreifen in den europäischen Krieg rechtfertigte, bis zu einer Politik der revolutionären Infektion, bei der sich die Kriegsparteien ethnoseparatistischer, aber auch religiöser Strömungen bedienten, um Unruhe und Streit in das Lager der Gegenseite zu tragen. Der Erste Weltkrieg war der Brutkasten, in dem fast all jene Technologien, Strategien und Ideologien entwickelt wurden, die sich seitdem im Arsenal politischer Akteure befinden.“ (MÜNKLER 2014: 9)

¹³ Hans-Ulrich Wehler zitiert den französischen Philosophen und Soziologen Raymond Aron, der „von einem neuen, unserem‘ modernen ‚Dreißigjährigen Krieg‘“ spricht. (WEHLER 2003: 222) Herfried Münkler erwähnt „manche Historiker“, die „die Zeitspanne von 1914 bis 1945 gar als einen neuen ‚Dreißigjährigen Krieg‘

zusammengerechnet werden. In diesem Rahmen prägten vor allem zwei tiefe Einschnitte das Narrativ des 20. Jahrhunderts; beide gewöhnlich mit einem primär geografischen Begriff versehen, der als pars pro toto funktionalisiert wurde: Auschwitz und Hiroshima. Während bei Hiroshima gewöhnlich im gleichen Atemzug auch Nagasaki, der Ort des zweiten Atombombenabwurfs, genannt wird, ist die Begriffsbestimmung bei Auschwitz – mit einer ganzen Reihe und einer ganzen Skala von ‚Ortschaften‘ der Gewalt und Vernichtung – um ein Vielfaches schwieriger. Während in der *Geschichte Europas 1815-1980* von Gordon A. Craig (1989) ein Bezug auf den Völkermord an den europäischen Juden völlig fehlt, hat sich seit 1987 immer mehr Dan Diners Einschätzung etabliert, die Auschwitz den Rang eines – oder gar des – „Zivilisationsbruchs“ (DINER 1988: 9) zuschreibt.

Und auch wenn inzwischen die Infragestellung der Artikulierbarkeit und Tradierbarkeit der unter diesem Begriff subsumierten Ereignisse und Gräueltaten abgelöst wurde von den Bemühungen um Erfassen und Analyse verschiedener Formen der Darstellung und Reflexion, zeigt sich nicht zuletzt in der Terminologie, wie schwierig es ist, einem solchen Phänomen schon rein philologisch zu begegnen. Denn wie soll der administrativ reibungslos verfahrenende, anonym bleibende und technisch perfektionierte, systematische Mord an sechs Millionen europäischen Juden während der nationalsozialistischen Herrschaft bezeichnet werden? Nach dem so genannten „größte[n] Friedhof der menschlichen Geschichte“,¹⁴ *Auschwitz*? Oder mit dem manchmal als Euphemismus empfundenen Wort *Holocaust*, das aus dem Altgriechischen stammt und „vollständig verbrannt“ heißt, jedoch ursprünglich in Hinsicht auf verbrannte Tieropfer für die Götter angewendet wurde?¹⁵ Oder als die *Shoah* (*Schoah*, *Shoa*), d.h. hebräisch für „Verheerung bzw. Unheil“, wobei diese Bezeichnung jedoch nach einigen Forschern die verharmlosende Bedeutung „Unglück“ mit einschließt,¹⁶ bzw. *Churban* oder *dritter Churban* im Sinne „Verwüstung, Vernichtung“ nach der Zerstörung des Ersten Jerusalemer Tempels (587 v. Chr.) durch Nebukadnezar und die des Zweiten Tempels (70 nach Chr.) durch Titus?

Als *jüdische Katastrophe*, *Tragödie der Juden*¹⁷ oder gar *jüdisches/Israels Schicksal*¹⁸? Pathetischer noch als *großes Martyrium des jüdischen Volkes*¹⁹? (Was alles interessanterweise

bezeichnet [haben]“, kritisiert jedoch diese Bezeichnung als nicht überzeugend. (MÜNKLER 2014: 10) Zur Bezeichnung „Weltbürgerkrieg“

s. <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/ersterweltkrieg/155303/europaeischer-und-globaler-charakter-des-krieges>. [5.7.2019]

¹⁴ So im Eintrag „Auschwitz“ der *Enzyklopädie des Holocaust*. (JÄCKEL/GUTMAN 1993: 119)

¹⁵ Vgl. BAYER/FREIBURG 2009: 2-3.

¹⁶ Vgl. BAYER/FREIBURG 2009: 3.

¹⁷ So auch SACHS 1985: 49.

¹⁸ Beides in Bezug auf Nelly Sachs: s. Balscheit in SACHS 1985: 111 und Sachs' Nobelpreisurkunde von 1966: „Die schwedische Akademie [...] hat beschlossen, Nelly Sachs den Nobelpreis 1966 zuzuerkennen für ihre

die präferierten Bezeichnungen jüdischer Menschen selbst sind.) Oder nüchterner als *Genozid*, *Judäozid*, als *Massenmord an europäischen Juden*, als ihre *Massenvernichtung*? Oder die Tarnung der damaligen Täter und in Anführungsstrichen ihr Vokabular kritisch vermittelnd wie die „*Endlösung der Judenfrage*“?²⁰

Selbst die privat involvierten Autoren, die sich in einem vagen Bereich zwischen Zeugen und Überlebenden bewegt und in verschiedenem Ausmaß Schuld empfunden haben „aufgrund von Pflichtverletzung, aufgrund ihrer Geschicklichkeit oder ihres Glücks den tiefsten Punkt des Abgrunds nicht berührt zu haben“,²¹ hatten Probleme mit dem Hinweisen auf „das, was geschah“ (Celan),²² auf „das Furchtbare“, „das Schreckliche“, „das Unsägliche“ (Sachs)²³. Umso mehr haben sie versucht, diesem – wie auch dem Fürchterlichen der beiden Weltkriege und anderen erwähnten historischen Herausforderungen – gerecht zu werden.

Dies strebten sie in Prosa²⁴, dramatischen Texten wie in Gedichten an, wobei jedoch letztere bisher weniger im Fokus der Forschung standen, so dass eher Untersuchungen der Prosa im Hinblick auf den „Zivilisationsbruch Auschwitz“ vorliegen: z. B. Holger Gehles: „*Auschwitz*“ in der Prosa Ingeborg Bachmanns, 1998, oder Slawomir Pionteks Buch „*Erben des Feuers*“. *Krieg, Nationalsozialismus und Identitätsfrage in den Nachkriegsromanen der österreichischen „jungen Generation*“, 2008. Auch in universitären Curricula dominiert noch die Beschäftigung mit Prosawerken, wie es Michaela Wirtz' Hauptseminar zum Thema „Deutsche Täter, deutsche Opfer? Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg im deutschsprachigen Familienroman“ an der RWTH Aachen im Jahre 2010 bezeugt oder Iris Hermanns Seminar „Das Werk Arnold Zweigs“ an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg im Wintersemester 2018/2019.²⁵ Meine Arbeit, die sich zunächst auf das Dreigestirn Celan –

hervorragende lyrische und dramatische Dichtung, die mit ergreifender Kraft von Israels Schicksal spricht.“ (Zitiert in DINESEN 1994: 348)

¹⁹ SACHS 1985: 110.

²⁰ In der vorliegenden Untersuchung wird meistens der Terminus der *Shoah* verwendet, der gegenüber dem Begriff des *Churbans* weniger mit religiösen Konnotationen verbunden ist und sich auch nicht auf weit zurückliegende historische Katastrophen bezieht wie dieser. Zusammen mit dem Begriff des *Genozids/Völkermords* wird die *Shoah* heute als die weithin akzeptierte Bezeichnung betrachtet. (Vgl. KRANZ-LÖBER 2001: 7-12)

²¹ LEVI 1990: 83.

²² CELAN 1968: 128. Interessanterweise benutzte 1962 auch Hans Werner Richter eine ähnliche Ausdrucksweise für das Jüngstvergangene, wenn er von der notwendigen Verhinderung dessen sprach, „was geschehen war.“ (RICHTER 1962: 8)

²³ SACHS 1985: 43 und 63; 82; 83.

²⁴ Nelly Sachs sprach im Brief an Max Rychner vom 20. Juli 1946 von „Haufen der Zeugen- und Protokollschriften.“ (SACHS 1985: 63)

²⁵ An der Otto-Friedrich-Universität Bamberg bot immerhin Brigitta Imme im Sommersemester 2019 ein Proseminar zur „Lyrik nach der Shoah“ an, das sich jedoch auf deutsch-jüdische DichterInnen beschränkte und insbesondere der Bewertung ihres Schaffens durch Literaturkritik und literaturwissenschaftliche Forschung nachging. Robert Walter-Jochums Hauptseminar „Erinnern und/in der Literatur im Wandel durch das 20. und 21. Jahrhundert“ an der Freien Universität Berlin im Sommersemester 2019 konzentrierte sich auf österreichische

Bachmann – Sachs konzentrieren will und als Ergänzung den ‚Hermetiker aus Hagen‘, Ernst Meister, sowie Erich Arendt aus der DDR heranzieht, will also in diesem Sinne neue Akzente setzen.

Dabei soll sie der hermetischen Lyrik nach 1945 gelten und aufzeigen, wie sie dem oben skizzierten ‚Wahnsinn des Jahrhunderts‘ begegnet, ihn aufnimmt und weiterreicht. Sie geht von der Prämisse aus, dass die Literatur und namentlich die Lyrik mit ihren Metaphern „insbesondere das schwer Fassbare, schwer Beschreibbare unserer Geistes-, Gefühls- und Erlebenswelt konzeptuell greifbar machen und benennen [sowie] komplexe abstrakte Sachverhalte (teilweise komprimiert und mental-bildhaft) wiedergeben kann.“²⁶ Besonders die Dichter wären somit potentiell die Vorreiter unserer Erkenntnis (durch diese Aufgabe auserwählt wie auch stigmatisiert), die Dichtung zeigte hiermit ihre kognitive Funktion.

Vor allem die hermetische Dichtung, der eine solche Erkenntnisfunktion oft abgesprochen wurde, könnte dabei wesentlich aufgewertet werden.²⁷ Denn die These dieser Arbeit lautet, dass gerade die Lyrikerinnen und Lyriker, die versucht haben, komplex auf die jüngste Geschichte Bezug zu nehmen und häufig dabei als „hermetisch“, „unverständlich“, „dunkel“ und „schwer“ apostrophiert und abgetan wurden, das Anliegen hatten aufzuzeigen, was ihre Zeitgenossen (noch) nicht bereit waren wahrzunehmen. Der Titel von Nelly Sachs erstem Gedichtband beispielsweise, 1947 veröffentlicht, musste von dem sehr direkten, wenn auch poetischen und würdevollen *Dein Leib im Rauch durch die Luft* abgeschwächt werden zu jenem einfacheren und vielleicht zu nüchternen *In den Wohnungen des Todes*. Und dies in der Sowjetischen Besatzungszone, welche viele antifaschistisch engagierte Exil-Schriftsteller aufnahm und in führende Positionen beförderte²⁸ und deren Nachfolgerin, die DDR, sich als erklärter Antipode des Hitlerstaates und seiner Verbrechen verstand.

In der Bundesrepublik Deutschland wiederum konnte noch beim Erscheinen von Celans *Fadensonnen* 1968 der ehemalige SS-Mann und das Mitglied der NSDAP Hans Egon Holthusen den höchst traumatisierten und lange Zeit als Displaced Person staatenlosen jüdischen Autor als „Dauermieter im Unsagbaren“ verspotten, gerade dort, wo Axel Gellhaus dem Titelgedicht 1995 die „Bezeichnung einer Wirklichkeit nach der Schoah“ bescheinigt, „der es ja bereits gelungen ist, alles Menschliche weitgehend zu vernichten.“²⁹ Eine Formulierung, die nicht zuletzt mit Ingeborg Bachmanns bitterer Diagnose „Unter Mördern

Prosa (Doderer, Bachmann, Bernhard, Robert Menasse, Schindel, Eva Menasse) und – in einem Fall (Jelineks Posse „Burgtheater“) – Drama.

²⁶ Skirl/Schwarz-Friesel 2007. Zitiert in: SCHWARZ 2008: 66-67.

²⁷ Nachdem Christine Waldschmidts ausführliche Dissertation, 2011 publiziert, sich allgemein der deutschsprachigen hermetischen Lyrik des 20. Jahrhunderts widmet.

²⁸ Vgl. DOMANSKY 1993: 182.

²⁹ GELLHAUS 2009: 48.

und Irren“ korrespondiert, wenn es ihr 1962 darum geht, den sozialpsychologischen Zustand der (österreichischen) Nachkriegsgesellschaft ins Auge zu fassen.

In der Rezeptionsgeschichte der Werke nicht nur Nelly Sachs', Paul Celans und Ingeborg Bachmanns, sondern auch Ernst Meisters und Erich Arendts begegnen wir immer wieder diesem Vorwurf des Hermetischen, Undurchdringlichen, Weltfremden, und zwar, dies ist eine weitere These der vorliegenden Arbeit, insbesondere an Stellen, wo sie sich der „Geschichtsschreibung von der Leidseite, der Erleidenseite her“ (Arendt)³⁰ widmen, wo der Tod als ihr sehr konkreter „Lehrmeister“ (Sachs)³¹ erscheint und wo das humanistische Bildungsgut Gegenstand kreativer Umwandlung und Hinterfragung ist (Bachmann). Diese Autoren wollen Dialoge führen, möglicherweise sogar überdurchschnittlich heftig, stark, so dass man vielleicht weniger von „poetische[n] Korrespondenzen“ (Bernhard Böschenstein, Sigrid Weigel, 1997) oder „historisch-poetischen Korrelationen“ (Gernot Wimmer, 2014) sprechen könnte, sondern eher von Aufforderungen zum Gespräch und von zahlreichen, auch abgebrochenen Gesprächsversuchen,³² deren Wichtigkeit von der Forschung allerdings – nach ersten Impulsen von Marlies Janz aus dem Jahr 1976 – mehrheitlich erst seit den 1990ern anerkannt wurde.

Ebenfalls seit den 90er Jahren wurden die Grundlagen für die Arbeit mit Texten der als hermetisch geltenden Autoren (Celan, Bachmann, Sachs, Arendt, Meister) wesentlich verbessert. Die historisch-kritische Ausgabe der Werke Celans sowie die Tübinger Ausgabe ermöglichten eine vorher nicht denkbare Erschließung des Schaffens dieses „bedeutendste[n] Lyriker[s] deutscher Sprache seit 1945“ (EMMERICH 2001: 7); die vierbändige kommentierte Ausgabe der Werke der Nelly Sachs; die fünfbandige textkritische und kommentierte Ernst Meister-Ausgabe sowie die Bände I und II der Kritischen Werkausgabe Erich Arendts³³ schufen ihrerseits Vergleichbares. Die Edition umfangreicher Briefwechsel v. a. Paul Celans, aber auch Nelly Sachs' und Ingeborg Bachmanns brachten zudem wertvolle Tatsachen ans Licht, die eine adäquate Stellung und Interpretation der betreffenden Werke, wenn nicht bedingen, dann doch mindestens gründlich erleichtern. Und nicht zuletzt bieten biographische Darstellungen wie die Ruth Dinesens, Gabriele Fritsch-Viviés sowie Aris Fioretos' (Sachs), John Felstiners, Wolfgang Emmerichs sowie Helmut Böttigers (Celan), Sigrid Weigels, Regina Schaunigs, Joseph McVeighs, Ina Hartwigs und Karl I. Solibakkes

³⁰ ARENDT 1991: 7.

³¹ Nelly Sachs zitiert in HOLMQVIST 1991: 28-29.

³² Celans *Gespräch im Gebirg* beispielsweise kann man mit Axel Gellhaus „als Dialog mit Adorno auf der Textebene – stellvertretend für ein nicht stattgefunden habendes Gespräch zwischen den Personen“ lesen, „[s]o, wie Celan in Gedichten Bubers und Heideggers Denken einer Spaltprobe unterzieht“. (GELLHAUS 2004: 209)

³³ Zwei geplante Kommentarbände zu diesen beiden Gedichtbänden sowie die Edition weiterer Werke Arendts mussten leider als Projekt aufgegeben werden. (Information Manfred Schlössers in einer E-Mail vom 7.12.2017)

(Bachmann) sowie Reinhard Kiefers, Karin Herrmanns und Stefanie Jordans' (Meister) eine nicht geringe Hilfe beim Verständnis der genannten Dichterinnen und Dichter.³⁴

Die Begrenzung auf die fünf genannten Autoren soll dabei Repräsentatives aufzeigen. Sachs war eine in letzter Minute aus Berlin gerettete Jüdin, lebte seit 1940 in Schweden, konnte und wollte nicht nach Deutschland zurückkehren, obwohl sie mit ihrer deutschen Lebensretterin in einem sehr nahen Kontakt stand. Auch Celan blieb in seinem Exilland, in Frankreich, schrieb in der Sprache der Mörder seiner geliebten Mutter, war fast der einzig Überlebende seiner Familie, in heftigen Selbstvorwürfen befangen. Seine zeitweilige Geliebte, die Nicht-Jüdin und Österreicherin Ingeborg Bachmann, war dagegen die Tochter eines nationalsozialistischen Offiziers, doch in Sachen der Opfer der NS-Gewalt schreibend. Auch sie flüchtete, zuerst aus der Provinzstadt Klagenfurt, später aus Wien, ins Ausland, lebte lange und starb in Italien. Erich Arendt war als Kommunist gezwungen, Deutschland zu verlassen, und fasste mit seiner „halbjüdischen“ Frau in Kolumbien Fuß. Nachdem er 1950 für die Rückkehr in die DDR optierte, konnte er sich mit ihrem Regime nicht arrangieren, empfand sich als „Vagant, der ich bin“.³⁵ Ernst Meister schließlich, der ‚Hermetiker aus Hagen‘, war dagegen ein Wehrmachtssoldat, bereits 1940 eingezogen. Als einziger dichtete er von seinem Heimatland aus, der BRD.

Weil der Begriff des Hermetischen im Allgemeinen und der hermetischen Lyrik im Besonderen alles andere als klar umrissen ist und zudem über eine komplexe und widersprüchliche Geschichte verfügt – deren Kenntnis zur Deutung konkreter Texte wesentlich beitragen kann – wird der Beschäftigung mit ausgewählten Gedichten der genannten Autoren ein Exkurs zu seiner Definition und seiner Geschichte vorangestellt. Und weil das Biographische vor allem als Antwort auf die Zeitgeschichte und insbesondere als Verstrickung in den zitierten ‚Wahnsinn des Jahrhunderts‘ (G. Konrad, H. D. Zimmermann) diese Werke nicht minder stark beeinflusste und formte, werden der Beschäftigung mit der Lyrik dieser fünf Autoren ihre paradigmatischen Lebensläufe vorangestellt; und zwar in der Reihenfolge ihrer Geburt. Dies soll die Zugehörigkeit zu verschiedenen Generationen verdeutlichen und auch vor diesem Hintergrund Repräsentatives aufzeigen.

Die eigentlichen Lyrikanalysen und -interpretationen erfolgen dann jeweils als Vergleich zweier korrespondierender Texte unterschiedlicher Autoren. Es gilt, sie hermeneutisch aufzuschließen und mithilfe eines „close reading“ des Ganzen des Textes bzw. einiger seiner zentralen Stellen bisher Unausgearbeitetes an den Tag zu bringen; und zwar textimmanent,

³⁴ Eine Bio-Bibliografie Erich Arendts plant Prof. Manfred Schlösser. Für diese Information in einer E-Mail vom 7.12.2017 danke ich ihm herzlich.

³⁵ Gespräch mit Manfred Schlösser in LASCHEN/SCHLÖSSER 1978: 125.

intertextuell, wie unter Berücksichtigung sozialgeschichtlicher Fragestellungen. Dies soll strukturelle Gemeinsamkeiten aufzeigen und vor allem die Bereitschaft dieser Texte und dieser Autoren zum Dialog im weitesten Sinne des Wortes offenlegen. Ihre spezifische Antwort auf den Zweiten Weltkrieg und die Shoah soll nicht zuletzt zu jener „perpetuierte[n] Erkenntnis“ beitragen, die nach Peter Szondi das philologische Wissen ausmacht.³⁶

2.1 Die hermetische Lyrik – eine Begriffsbestimmung

„Wie kaum ein anderer Begriff der Literaturwissenschaft ist der literarischer Hermetik von Undeutlichkeit und definitorischer Unschärfe entstellt“, urteilt Thomas Sparr 1989 kritisch (SPARR 1989: 11) – ein Befund, den im Jahr 2000 Moritz Baßler bestätigt, wenn er den Terminus der Hermetik „unklar (und, sofern Klärungen vorweggenommen werden, so divergent) [empfindet] wie das Verständnis der durch ihn bezeichneten Sache, der interpretatorischen Unzugänglichkeit der Texte“ (BASSLER 2000: 34). Und obwohl sich seit Sparrs Diagnose, dass nämlich „keines der gängigen Handbücher diesen Begriff [literarische Hermetik] aufnimmt“ (SPARR 1989: 11), die Lage ein wenig verbessert hat³⁷ und insbesondere Christine Waldschmidts Dissertation aus dem Jahr 2011 in Hinsicht auf die deutschsprachige Literatur „ein[en] Entwurf der Entwicklung des hermetischen Dichtens im 20. Jahrhundert“ vorlegen konnte (WALDSCHMIDT 2011: 17), spricht auch sie vom Ausdruck „hermetische Lyrik“ „mit dem Bewusstsein der Problematik seiner Verwendung als literaturwissenschaftlich aussagekräftige Bezeichnung“ (WALDSCHMIDT 2011: 16).

Erschwerend kommt zu dieser definitorischen Vagheit hinzu, dass neben dem Begriff der „Hermetik“ auch der des „Hermetismus“ figuriert, der einen reichen Traditionszusammenhang aufweist und zudem mit dem italienischen „ermetismo“ kollidiert. Diesen Terminus benutzte erstmals 1923 der Literaturhistoriker und Kritiker Pietro Pancrazi, und zwar, wie Gerhard Kurz betont, „vorsichtig, versuchsweise“, um die Lyrik Ungarettis zu

³⁶ SZONDI 1977: 11. Vgl. auch.: „Dem philologischen Wissen ist ein dynamisches Moment eigen, nicht bloß weil es sich, wie jedes andere Wissen, durch neue Gesichtspunkte und neue Erkenntnisse ständig verändert, sondern weil es nur in der fortwährenden Konfrontation mit dem Text bestehen kann, nur in der ununterbrochenen Zurückführung des Wissens auf Erkenntnis, auf das Verstehen des dichterischen Wortes.“ (Ebd.)

³⁷ So geht auf den Begriff der Hermetik Stephan Jaeger im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* ein, während Otto F. Bests *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele* von 1994 den Begriff des Hermetismus am Beispiel von Celans Gedicht „Eine Gauner- und Ganovenweise“ erläutert, allerdings mit der Emphase darauf, dass „Elemente der realen Welt in bewußt dunkler, ‚hermetischer‘ Aussage zum Rätselhaften, Ambivalenten, zur magisch-myst. ‚Korrespondenz‘ hin transzendiert“ würden. (BEST 1994: 224) Die Begriffe „Hermetische Literatur“ und „Hermetismus“ definiert darüber hinaus Gero von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* von 2001, im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* von 2007 ist von Hermetik (BASSLER 2007: 34-35) und Hermetismus (KÜHLMANN 2007: 35-38) die Rede.

charakterisieren, die er unverständlich, jedoch menschlich und ausdrucksstark fand (KURZ 2002: 190).

Erst als ein Schüler von Benedetto Croce, Francesco Flora, das Adjektiv von Pancrazis „ermetismo“ in seiner Streitschrift *La poesia ermetica* von 1936 aufgriff, welche ebenfalls den Gedichten Ungarettis galt, sie allerdings als „unkünstlerisch“ verwarf und in der Nachfolge Croces in ihrer Dunkelheit einen Mangel an Ausdrucksfähigkeit des Dichters erblickte, zudem ihre Übernahme des französischen Symbolismus als „unseriös“ brandmarkte (RECKERMANN 1974: 1077), fing die eigentliche ‚Karriere‘ der Bezeichnung „hermetische Lyrik“ an. (KURZ 2002: 188-189).

Die Antworten auf diese Invektiven waren nämlich zahlreich, was eine weitere Verbreitung des Terminus zur Folge hatte. Bald umfasste er das Schaffen einer ganzen Gruppe von italienischen Lyrikern insbesondere der 1930er Jahre und verlor zudem, ähnlich wie etwa die Stilbezeichnungen „Biedermeier“, „Décadence“ oder „Impressionismus“, seine polemische oder gar pejorative Bedeutung. Heute meint er in italienischen Zusammenhängen Ungaretti, Montale, Quasimodo, Luzi und Sereni sowie ihren „geheimnisvollen, unbestimmten, unverständlichen Stil“ (SCHMIDT 2010: 211), zugleich aber auch deren Textverfahren, in dem neuerdings auch „ein Protest gegen den Faschismus“ erblickt wird. (KURZ 2002: 189)

Und während Horst Fritz dem Begriff des „Hermetismus“ 1994 in Hinsicht auf „eine wichtige Tendenz moderner Lyrik insgesamt [...] die hohe erklärende und analytische Qualität“ durchaus nicht absprechen wollte (FRITZ 1994: 189), ihn also eher im Sinne des italienischen „ermetismo“ und der deutschen „Hermetik“ deutete, monierte sechs Jahre später beim Wort „Hermetik“ Moritz Baßler, allerdings nur in Einzelfällen, die „begriffsgeschichtlich irreführende Rückbesinnung auf den Bezug zum *Corpus hermeticum*“, die „tatsächlich zur Entdeckung okkultistischer Implikationen moderner Lyrik (z.B. bei Mallarmé oder Ungaretti)“ geführt habe. (BASSLER 2000: 34)³⁸

Zugleich feierte jedoch okkultes Schrifttum seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich, dem Land, in welchem V. E. Michelet noch vor 1900 den Begriff „Hermetismus“ aus den spätantiken Geheimlehren auf die Literatur übertrug (SCHÄFER 1971: 148), in der Tat große Erfolge und drang, wie Hugo Friedrich hervorhebt, „auch in die literarischen Oberschichten“ ein (FRIEDRICH 1996: 92); ab 1863 durch Ménards Übersetzung der *Hermetischen Bücher* (*Corpus hermeticum*), dem mythischen Hermes Trismegistos zugeschrieben, begünstigt (FRIEDRICH 1996: 92). Dieser ägyptisch-hellenische Gott soll die „Kunst erfunden haben,

³⁸ Auch Thomas Sparr betont: „Zu Recht wehrt man sich dagegen, eine Form moderner Lyrik im Attribut des Hermetischen mit dem *Corpus Hermeticum*, mit Paracelsus’ und Böhmes *signatura rerum* oder mit Giambattista Portas Schriften in eins zu setzen.“ (SPARR 1989: 11)

eine Glasröhre mit einem geheimnisvollen Siegel luftdicht zu verschließen“ (SCHMIDT 2010: 209), was das deutsche Wort „hermetisch“ im Sinne ‚luft- und wasserdicht (verschlossen, versiegelt)‘ bis heute prägt (SCHMIDT 2010: 210). Er war aber zugleich ein sagenhafter Weiser („Trismegistos“ meint „der als Philosoph, Priester und König dreifach GröÙte, der AllergröÙte“; SCHMIDT 2010: 209), dessen Geheimlehre in Form von Lehrgesprächen, in der erwähnten Sammlung *Corpus hermeticum* überliefert, eine nicht zu überschätzende Wirkung entfalten sollte.

Diese Lehre ist, wie Alfons Reckermann ausführt, „eine synkretistische Verschmelzung von gnostisch-hellenistischem, platonisch-pythagoreischem und mystisch-kabbalistischem Gedankengut“ (RECKERMANN 1974: 1075) und stellt eine „esoterische Einführung in das wahre Wesen der Welt und der in ihr geheimnisvoll wirkenden Kräfte“ dar, etwas, was beispielsweise Nelly Sachs durchaus bewegte und ihr Werk auf dem Weg über Romantik und christliche wie chassidische Mystik (auch als Antwort auf den Nationalsozialismus; FRITSCH-VIVIÉ 2001: 63-64) entschieden prägte:

Der Transmutation der Stoffe entsprechen die Vorgänge der Zeugung, des Lebens, des Todes und der Wiedergeburt. Die eine Natur wirkt sowohl in dem Transmutationsprozeß der Stoffe als auch im Leben und Sterben der Menschen. Wie die Stoffe durch Mutationen aus zusammengesetzten zu reinen Substanzen aufsteigen, so ist die Erkenntnis [...] des wahren Wesens der Welt und ihrer Substanzen ein religiös-asketischer Aufstieg, dessen Stufengang genau festgelegt ist. So vollzieht sich wenigstens bei einigen auserwählten Weisen die Erlösung der menschlichen Seele aus der verderbten Materie durch eine mystische Wiedergeburt.

(RECKERMANN 1974: 1075-1076)

Dies ist natürlich nur ein Aspekt der „etymologische[n] Substanz“ des Begriffs „Hermetismus“, die Horst Fritz positiv als „sehr ergiebig“ (FRITZ 1994: 189) bewertet. Wichtig und inspirativ erachteten Hermes Trismegistos und sein Gedankengut darüber hinaus im Mittelalter zahlreiche Alchemisten, und in Opposition zu den exakten Naturwissenschaften, die die Natur auf mathematisch formulierbare Gesetzmäßigkeiten zu reduzieren drohten, zudem die Naturphilosophen des deutschen Idealismus sowie einige Dichter der Romantik. (RECKERMANN 1974: 1076) Vor allem ohne das poetische Vermächtnis der Letzteren ist sowohl die Lyrik Paul Celans als auch die Lyrik Nelly Sachs’ kaum denkbar.³⁹

Der Begriff der „Hermetik“ ist in dreifacher Hinsicht zu denken: bezogen auf einen Texttypus, auf einen Rezeptionsmodus sowie als literaturgeschichtliche Kategorie (SPARR 1989: 11) – was einerseits die Schwierigkeit seiner Verwendung anzeigt, andererseits aber Licht in diese Problematik bringt. Zwar wird seine Begriffsgeschichte erst „an moderner

³⁹ Näheres s. SPARR 1989: 20-34.

Literatur, insbesondere der Lyrik der literarischen Avantgarden seit dem Symbolismus“, angesetzt (BASSLER 2000: 33) und ihr Bezug zur „esoterischen“ Tradition des Hermetismus als rein „äußerlich“ bestimmt (BASSLER 2000: 33); doch dieses Esoterische hatte dem Begriff immer noch an:

In seinen definitiv kaum kontrollierbaren Konnotationen zwischen ‚Esoterik‘ und ‚Verschlossenheit‘ legt der Begriff die Existenz eines – dem oberflächlichen oder uneingeweihten Interpreten nicht zugänglichen – tiefen Sinns des Textes, d.h. eine Rätsel- oder Geheimnisstruktur nahe und transportiert damit bereits eine problematische Vorannahme über seinen Gegenstand. (BASSLER 2000: 33)

Von diesem Befund ausgehend schlägt Baßler vor, ähnlich wie bereits Sparr 1989, „angesichts ‚hermetischer‘ Texte analytisch zu unterscheiden zwischen (1) dem (vorläufigen oder endgültigen) Rezeptions-Befund der Unverständlichkeit, (2) seinen werkästhetischen Voraussetzungen in Genese und Struktur des Textes und (3) deren poetologischer und/oder diskursiver Legitimation auf Produzentenseite.“ (BASSLER 2000: 33)

Doch eine solche konsequente Unterscheidung verflacht vielleicht andererseits zu sehr, haben wir es ja bei Literatur ganz allgemein mit einem Gegenstand zu tun, der sich mit einem noch so gut gewählten Instrumentarium nie genau sezieren lässt. Dass die Begriffe „Hermetik“ und „hermetisch“ auch als „zauberhaft“, „magisch“ empfunden werden und darin auf eine wichtige Eigenschaft der unter ihnen subsumierten Texte verweisen können, deutet beispielsweise die Rede Settembrinis in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* (1924) an; wobei das Zauberhafte, das diese Begriffe prägt, sogar mit dem Titel des Werks korrespondiert und der ganze Roman von seinem Ende her gar als „eine hermetische Geschichte“ (MANN 1960: 994) präsentiert wird:

‚Hermetik‘ ist gut gesagt, Herr Naphta. ‚Hermetisch‘ – das Wort hat mir immer gefallen. Es ist ein richtiges Zauberwort mit unbestimmt weitläufigen Assoziationen. Entschuldigen Sie, aber ich muß immer dabei an unsere Weckgläser denken, [...] hermetisch verschlossene Gläser mit Früchten und Fleisch und allem möglichen darin. Sie stehen Jahr und Tag, und wenn man eines aufmacht, nach Bedarf, so ist der Inhalt ganz frisch und unberührt, weder Jahr noch Tag hat ihm was anhaben können, man kann ihn genießen, wie er da ist. Das ist nun allerdings nicht Alchimie und Läuterung, es ist bloß Bewahrung, daher der Name Konserve. Aber das Zauberhafte daran ist, daß das Eingeweckte der Zeit entzogen war; es war hermetisch von ihr abgesperrt, die Zeit ging daran vorüber, es hatte keine Zeit, sondern stand außerhalb ihrer auf seinem Bord. (MANN 1960: 706)

Für die Lyrik nach 1945 muss jedoch dieses Zauberhafte notwendig ein sehr bitteres Vorzeichen bekommen, wird ja in ihr die ‚dunkle‘ Sprache mit dem ‚dunklen‘ Kapitel deutscher Vergangenheit ‚enggeführt‘ (BLASBERG 2002: 201) und ihr Sinn im Bezeugen des Traumatischen erblickt. Dies bleibt übrigens nicht nur auf Gedichte beschränkt. Sogar Peter Weiss’ *Ermittlung* von 1965, üblicherweise dem Dokumentartheater zugeschrieben, kann man mit Cornelia Blasberg als einen „hermetische[n], geradezu meta-hermetische[n]

Text [lesen]: ein interaktives Drama des Bezeugens und Zuhörens, das Auschwitz vor aller Augen hermetisch verhüllt und zugleich so drastisch wie vor ihm kein anderes auf der Bühne dokumentiert.“ (BLASBERG 2002: 210)

Daneben wird der Begriff der Hermetik, wie Thomas Sparr hervorhebt, bei Adorno „zum Maßstab atonaler Musik“ bestimmt und darüber hinaus auf die Kunst an sich und jedes „intransigente Kunstwerk“ angewendet (SPARR 1989: 40), wie es paradigmatisch Arnold Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau* (1947) verkörpert. In Adornos nicht zu Ende geführten *Ästhetischen Theorie* haben wir es, Thomas Sparr zufolge, zwar nicht mit einem kohärenten Begriff der Hermetik zu tun, sondern mit „einem Geflecht korrespondierender oder synonyme Begriffe“ (SPARR 1989: 40-41); doch zweifelsohne stellt sie hier sowie in anderen seiner ästhetischen Schriften eine bestimmende Größe dar. (SPARR 1989: 40) Sie zielt auf das „verborgene Leiden des Subjekts“ und wolle ihm zum Ausdruck verhelfen, doch so, dass sie sich zugleich gegen die Kommunikabilität wende. (SPARR 1989: 41) In den *Paralipomena* wird das hermetische Kunstwerk von Adorno, so Sparr, gar „zur Norm zeitgenössischer Kunst erhoben“, wobei die Schwierigkeiten, es zu verstehen, nicht als Mangel oder Misslingen, sondern „als adäquate Rezeption eines Werkes“ angesehen werden, „das keinen kohärenten Sinnzusammenhang ausbildet.“ (SPARR 1989: 43) Die Unmöglichkeit, den Begriff der Hermetik kohärent zu definieren, korrespondiert hierbei mit der Eigenschaft der hermetischen Werke, nach dem Schock des Zweiten Weltkriegs und der Shoah keinen kohärenten Sinn mehr bieten zu können.

In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff der „Hermetik“ und des „Hermetischen“ (hermetisches Gedicht, hermetische Lyrik) mit Vorbehalt verwendet – wurde er ja bei den hier behandelten Autoren, vor allem bei Celan, trotz Adornos oder Szondis Bemühung um seine Rehabilitierung, als eine durchaus negative Etikettierung empfunden. Tatsächlich wurde er häufig höchst negativ ausgelegt: als ein Instrument, das verurteilen sollte und das Ethos und das Ziel der so bezeichneten Lyrik verschleiern, herabsetzen oder gar zunichtemachen sollte. So dass Celan auch gegenüber dem befreundeten Michael Hamburger bei der Widmung seiner Sammlung *Die Niemandsrose* insistierte: „ganz und gar nicht hermetisch“.⁴⁰

Vielleicht war Celan das Adjektiv „hermetisch“ unterschwellig auch deshalb unheimlich und für ihn inakzeptabel, weil es in seiner lebensweltlichen Bedeutung bereits sein Wiener Freund Klaus Demus im Brief an den Dichter vom 6.12.1950 aufgriff, um die „Welt“ seines Freundes Celan folgendermaßen zu charakterisieren: „Aber Du hast nicht bedacht, daß Deine Welt sehr kompliziert, und einfach zugleich, also sehr in sich geschlossen ist; niemand kann da so leicht

⁴⁰ Michael Hamburger: Paul Celan: „Notes Toward a Translation“. PN Review Bd. 6, Nr. 6, S. 59. Zitiert in: LY-ON 1987: 171.

hinein. Sie ist sehr individuell und hermetisch, Paul.“ (CELAN/DEMUS 2009: 46) Eine Bestimmung, die auch seinen Gedichten gelten könnte, die ja wirken sollten, und beiden, dem Autor wie seinem Werk, eine existentielle Vereinsamung attestieren würde, die der sich nach Aussprache sehrende Dichter möglicherweise nicht wahrhaben wollte. Zu schmerzhaft muss ihm die Vorstellung gewesen sein, dass seine „Flaschenpost“, der es um die Artikulierung der Atrozitäten des 20. Jahrhunderts ging, ihr „Herzland“ verfehlen könnte (vgl. CELAN 1968: 128): Zum Beispiel dadurch, dass man sie für „selbstreferentiell“ erklärt. Ob und inwiefern diese Bestimmung zutrifft, soll in den analytischen Kapiteln der vorliegenden Arbeit anhand der Deutung konkreter Gedichte nicht nur Celans, sondern auch jener von Sachs, Bachmann, Arendt und Meister gezeigt werden. Davor soll noch ein Exkurs zur Geschichte des hermetischen Gedichts im deutschsprachigen Raum unternommen werden, der diesen Versuch historisch verortet.

2.2 Umriss einer Geschichte des hermetischen Gedichts im deutschsprachigen Raum

2.2.1 Die 1950er Jahre: Benn, Frenzel, Friedrich

Obwohl in Italien seit Floras Buch *Ermetismo* von 1936 geläufig, wurde auf dem deutschsprachigen Gebiet das hermetische Gedicht erst nach dem Zweiten Weltkrieg bedacht, und zwar erstmals von einem Dichter, Gottfried Benn (1886-1956), und daher notwendigerweise im Zusammenhang mit dessen eigenen poetischen Praxis. In seinem bekannten Marburger Vortrag „Probleme der Lyrik“ von 1951 verwendete Benn zwar noch nicht direkt das Wort „hermetisch“, wählte aber den sehr verwandten Begriff „absolutes Gedicht“, der mit ihm oft synonym verwendet wird,⁴¹ wenn er die Eigenschaften der Lyrik seiner Zeit umriss. Bei der Charakterisierung dieser Zeit verneinte Benn es entschieden, von einer „Zeitwende“, einer geschichtlichen Zäsur, zu sprechen, indem er hervorhob: „Das absolute Gedicht braucht keine Zeitwende, es ist in der Lage, ohne Zeit zu operieren, wie es die Formeln der modernen Physik seit langem tun.“ (BENN 2011: 70)

In diesem Sinne unterstrich Benn mehrere Male und mit allgemeiner, überzeitlich definierter Gültigkeit, dass das Gedichteschreiben „eine anachoretische Kunst“ sei (BENN 2011: 42), „sprachlich ab[ge]dichte[t] [...] gegen Einbrüche, Störungsmöglichkeiten“ (BENN 2011: 66) eines Draußen, und einen „monologische[n] Charakter“ (BENN 2011: 42) aufweise; was alles Anfang der 50er Jahre insbesondere Autoren mit einer NS-Vergangenheit willkommen sein

⁴¹ Marlies Janz sprach 1976 in Hinsicht auf Celans Lyrik beispielsweise „Vom Engagement absoluter Poesie.“

musste. Gottfried Benn selbst, durch sein öffentliches Engagement für den Nationalsozialismus 1933 bis Mitte 1934 bekannt (d.h. zwar nur in der Anfangszeit des neuen Regimes, jedoch zu einer Zeit jedenfalls, als es die Unterstützung von deutschen Intellektuellen nötig hatte),⁴² mochte wohl mit der Allusion auf die erklärtermaßen außerhalb des Kulturellen liegende moderne Physik von seiner eigenen Involvierung in das verbrecherische System ablenken und der Lyrik ihren Platz jenseits des Gesellschaftlichen und von ihm abgeschlossen („anachoretisch“) anweisen. Was aber schwerer wog: Seine eigene Lyrik wurde häufig als eine (proto)typisch hermetische wahrgenommen (SCHÄFER 1971: 148; NEUBAUER 1995: 85; BASSLER 2000: 34), was das Verständnis des hermetischen Gedichts in Benns scheinbar apolitischen Sinne beförderte und diesem Gedicht seine Zeitgebundenheit und Engagiertheit von vornherein raubte. Dies ermöglichte nicht zuletzt eine sinnwidrige Umpolung all der Lyrik, die nicht in die experimentscheue, restaurative Adenauer-Ära passen wollte.

Der um eine Generation jüngere Romanist Herbert Frenzel (1908-1995) leitete die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem hermetischen Gedicht in Deutschland ein, und zwar mit seinem Vortrag „Formen und Ursprünge hermetischer Dichtkunst in Italien“, den er im Juni 1953 in Köln hielt und der schon im Titel auf die hermetische Dichtung eingeht. Allerdings war auch schon im Titel klar, dass das Augenmerk hier der italienischen Literatur und ihrer Entwicklung gilt, nicht der deutschsprachigen. In Hinsicht auf diese behauptete Frenzel ähnlich zweifelsfrei wie Benn bei seiner Ablehnung der „Zeitwende“: „Dunkelheit als Kunstform ist der deutschen Dichtung von Hause aus fremd.“ (FRENZEL 1953: 162)

Trotzdem ging Frenzel, dessen Involvierung in den Nationalsozialismus nachhaltiger war als jene von Benn,⁴³ kurz auf Stefan George, Rilke, Hölderlin und Novalis als ihre Repräsentanten ein. Allerdings attestierte er nur George typische Merkmale des Hermetismus. Die übrigen Dichter waren für ihn nicht mithilfe der Kategorie der Dunkelheit anzugehen, sondern durch psychologische Kriterien (FRENZEL 1953: 162). Interessant und auch auf

⁴² Vgl. ZIMMERMANN 1992: 43.

⁴³ Frenzel war in verschiedenen Positionen für Joseph Goebbels' Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda tätig und in den Jahren 1934 bis 1939 zudem als Redakteur und Chef des Ressorts Kulturpolitik in der Berliner NSDAP-Propagandazeitschrift *Der Angriff*. Sogar sein Standardwerk *Daten deutscher Dichtung*, das er seit 1953 zusammen mit seiner Frau herausgab, blieb nicht frei von unterschwelligem nationalsozialistischen Anschauungen, denn für den Zeitraum zwischen 1933 und 1945 führte es keine Werke verfolgter Autoren wie Kurt Tucholsky, Klaus Mann oder Oskar Maria Graf an, sehr wohl aber jene von NS-Autoren wie Erwin Guido Kolbenheyer und Richard Billinger, die zudem ausführlich gewürdigt wurden. Aus diesem Grunde musste der Deutsche Taschenbuch Verlag 2009 das Erscheinen von *Daten deutscher Dichtung* einstellen. (Vgl. Volker Weidermann: Standardwerk mit Lücken. Ein grotesker Kanon. In: FAZ, aktualisiert am 11.5.2009. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/themen/standardwerk-mit-luecken-ein-grotesker-kanon-1799167.html>. [10.7.2019])

spätere literarische Werke anwendbar erschien ihm die Referenz auf Juan de Jáuregui (1623), dessen Traktat *Discurso poetico* zwischen einer Dunkelheit des Stoffes und einer Dunkelheit der Worte unterscheidet. Die erstere sei durch die Größe der Gegenstände bedingt, „die sich nicht ‚gewöhnlich und offen‘, sondern nur ‚versteckt und schwierig‘ (*escondidas y dificiles*) äußern können“ (FRENZEL 1953: 143), was auch auf die komplexe Problematik des Zweiten Weltkriegs und der Shoah anwendbar wäre. Diese Dunkelheit des Stoffes sei durchaus positiv zu bewerten – nur die Dunkelheit der Worte sei zu verabscheuen, denn diese diene lediglich „dem Ergötzen“. (FRENZEL 1953: 143)

Schließlich ging in den Fünfzigerjahren das Werk eines anderen Romanisten, Hugo Friedrich (1904-1978), auf das hermetische Gedicht ein und war sogar eines der populärsten literaturwissenschaftlichen Bücher überhaupt. Es war *Die Struktur der modernen Lyrik* von 1956, und der Hermetismus steht hier zwar sogar im Titel eines Kapitels, allerdings in Anführungsstrichen, die seine Benutzung relativieren: „Dunkelheit, ‚Hermetismus‘“, Ungaretti“. Auf knapp fünf Seiten werden in Hinsicht auf die „dunkle Lyrik“ vorwiegend Klagen laut wie: „Aussagen werden nicht gerundet, sondern abgebrochen“ (FRIEDRICH 1996: 178); „Die moderne Prophetie aber ist nicht erhaben. [...] Ihr dunkles Dichten kreist unruhig um nicht fixierbare Möglichkeiten“ (ebd.); „Dunkelheit kommt aus der Abschirmung gegen die äußere Welt“ (FRIEDRICH 1996: 179). Es ist klar, der „Hermetismus“ ist dem Autor nicht geheuer, obwohl er zuweilen die „dichterische Präzision“ der ‚dunklen‘ Autoren durchaus anerkennt, „die neuen Wortgebrauch, neue Wörter, abnorme Metaphern erfordert und darum notwendigerweise dunkel wird.“ (FRIEDRICH 1996: 179)

Auch bemerkt er zwar die „aufsteigende Bedeutungsgeschichte“ des Begriffs Hermetismus (FRIEDRICH 1996: 182), freilich mit der Einschränkung, dass er ebenfalls – wenn nicht gar vorwiegend – „bloß modisches Gebaren“ mit einschließt, „eine Charlatanerie, die daherreden kann, was sie will, – es [das Gebaren, J.H.] wird ja doch bewundert.“ (FRIEDRICH 1996: 179) Somit leistete Friedrichs Bestseller dem hermetischen Gedicht einen eher schlechten Dienst, und es ist hervorzuheben, dass außer Rilke kein deutschsprachiger Autor in die Ausführungen einbezogen wurde, während andererseits nicht nur Ungaretti (mit einer überraschend einfühlsamen Mikroanalyse seines Gedichts „Die Insel“), sondern auch Aleixandre, Arnaut Daniel, Pound, Rimbaud, Mallarmé, Yeats, T. S. Eliot, P. Salinas, Saint-John Perse, Guillén, Quasimodo, Montale, Apollinaire, Valéry, Góngora und García Lorca Erwähnung fanden. Dass ‚dunkle‘ Gedichte generell etwas zu sagen haben und über einen realen Verweischarakter verfügen können, leugnete Friedrich nicht zuletzt durch die

Schlusspointe seines Kapitels. In ihr zeigte er auf, zu welchen Annahmen ein Druckfehler Kritiker verführen kann.

2.2.2 Die 1960er Jahre: Adorno, Hamburger

In den 1960er Jahren kamen erstmals Autoren mit Flüchtlingserfahrung dazu, über die hermetische Lyrik nachzudenken, und sie verschoben die Diskussion über ihre Wertung sehr markant. Der als „Halbjude“ diffamierte Theodor W. Adorno (1903-1969) prägte nach seiner Rückkehr aus der amerikanischen Emigration den berühmten Satz, wonach „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben [...] barbarisch“ sei.⁴⁴ Er präziserte ihn 1962 mit dem Zusatz: „Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, bedarf sie gleichwohl der Kunst als ihrer bewußtlosen Geschichtsschreibung. Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert.“⁴⁵ Unter diese „authentischen Künstler“ sollten vor allem die als hermetisch Beschimpften gehören: Nelly Sachs und insbesondere Paul Celan. In Hinsicht auf sie revidierte Adorno im dritten und letzten Teil seiner *Negativen Dialektik* (1966) sein Verdikt: „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemartete zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.“ (ADORNO 1975: 355)

In seiner Fragment gebliebenen *Ästhetischen Theorie* sollte der Hermetik zudem eine zentrale Rolle zukommen. Die als hermetisch abqualifizierten Gedichte demonstrierten für ihn die „Kunst als begriffslose Erkenntnis“ (vgl. den Titel der Studie von Martin Zenck, 1977), die den nach Auschwitz problematisch gewordenen Kategorien der Verständlichkeit, Einsinnigkeit und Kommunikabilität trotzten. Die Kunst sollte zum „Gedächtnis des akkumulierten Leidens“ (ADORNO 1973a: 387) werden, dem Leiden des Einzelnen zum Ausdruck verhelfen, sich aber zugleich gegen schnelles Verständnis sperren. (vgl. SPARR 1989: 41) Der Schock der Unverständlichkeit und die somit erschwerte Rezeption sollten zum Nachvollzug des Produzierens der hermetischen Kunst führen und somit zum Nachvollzug des sich darin artikulierten Leids. Die 1967 von Adorno geplante Arbeit über Paul Celans „Engführung“, in der die Hermetik als Schlüsselbegriff figuriert hätte, sollte dies veranschaulichen, konnte aber nicht mehr in Angriff genommen werden.

Auch der eine Generation jüngere jüdische Dichter, Kritiker und Übersetzer Michael Hamburger (1924-2007), der 1933 nach Großbritannien emigrieren musste, bescheinigte in seiner *Wahrheit und Poesie* von 1968 der „extremistischen“ Lyrik die Fähigkeit, sich

⁴⁴ ADORNO 2006a: 49.

⁴⁵ ADORNO 2006b: 53.

mitzuteilen, und zeigte dies am Beispiel von Paul Celan und Nelly Sachs. Er unterstrich Celans „selbstübernommene Aufgabe, Zeugnis abzulegen“ (HAMBURGER 1995: 302), meinte aber in Hinsicht auf Celan wie Sachs, dass das Thema der „schrecklichen Ereignisse“ literarisch nur dann umzusetzen sei, wenn die Lyrik „das Unausprechliche unausgesprochen läßt“ (HAMBURGER 1995: 299), also, ähnlich wie Adorno, die Kommunikabilität gleichsam bremst. Auch Celans späteres Werk sah er noch von der Frage bestimmt, „was man in der Lyrik noch sagen oder nicht mehr sagen kann.“ (HAMBURGER 1995: 300)

2.2.3 Die 1970er Jahre: Neumann, Janz, Schäfer

In den 1970er Jahren kamen mit Gerhard Neumann (geb. 1934) und Marlies Janz (geb. 1942) Germanisten zu Wort, die für die Eigenart der Dichtung der als hermetisch Geltenden den Begriff der „absoluten Metapher“ wiederaufnahmen, ihn aber auch relativierten. Gerhard Neumann, der 1963 bei Celans Freund Gerhart Baumann (1920-2006) promovierte, wies in seiner Studie „Die „absolute“ Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans“ von 1970 anhand philologisch akribischer Analysen darauf hin, dass Mallarmé als einen poetologischen ‚Vernichter des Wirklichkeitsbezugs‘ in Metaphern (NEUMANN 1970: 204) und Celan als einen ‚Metaphoriker einer sprachlosen Wirklichkeit‘, der „das Stigma des Leidens“ eingeschrieben ist (NEUMANN 1970: 214), Welten voneinander trennen. Denn Celan ginge es um Metaphern als „Mittel der Erkenntnis“ (NEUMANN 1970: 216), als „Sprache und Schweigen zugleich“ (NEUMANN 1970: 225), nicht als Verweise auf einen „reinen Wortbezirk“ wie bei Mallarmé. (NEUMANN 1970: 195) Möglicherweise sollte dies eine Antwort auf Hans Egon Holthusens (1913-1997) Rezension *Fünf junge Lyriker* von 1954 sein, in welcher der langjährige Sympathisant des NS-Staates (seit 1933 in der SS, seit 1937 Mitglied der NSDAP, seit 1939 mit der Wehrmacht im Osten) Celan mehrere Male ‚ausbürgerte‘. Er siedelte ihn zu Beginn seiner Ausführungen „am östlichen Rande des deutschen Sprachgebiets“ an und bezeichnete ihn als „ein[en] Fremdling und Außenseiter der dichterischen Rede“ (HOLTHUSEN 1954: 385); kritisierte auch, dass in seiner Dichtung sich die Sprache „an sich selbst entzündet“ (HOLTHUSEN 1954: 385) und zu sehr unter französischem Einfluss stehe (ebd.). Celan stifte demnach „ein reines Spiel der Sprache, die nichts will als sich selbst“ (HOLTHUSEN 1954: 387). Sogar der „Todesfuge“, Celans ‚Grabmal‘ für die in einem Vernichtungslager ermordete Mutter, attestierte Holthusen, dessen Einfluss im westdeutschen Literaturbetrieb nicht unterschätzt werden sollte, die Fähigkeit, „aufzusteigen in den Äther der reinen Poesie“ (HOLTHUSEN 1954: 390). Celan,

der von der NS-Vergangenheit Holthusens wusste, interpretierte v.a. die Bezeichnung „Fremdling“ als antisemitisch. (vgl. CELAN 2000: 208)

Eine bahnbrechende Bedeutung nicht nur im Rahmen der Celan-Forschung erlangte die 1976 publizierte Studie der Literaturwissenschaftlerin Marlies Janz *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Sie zeigte, dass Celans Poetik und darüber hinaus die aller sogenannten „dunkle[n] Lyrik [...] keinen Widerspruch kennt zwischen ästhetischem Absolutismus und gesellschaftlichem Engagement“ (JANZ 1976: 7), und warnte, wie bereits Gerhard Neumann 1970, vor der Übertragung von Mallarmés Konzeption „absoluter Lyrik“ mit ihren „verzweifelt eskapistischen Züge[n]“ (JANZ 1976: 8-9) auf die zeitgenössische hermetische Dichtung. Ihre Ausführungen bewiesen, dass das Ziel dieser Dichtung vielmehr sei, eine lyrische Sprache zu schaffen, die der erfahrenen Realität angemessen wäre und sie nicht durch übernommene Sprachformen verschleiern würde. (JANZ 1976: 14) Janz leistete somit eine ‚politische Rettung‘ Celans und der ihm ähnlich arbeitenden Dichter.

Ebenfalls den 1970er Jahren entstammte der Aufsatz Hans Dietrich Schäfers (geb. 1939) „Zur Spätphase des hermetischen Gedichts“ (1971). Er konstatierte darin gleich zu Anfang, „daß diese Art zu dichten heute an einem Endpunkt angelangt ist“ (SCHÄFER 1971: 148), umriss aber als eine erste Phase des deutschsprachigen hermetischen Gedichts das Werk Stefan Georges, als eine zweite Phase das der 1920er und 1930er Jahre (mit Beispielen wie Oskar Loerke und Wilhelm Lehmann); er widerlegte damit die These, wonach dieses Gedicht im deutschsprachigen Raum wurzellos sei (Frenzel, Friedrich, Holthusen). Für die Literatur nach 1945 konstatierte Schäfer „ein Aufblühen der hermetischen Dichtweise“ (SCHÄFER 1971: 149) und explizierte sie anhand der Gedichte Eichs, Celans, der „von Anfang an die Königsaura des hermetischen Dichters“ kultiviert habe (SCHÄFER 1971: 155), dessen „extremer Hermetismus [...] mit seiner jüdischen Herkunft“ zusammenhänge (SCHÄFER 1971: 158), aber politische Botschaften durchaus nicht ausschließe (SCHÄFER 1971: 160), sowie Bobrowskis. Die Schlussfolgerung ist ähnlich wie bei Janz: „Alle drei hier vorgestellten Autoren versuchten [...], sich mit hermetischen Mitteln auch politisch zu äußern“ (SCHÄFER 1971: 163). Doch seit Mitte der 1960er Jahre wirke die hermetische Sprache mit ihren eher tradierten Grundwörtern als abgenutzt und erstarrt und mache den Pop-Theoretikern, denen die Sprache „auf der Straße liegt“, Platz. (SCHÄFER 1971: 164)

2.2.4 Die 1980er Jahre: Witte, Lyon, Wunberg, Sparr

In den frühen 1980er Jahren, noch im Zusammenhang mit der Studentenrevolte, äußerte Bernd Witte (geb. 1942) im Artikel „Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik. Am Beispiel

Paul Celans“ (1981) seine Bedenken gegenüber der tradierten Dichotomie der hermetischen (Benn, Celan, Meister, Bachmann, Huchel) und engagierten (Brecht, Enzensberger, Fried, Braun, Kunert) Lyrik. Diese künstliche Dichotomie sei nämlich von geschichtlichen Interessen bestimmt und überbetone bei den hermetischen Gedichten sprachliche und formale Aspekte, während sie die gesellschaftlichen und politischen Hintergründe unberücksichtigt lasse. (WITTE 1981: 133) Dies zeige sich in dem gleichsam zum „literaturwissenschaftlichen Bestseller“ gewordenen Buch *Die Struktur der modernen Lyrik* Hugo Friedrichs, das von einer ‚autonomen‘ Kunstauffassung ausgehe und die Entpolitisierung der Öffentlichkeit nach dem Zweiten Weltkrieg widerspiegele und weiter fördere.

Friedrichs Ontologisierung der modernen Lyrik wirke sich bis tief in die sechziger Jahre hinein auf die literaturwissenschaftlichen Debatten aus. Eine „politische Rettung“ der hermetischen Lyrik fange Witte zufolge im Rahmen der Studentenbewegung dank Dolf Oehler („Ein hermetischer Sozialist. Zur Baudelaire-Kontroverse zwischen Walter Benjamin und Bertolt Brecht“, 1975) und Wolfgang Fietkau (*Schwanengesang auf 1848*, 1978) an. Sie zeigen, dass schon *Fleurs du Mal* auf das Scheitern der Revolution von 1848 reagieren und „Chiffren für die vom Dichter als verfehlt erfahrene Geschichte“ enthalten. (WITTE 1981: 135) Erst „[d]ieser Bezug auf die historische Katastrophe von 1848-1850 zerbricht [...] auch die traditionellen Darstellungsmedien, die symbolisch gesehene Natur und den klassischen Mythos, und macht so das Gedicht zum antinaturalistischen Text, der sich als subjektive Allegorie dem Leser verschließt“ (WITTE 1981: 135). Der Leser soll dann „wie ein zweiter Dichter das Gedicht neu schreib[en]“, [...] zum ‚gleichberechtigten Bruder‘ des Dichters wer[den].“ (WITTE 1981: 137) Die Interpretationen einiger Celanscher Gedichte versinnbildlichen dieses angestrebte produktionsästhetische Verfahren.

Ebenfalls am Beispiel Paul Celans behandelt der Aufsatz des Amerikaners James K. Lyon „Ganz und gar nicht hermetisch“: Überlegungen zum ‚richtigen‘ Lesen von Paul Celans Lyrik“ aus dem Jahr 1987 die Problematik der schwer zugänglichen Lyrik. Er lehnt es ab, Celan zu den hermetischen Dichtern zu zählen, denn „[h]ermetische Dichtung besagt ja an sich, daß eine verborgene oder ‚richtige‘ Interpretation in ihr enthalten ist; daß, wenn wir nur den rechten Schlüssel finden, es sich uns eröffnet.“ (LYON 1987: 189) Für Celans Lyrik gebe es aber „nur selten einen passenden Schlüssel“ (ebd.), sie sei polyvalent. Gleichzeitig spricht Lyon von Techniken Celans, seine Gedichte zu verdunkeln und zu verfremden, und zwar „vorsätzlich“. (LYON 1987: 183) Dies hänge mit Celans „Verfolgungswahn“ infolge der Goll-Affäre zusammen, der dazu führe, dass sein Stil lapidar und die Bedeutung immer dunkler wurde. (LYON 1987: 180) Lyon hat dafür eine psychologische Erklärung: „Es

scheint beinahe, als ob [Celan] nach 1961/62 [d.h. auf dem Höhepunkt der Goll-Affäre, J.H.] ganz bewußt nicht mehr verstanden werden wollte, außer von denen, die mit ihm übereinstimmten oder ihn intuitiv verstanden, womit seine Behauptung, seine Gedichte seien nicht hermetisch, zum Teil erklärt wäre. Gleichgesinnten seien sie wohl verständlich, die anderen kümmerten ihn nicht.“ (LYON 1987: 178) Celans „Kunst des Verbergens“ habe darauf gezielt, „sich aus Furcht vor Mißverständnissen durch wirkliche oder eingebildete Feinde einer leichten Verständlichkeit zu entziehen“. (LYON 1987: 178)

In Gotthart Wunbergs Artikel „Hermetik – Änigmatik – Aphasie. Zur Lyrik der Moderne“ aus dem Jahr 1989 geht es auch um die Gründe der Unverständlichkeit. Wunberg (geb. 1930) beschäftigt in einem ersten Teil die Frage, warum seit dem Ende des 19. Jahrhunderts lyrische Texte unverständlich wurden, und er kommt zu der Schlussfolgerung, dass sie die Realität nicht mehr abbilden wollten und auf das Mimesis-Gebot der früheren Kunst verzichteten. Das hänge mit der allgemeinen Relativierung der Werte im 19. Jahrhundert zusammen sowie mit der Vervollkommnung mimetischer Wiedergabe z.B. im naturalistischen ‚Sekundenstil‘.

In einem zweiten Teil bestimmt Wunberg dann das neue Verhältnis zur Realität als „ein hermetisches“ (WUNBERG 1989: 244). Er definiert vor diesem Hintergrund den Unterschied zwischen der Hermetik und Änigmatik so: „Der hermetische Text gibt ein neues Bild anstelle eines alten; eben: ein hermetisches anstelle des mimetischen. Der änigmatische Text dagegen gibt kein Bild mehr sondern ein eigenes, neues, im präzisen Sinne abstraktes Konstrukt, das sich nicht mehr verbergen muß wie das hermetische, weil es ohnehin unverständlich ist“ (WUNBERG 1989: 245). Dabei erwähnt er auch Hofmannsthals „Chandos-Brief“ als Beispiel der literarischen Aphasie, d.h. Sprachlosigkeit.

In einem letzten Teil stellt er schließlich die Frage, wie Kunst auf allgemeine Entwicklungen außerhalb ihrer selbst reagiert, wobei Wunberg feststellt, dass Änigmatik und Hermetik „geradezu das mimetische Äquivalent für die allgemeine Unverständlichkeit der Welt, ihre Unzugänglichkeit, ihre Unübersichtlichkeit“ seien. (WUNBERG 1989: 247) Und in dieser Welt ‚lohne‘ es sich, hermetisch oder änigmatisch zu sein: „Was niemand versteht, ist auch durch niemanden gefährdet“ (WUNBERG 1989: 247), meint Wunberg, was den von James K. Lyon an Celan explizierten Schlussfolgerungen sehr ähnlich ist. Eine neue Mimesis nennt Wunberg die Art und Weise, wie die unbegreifliche und unüberschaubare Realität sprachlich gehandhabt wird: „in der Auflösung der grammatikalischen und logischen, der phonetischen und semantischen Konsistenz“ (WUNBERG 1989: 248). Nur die Ziele sind anders: „Hermetik strebt nach Aufschlüsselung und Decodierung, Änigmatik nach Enträtselung, Sprachlosigkeit nach Neukonstituierung von Sprache“ (WUNBERG 1989: 248). Alle drei

Tendenzen entspringen Wunberg zufolge der für die Moderne typischen Aporie von Alt und Neu und Früher und Künftig. (WUNBERG 1989: 249)

Im gleichen Jahr wie Wunbergs Artikel erschien ein Buch, das sich der Problematik der hermetischen Sprechweise widmet: Thomas Sparrs *Celans Poetik des hermetischen Gedichts* (1989). Hier wird das erste Mal von einer eigenen Gattung des hermetischen Gedichts ausgegangen sowie von der Kategorie der Hermetik in historischer wie systematischer Hinsicht (SPARR 1989: 7). Ein ausführlicher erster Teil der Monographie thematisiert „Hermetik als ästhetische Kategorie“ (S. 11-53) und leistet Pionierarbeit bezüglich der Begriffsbestimmung des Hermetischen und seiner Vorformen seit der Romantik. Dies ist sehr wichtig, denn es widerlegt, noch entschiedener als Hans Dietrich Schäfer 1971, die früher oft variierte Annahme, wonach „Dunkelheit als Kunstform [...] der deutschen Dichtung von zu Hause fremd“ sei. (FRENZEL 1953: 162)

An Novalis' Aphorismen wird ein „Prolog des Hermetischen“ demonstriert (SPARR 1989: 23-26), Schlegels Essay „Über die Unverständlichkeit“ (1800) wird interpretiert, worin der Sprache ein autonomes Recht zugewiesen wird (SPARR 1989: 26-29).⁴⁶ Weiterhin werden Kierkegaard, Benjamin, Adorno und die Vertreter der *Littérature Engagée* herangezogen, um zu zeigen, dass der Hermetik seit der Ästhetik der Moderne eine wichtige Rolle zukommt. Nach diesen vorbereitenden Ausführungen werden in einem zweiten und dritten Teil von Sparrs Monographie Celans Gedichte gründlich poetologisch analysiert, auch werden an ihnen strukturelle Merkmale des Hermetischen festgemacht wie die „Metapher als rhetorische Figur“, „Konterdetermination“, „[d]as Kompositum in Celans Gedicht“, „[d]as Prinzip der Wiederholung“ und vieles anderes mehr. Sparr (geb. 1956) gelingt somit eine sehr eloquente Darstellung der Problematik einer Hermetik weit über die Grenzen der Paul-Celan-Forschung hinaus.

2.2.5 Die 1990er Jahre: Figal, Boelderl, Fohrmann

In den 1990er Jahren erfolgte in der Debatte über das Hermetische ein Schub in Richtung Philosophie. 1991, nur zwei Jahre nach Sparrs grundlegendem poetologisch-strukturalistischen Buch, fragte der deutsche Philosoph Günter Figal (geb. 1949) in seinem Artikel hinsichtlich Celans Dichtung nochmals nachdrücklich: „Gibt es hermetische Gedichte?“ Der Untertitel des Beitrags lautete: „Ein Versuch, die Lyrik Paul Celans zu charakterisieren“, was anhand der Interpretation der Gedichte „Fadensonnen“, „Weggebeizt“

⁴⁶ Vgl. Schlegels „ich wollte zeigen, daß die Worte sich selbst oft besser verstehen, als diejenigen, von denen sie gebraucht werden [...]“ (zitiert in SPARR 1989: 27).

und „Wortaufschüttung“ angestrebt wird, sowie vor dem Hintergrund von Adornos Satz aus seiner *Ästhetischen Theorie* (1970): „Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche Kunst ist, hat es, aber als ein ihr Inkommensurables“. (ADORNO 1973a: 191) Das Fazit ist eindeutig: Celansche Gedichte seien nicht hermetisch, „sondern das Gegenteil davon: sie sind offen“ (FIGAL 1991: 309).

Auch Artur R. Boelderl (geb. 1971), der in den 1990er Jahren gleich zwei Monographien zur Hermetik vorlegte, verband germanistische Fragestellungen mit philosophischen. Seiner Publikation *Alchimie, Postmoderne und der arme Hölderlin. Drei Studien zur philosophischen Hermetik* von 1995 stellt er als Motto Celans Gedichte „Solve“ und „Coagula“ voran, sein 1997 veröffentlichtes Buch nannte er *Literarische Hermetik. Die Ethik zwischen Hermeneutik, Psychoanalyse und Dekonstruktion*. In ihm geht er den Grundzügen literarischer Hermetik nach, die er als „postmoderne‘ Ethik“, als „HermEthik“ (BOELDERL 1997: 9 und 199 ff) versteht. Er lässt sich vor allem von Lacan und Derrida inspirieren, geht aber auch auf Kant und Hegel sowie auf Freud ein. Sein Schluss lautet, dass „Literatur [...] in ausgezeichneter Weise eine [...] Störung der Ordnung der Welt“ sei (BOELDERL 1997: 213) und dadurch ein „herm/ethische[s] Potential“ aufweise (BOELDERL 1997: 213). Sie ermögliche eine einzigartige Begegnung mit dem Anderen (BOELDERL 1997: 213).

In Jürgen Fohrmanns (geb. 1953) Aufsatz „Über die (Un)Verständlichkeit“ aus dem Jahr 1994 wird eingeräumt, dass die Unverständlichkeitskategorie philosophisch wie literaturwissenschaftlich anzugehen sei und ihre Problematik bis in die Antike reiche (FOHRMANN 1994: 198). Anhand kontroverser Positionen des 18. Jahrhunderts (Garve, Hamann, Jean Paul) wird die Rolle der Poesie ausgemacht, der „die Zuerkennung eines ganz eigenen Weltzugangs“ (FOHRMANN 1994: 200) eigne. Die „Virulenz der Unverständlichkeitsthematik um 1800“ hänge mit dem „Umbruch der Gesellschaft von einer stratifikatorischen Ordnung zu einer funktionalen Differenzierungsform“ zusammen (FOHRMANN 1994: 204-205). Walter Benjamins und Paul de Mans Unverständlichkeitskonzepte werden vor diesem Hintergrund herangezogen und mit Friedrich Schlegels „Über die Unverständlichkeit“ vom Beginn des 19. Jahrhunderts verglichen. Darin komme die „Gleichzeitigkeit von Unverständlichem und Verständlichem“ (FOHRMANN 1994: 213) zur Sprache, die auch die Literaturwissenschaft berücksichtigen soll.

2.2.6 Seit 2000: Simonis, Kurz, Blasberg, Korte, Waldschmidt

Die 2000 erschienene Habilitation von Annette Simonis, *Literarischer Ästhetizismus: Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*, erläutert in ihrem fünften

Kapitel die „Hermetik als ästhetizistische[n] Kommunikationstyp“ und fragt u.a. nach der „Logik der Rezeption hermetischer Texte“ (SIMONIS 2000: 241). Sie stellt fest, dass diese auf einer „kontrollierten Polysemie“ (Peter Szondi) beruhe, auf einer „Pluralität möglicher Bedeutungen [...], die sich als ganze der Reichweite jedes einzelnen, individuellen Lektürevorgangs zwar entzieht, aber in der historischen Verlängerung des einzelnen Werks, im historischen Verlauf seiner Rezeptionsgeschichte allmählich Konturen gewinnt.“ (SIMONIS 2000: 242)

Simonis (geb. 1965) kommt zum Schluss: „Weit davon entfernt, die Möglichkeit einer gelingenden Kommunikation völlig auszuschließen, erzielen die hermetischen Werke aus den Unterbrechungen und Hindernissen, denen die Lektüre unterliegt, einen paradoxen Gewinn. Die subtile Verrätselung der Texturen kann daher sogar eine Steigerung der kommunikativen Reichweite bedingen, die sich vor allem in der diachronen, literaturgeschichtlichen Hinsicht bemerkbar macht.“ (SIMONIS 2000: 243) Auch wird betont, dass „die Reizwirkung der Textinhalte auf die Leser [...] ungeachtet aller Verschlüsselung unangetastet und intakt [bleibe], selbst dann, wenn der Informationswert nahezu unzugänglich ist oder gleich Null wäre.“ (SIMONIS 2000: 248) Die für jede Form der literarischen Kommunikation grundlegende Differenz von Information und Mitteilung treibe die hermetische Schreibhaltung aufs äußerste: „Während die ausdrückliche Information zurücktritt, wird der Leser stimuliert, die eigentlich relevante Bedeutung, auf die es ankommt, in der Art und Weise der Mitteilung bzw. der in ihr versteckten Information, zu entdecken.“ (SIMONIS 2000: 250) Eine Variante des hermetischen Schreibens bilde darüber hinaus die Form der „verstummenden Poesie“, die schon Fritz Mauthner beschrieb (SIMONIS 2000: 256) und die auch die Werke der hier behandelten Dichter gut zu charakterisieren scheint.

Im Jahre 2002 gaben Nicola Kaminski, Heinz J. Drügh und Michael Herrmann den Band *Hermetik. Literarische Figurationen zwischen Babylon und Cyberspace* heraus, worin sich auch der Beitrag von Gerhard Kurz (geb. 1943) „Hermetismus. Zur Verwendung und Funktion eines literaturtheoretischen Begriffs nach 1945“ befindet. Man verdankt ihm eine Skizze zur Verwendung des Hermetischen seit der Renaissance, den Hinweis auf Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924), worin, wie schon gezeigt wurde, die Termini „Hermetik“ und „hermetisch“ diskutiert werden und schließlich sogar der ganze Roman als „eine hermetische Geschichte“ erscheint, sowie die Ausführungen zur ‚Karriere‘ des Begriffs Hermetismus in den Literaturzeitschriften nach 1945, bei der Kafka-Rezeption und in der Celan-Forschung.

Gerhard Kurz betont zudem, dass der italienische Begriff „ermetismo“ schon 1923 in Hinsicht auf die Lyrik Ungarettis geprägt wurde, und zwar vom Kritiker Pancrazi, und nicht erst 1936

von Flora. (KURZ 2002: 190) Und er fragt vor allem in Bezug auf Celans Spätgedichte mit Adorno, „wie weit sie tatsächlich hermetisch sind.“ (ADORNO 1973a: 475; KURZ 2002: 196) Denn, wieder mit Adornos Worten: „[I]hre Abgeschlossenheit ist, nach einer Bemerkung von Peter Szondi, nicht eins mit Unverständlichkeit“ (ADORNO 1973a: 475). Celan selbst habe diese Gedichte als „frei, offen und endlos“ empfunden,⁴⁷ so dass zu fragen sei, ob Celan und auch Ernst Meister⁴⁸ tatsächlich der „Hermetischen Lyrik“ zuzuordnen seien, wie es beispielsweise in Wilfried Barners *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart* (München 1994) geschieht.

Neben Gerhard Kurz beschäftigt sich in dem genannten Band *Hermetik. Literarische Figurationen zwischen Babylon und Cyberspace* von 2002 auch Cornelia Blasberg (geb. 1955) mit der literarischen Hermetik im 20. Jahrhundert. Ihr Artikel heißt „Nichts als die Wirklichkeit von Worten“. *Auschwitz und die Hermetik der (literarischen) Zeugenaussage*“ und geht anfangs auf Ulrich Baer ein, der „die ‚dunkle‘ Sprache der Lyrik und das ‚dunkle‘ Kapitel deutscher Vergangenheit“ (Baer in BLASBERG 2002: 201) zusammenführt. Die ‚Unverständlichkeit‘ der Literatur lasse sich demnach „auf die Mimesis unvorstellbar grauenhafter Geschehnisse zurückführen“ (ebd.). Sogar Peter Weiss’ üblicherweise dem Dokumentartheater zugeschriebenes Stück *Die Ermittlung* habe, wie oben bereits ausgeführt, „hermetische Dispositionen“. (BLASBERG 2002: 200) Mit dem Drama entstehe „ein hermetischer, geradezu meta-hermetischer Text: ein interaktives Drama des Bezeugens und Zuhörens, das Auschwitz vor aller Augen hermetisch verhüllt und zugleich so drastisch wie vor ihm kein anderes auf der Bühne dokumentiert“. (BLASBERG 2002: 210) Die Literarizität des Theatertextes sei unabdingbar, der Schluss Blasbergs lautet: „Zwischen ‚Welt‘ und ‚Theater‘ herrschen [...] Interpretationsverhältnisse, die sich als produktive Mischung aus Hermeneutik und Hermetisierung begreifen lassen.“ (BLASBERG 2002: 216) Hermetik lasse sich demnach weder als auktoriale Strategie noch als Eigenschaft ‚dunkler‘ Texte begreifen, sondern „als Produkt einer Lektüre, die im Bann ihrer eigenen Hermeneutik die des Textes widerruft.“ (BLASBERG 2002: 217)

Hermann Kortes (geb. 1949) *Deutschsprachige Lyrik seit 1945* spricht in der zweiten, neu bearbeiteten Auflage aus dem Jahr 2004 im Kapitel 2.2 von „Poesie als Widerstand“ und

⁴⁷ s. Klappentext des Gedichtbandes *Schneepart* (1971): „In seinem letzten Brief an den Verlag [Suhrkamp, J.H.] wehrte sich Celan gegen die Ansicht, seine späten Gedichte würden immer dunkler und hermetischer. Für ihn seien diese Gedichte frei, offen und endlos.“ (in CELAN 1971: Klappentext)

⁴⁸ Denn auch Ernst Meister protestierte, und mit einer Celan recht ähnlichen Argumentation, gegen das Etikett des Hermetismus, wie es Hans Bender 1980 festhielt: „Er selbst hat die ‚Schwierigkeit‘, ‚das Dunkel‘, den ‚Hermetismus‘, den man ihm da und dort übergestülpt hatte, nicht verstehen wollen. Er konnte richtig ärgerlich werden, wenn er den Anspruch, den er sich gestellt hatte, von anderen nicht erwidert sah. Für ihn waren seine Gedichte einfach, klar und gar nicht verschlüsselt.“ (BENDER 1980: 12)

verknüpft diese eindeutig mit „Hermetische[n] Tendenzen“ (KORTE 2004: 46), die den Untertitel ausmachen. Es wird die „Inkommunikativität“ einer solchen Lyrik unterstrichen, die „kein Mangel, sondern ein Ziel“ sei (KORTE 2004: 47) und Widerstand gegen poetische Konventionen und sprachliche Klischees repräsentiere (KORTE 2004: 48), so wie sie „alltägliches privates und öffentliches Sprechen“ verkörpere (KORTE 2004: 49). Als erster fungiert dabei Ernst Meister als Vertreter einer solchen, sich gegen den instrumentellen Gebrauch der Sprache wehrenden Lyrik. Er parodierte insbesondere die Zeitungssprache. Es folgen die Darstellungen zu Nelly Sachs, deren Lyrik er eine „Mythisierung der Geschichte“ vorwirft (KORTE 2004: 53), zu „[dem] frühe[n] Paul Celan“ (KORTE 2004: 54-58), dessen Selbstthematization der Poesie hervorgehoben wird, weiter zu Ingeborg Bachmann (KORTE 2004: 58-59), Johannes Poethen (KORTE 2004: 59-60) sowie Marie Luise Kaschnitz (KORTE 2004: 60-61).

Auch für die 1960er Jahre sieht Korte die Hermetik als leitendes poetologisches Prinzip, allerdings ein offenbar der Naturlyrik verwandtes, denn es werden schon im Titel „Hermetik und Naturlyrik in den sechziger Jahren“ zusammengeführt; und dies verleiht der Hermetik den Nimbus des Eskapismus, der üblicherweise der Naturlyrik anhaftet. Auch wird der Untertitel dieses Kapitels 3.1 als Frage formuliert: „Hermetik und Naturlyrik in den sechziger Jahren. Vor dem Verstummten?“ (KORTE 2004: 87), was das Ende dieser Etappe nahelegt und durch Bachmanns erste Zeile ihres späten Gedichts „Enigma“, das jedoch dem Leben, nicht dem hermetischen Schreiben gilt, untermauert wird: „Nichts mehr wird kommen“ (BACHMANN 1982: 171; KORTE 2004: 93). Den Möglichkeiten und Grenzen des poetisch Sagbaren nach Auschwitz seien Signaturen traumatischer Erinnerungen eingeschrieben, was zur „radikalen Selbstzurücknahme der Sprache“ führe (KORTE 2004: 95). Rose Ausländer, Johannes Poethen, Nelly Sachs und Ernst Meister werden zitiert, um zu dokumentieren, wie sehr die Poesie „am Rand des Verstummens“ (KORTE 2004: 97) agiere. Paul Celan wird viel Raum gewidmet: seiner Büchner-Preis-Rede von 1960, seiner Lyrik der 60er Jahre, schließlich seinen Spätgedichten, die ein „Gegenwort“ gegen das Vergessen seien und Engagement mit Hermetik verbinden. Aus der DDR-Literatur werden Erich Arendts „Chiffren geologischer Versteinerung“ (KORTE 2004: 103) angeführt und Johannes Bobrowskis „historische Erinnerungsarbeit“ thematisiert (KORTE 2004: 106). Allen diesen Dichterinnen und Dichtern sei gemeinsam, dass sie „neue Formen hermetischer Dichtung“ erproben und eine „Produktivität des Umbruchs und der Veränderung“ umsetzen (KORTE 2004: 88), auch wenn sie nicht wie Enzensberger, Grass und Rühmkorf „das Etikett des Neuen für sich reklamieren“ (KORTE 2004: 88).

Im Jahre 2011 erschien schließlich das bereits erwähnte Buch, das sich der Hermetik im deutschsprachigen Raum widmete: Christine Waldschmidts *„Dunkles zu sagen“: Deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert*. Es zitiert im Titel Bachmanns gleichnamiges Gedicht aus der Sammlung *Die gestundete Zeit* (1953) und leistet eine sehr gründliche Analyse des deutschsprachigen hermetischen Gedichts seit dem Expressionismus. Ausgehend von Überlegungen zu den grundlegenden Strukturen hermetischer Gedichte schärft Waldschmidt (geb. 1981) ihren Blick auf „Sinnverweigerung und negatives Weltbild“ hermetischer Gedichte bis hin zu ihrer breiten und mehrfachen „Sinnstiftung“. Im Kapitel „Begründung hermetischen Schreibens in der historischen Wirklichkeit“ geht sie auch der „[h]ermetische[n] Lyrik nach dem Holocaust“ nach. Sie stellt fest, dass diese „zuvorderst die Fortschreibung einer Tradition“ (WALDSCHMIDT 2011: 408) darstelle, „der Unterschied [...] hingegen in einer neuen Legitimation der Dichtung“ liege (WALDSCHMIDT 2011: 408). Dies exemplifiziert sie anhand ausgewählter Gedichte Paul Celans, Nelly Sachs’ und zuletzt auch Ilse Aichingers, doch hier mit dem Zusatz, dass diese „[n]icht im eigentlichen Sinne hermetisch“ (WALDSCHMIDT 2011: 450) anzusehen seien.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die obigen Ausführungen eindeutig aufzeigen, wie facettenreich und von der jeweiligen gesellschaftlichen Situation abhängig die Wahrnehmung der hermetischen Lyrik im deutschsprachigen Raum ist. Sowohl in den 1950er Jahren als auch in den Jahrzehnten danach stellt sie jeweils ein Politikum dar und wird als solches instrumentalisiert: sei es für die Zwecke konservativer Kreise (Frenzel, Friedrich), sei es für Anliegen der links stehenden Wissenschaftler und Philosophen (Adorno, Janz, Neumann). Seit der Wende besteht dann vermehrt Bedarf, sie philosophisch (Boelderl), literaturtheoretisch (Simonis) wie literaturgeschichtlich (Waldschmidt) zu verorten, ohne dass jedoch ihr Bezug zu dem Trauma des Zweiten Weltkriegs und der Shoah entschiedener herausgearbeitet worden wäre und ihre (In)Kommunikabilität im Zusammenhang damit festgestellt werden könnte. Dies soll im Folgenden am Beispiel der fünf Akteure Sachs, Celan, Bachmann, Arendt, Meister und ihrer ausgewählten Gedichte versucht werden, doch erst, nachdem die biographischen Konturen dieser Œuvres gezeichnet werden; tragen sie ja alle deutliche Spuren des ‚Wahnsinn des Jahrhunderts‘.

3. Im ‚Wahnsinn des Jahrhunderts‘ leben

3.1 „Weil unser einziges Nest unsere Flügel sind“⁴⁹: Nelly Sachs (1891-1970)

„Nelly Sachs geboren am 10. Dezember 1891 in Berlin. Am 16. Mai 1940 als Flüchtling mit meiner Mutter nach Schweden gekommen. Seit 1940 in Stockholm wohnhaft, als Schriftstellerin und Übersetzerin tätig.“⁵⁰ Mehr sollte das Nobelpreiskomitee von der 1966 Ausgezeichneten nicht erfahren, und es überrascht, wie trocken und unpersönlich die drei Sätze ausfallen; eine Lyrikerin, ja eine Mystikerin würde man hinter ihnen nicht vermuten. Doch ihre Akzentsetzung ist klar und übersichtlich, das Leben der Schreibenden wird in zwei Teile aufgeteilt: die Berliner Zeit (bis zu ihrem 48. Lebensjahr) und die Stockholmer Zeit (die das von der Autorin anerkannte Werk umfasst), mit der auf den Tag genau datierten Flucht dazwischen. Kein einziges Mal fällt das Wort „ich“, dafür erfahren wir aber von dem wertvollsten ‚Besitz‘ des Flüchtlings, ihrer Mutter.⁵¹ Nur noch Wohnort und Tätigkeitsfeld der damals fünfundsiebzighjährigen Frau folgen, und zwar an exponierter Stelle am Ende des ‚Lebenslaufs‘ und mit einem gewissen Understatement, denn die Autorin verfasst und übersetzt vor allem Gedichte, was man sich unter „Schriftstellerin und Übersetzerin“ nicht unbedingt vorstellen muss.

Auch der mittlere Satz vom Nach-Schweden-Kommen als Flüchtling klingt ziemlich prosaisch, fast wie selbstverständlich, will offenbar unauffällig sein.⁵² Dabei gelang den beiden Berlinerinnen die Flucht buchstäblich in letzter Minute, mit einem der letzten Passagierflugzeuge, und war von vielen glücklichen Umständen geprägt.⁵³ Überhaupt gab es Wundersames, Märchenhaftes in Nelly Sachs’ Leben von Anfang an, was auch ihr Werk

⁴⁹ Diese Gedichtsammlung Erik Lindegrens übersetzte Nelly Sachs ins Deutsche im Jahr 1963.

⁵⁰ Zitiert in: BAHR 1980: 29. Bahr führt an dieser Stelle aus, dass dieser für das Nobel-Komitee 1967 verfasste Lebenslauf der Nelly Sachs wegen seiner Kürze auffällig war, denn andere Nobelpreisträger lieferten mindestens drei Seiten.

⁵¹ Dass Nelly Sachs zusammen mit ihrer Mutter fliehen konnte, unterschied sie grundsätzlich von Paul Celan (dessen Eltern nach Transnistrien verschleppt wurden und einige Monate später dort starben; in: FELSTINER 2000: 38-40) und war am Anfang des schwedischen Exils bestimmt von großer Wichtigkeit für beide Frauen. Doch nach dem Tod der Mutter 1950 war Nelly Sachs umso einsamer, zumal kurz darauf auch der sehr nahe schwedische Freund und Helfer beider Frauen, Enar Sahlin, verstarb. Johannes Edfelt erinnert sich an die beiden Frauen: „Ich habe niemals eine vollkommenere Symbiose zwischen Mutter und Tochter gesehen wie die zwischen Nelly Sachs und ihrer Mutter. In ihrer Untröstlichkeit geradezu erschütternd war ihre Trauer, als die Mutter gestorben war.“ (Johannes Edfelt: „Nelly Sachs von nahem“, Svenska Dagbladet, 1974; zitiert in DINESEN 1994: 184)

⁵² Überhaupt ist die Verschwiegenheit einer der augenfälligsten Charakterzüge von Nelly Sachs und verbindet sie mit Ingeborg Bachmann, die durch ihr Bedürfnis nach Diskretion ebenfalls stark hervorstach (s. ihren oft zitierten Satz aus *Malina*: „Haltet Abstand von mir oder ich sterbe, oder ich morde, oder ich morde mich selber. Abstand – um Gottes Willen.“)

⁵³ Die einzelnen Peripetien sind in DINESEN 1994: 95-111 und FRITSCH-VIVIÉ 2001: 68-77 ausführlich behandelt.

entscheidend prägt. Dem scheuen Einzelkind, das nur Märchen und Sagen liest,⁵⁴ wird vom Vater mitten im großbürgerlichen Berlin ein Reh zum Spielen geschenkt,⁵⁵ und ein Gedicht entsteht über „des Waldes leise Legenden“, die „Haar rauchend vor Scheu, und immer im Leide“ sind.⁵⁶ Die Fünfzehnjährige bekommt zum Geburtstag Selma Lagerlöfs *Gösta Berling Saga*... und bald steht sie mit der schwedischen Nobelpreisträgerin von 1909⁵⁷ im Briefwechsel, auf Deutsch, und schickt ihr eigene Schreibversuche zu; die Autorin wird schließlich eine nicht unwesentliche Rolle bei ihrer Flucht spielen.

Die knapp Siebzehnjährige, äußerst unglücklich verliebt, entkommt wie durch ein Wunder 1908-1910 dem Hungertod,⁵⁸ indem sie sich ihre innere Ohnmacht von der Seele zu schreiben beginnt; später wertet sie diese nicht erfüllbare Liebe, die offenbar endgültig durch die Ermordung des geliebten Mannes im Widerstand gegen Hitler scheiterte,⁵⁹ als „die eigentliche Quelle [ihres] späteren Schaffens,“⁶⁰ weicht aber niemand außer ihre Mutter in Konkretes ein. Nach 1933 dann, als das *Leben unter Bedrohung* immer lebensbedrohlicher wird,⁶¹ hat sie unerwartet wichtige Verbündete an ihrer Seite,⁶² und als miracelhaft empfinden die beiden Frauen nicht nur ihre Rettung aus Hitlerdeutschland, sondern folglich auch den Umstand, dass

⁵⁴ FRITSCH-VIVIÉ 2001: 33. Schon ihr erstes veröffentlichtes Werk, die Prosa *Legenden und Erzählungen* von 1921, ist in der Form des Märchens und der Legende verfasst. (FRITSCH-VIVIÉ 2001: 51-52)

⁵⁵ „Nelly, Nelly, Rehchen mit dem Zehchen“, verspotten sie daraufhin die neidischen Kinder aus der Verwandtschaft. (Tobias Brandt, Gespräche mit Gabriele Fritsch-Vivié 1991/92 in FRITSCH-VIVIÉ 2001: 23)

⁵⁶ Das ganze Gedicht aus den Berliner Jahren, also noch vor dem von der Dichterin autorisierten Werk, zitiert in: FRITSCH-VIVIÉ 2001: 28. In einem weiteren Gedicht der Berliner Zeit wird Liebe dem stummen Reh verglichen: „Liebe geht stumm wie ein Reh“ (zitiert in FRITSCH-VIVIÉ 2001: 52). „(Schatten)Rehe“ bevölkern darüber hinaus auch die Frühphase ihrer Lyrik nach 1945 (s. KERSTEN 1970: 101 a).

⁵⁷ Sie war die erste Frau, die den Preis bekam.

⁵⁸ Walter Berendsohn notiert nach einem „Besuch bei Nelly Sachs“, der am „Sonntag, den 11. Januar 1959“ stattfand: „N.S. übergibt mir eine Sammlung von 17 Sonetten, ungefähr mit 17 Jahren geschrieben. Liebe zu einem nichtjüdischen Manne aus guter Familie. Das Schicksal hat es auf beiden Seiten unmöglich gemacht, daß sie zueinander kommen. Sie kann und will nicht darüber sprechen. Sie wurde schwer krank. Der Psychiater Richard Cassirer behandelte sie; zwei Jahre schwebte sie zwischen Tod und Leben. Wollte u. konnte keine Nahrung zu sich nehmen.“ (BERENDSOHN 1959: 2)

⁵⁹ Möglicherweise wurde Nelly Sachs mit diesem geliebten Mann qualvoll verhöhrt (FRITSCH-VIVIÉ 2001: 43) und musste erleben, wie er vor ihr „gemartert“ (geschlagen, misshandelt) und „zu Tode getroffen“ wurde (Sachs in FRITSCH-VIVIÉ 2001: 73); jedenfalls empfindet sie sich (mit)schuldig an seinem Tod. (FRITSCH-VIVIÉ 2001: 73)

⁶⁰ Nelly Sachs zitiert in: FRITSCH-VIVIÉ 2001: 37. In diesem „späteren Schaffen“, d.h. jenem nach 1945, wird er zur feststehenden Figur des „toten Bräutigams“, wobei Aris Fioretos vermutet, dass sich dahinter mehrere Männer verbergen könnten. (FIORETOS 2010: 57-58)

⁶¹ Erschwerend kommt hinzu, dass zu dieser Zeit beide Frauen in der Person von Georg William Sachs, dem Vater von Nelly Sachs, keine Stütze mehr haben; nach langer Krankheit, von seiner Tochter aufopferungsvoll gepflegt, verstarb er bereits 1930.

⁶² Vor allem ist hier auf die „arische“ Freundin Gudrun Harlan, verh. Dähnert, hinzuweisen, die sich von Anfang an selbstlos für Sachs Rettung engagierte und sie schließlich durch ihre Reise nach Schweden Ende Juni 1939 erst möglich machte. Für Nelly Sachs ist sie schlicht ihre „Lebensretterin“. Aber auch die Hilfe von anderen Personen wirkt wie ein Wunder inmitten der als ‚Hölle‘ empfundenen Verhältnisse; so erhält Nelly Sachs ausgerechnet von einem Gestapobeamten den Rat, ihren Gestellungsbefehl in ein Arbeitslager zu zerreißen und mit dem nächsten Flugzeug das Land zu verlassen. (FRITSCH-VIVIÉ 2001: 76-77) Beides spielt eine wichtige Rolle noch bei der Bitte der Dichterin um den Gnadenspruch für Adolf Eichmann; sie schreibt an David Ben Gurion am 27.3.1962 u.a.: „Lassen Sie kein Todesurteil gegen Eichmann ergehen – auch in Deutschland gab es die Gerechten – um ihretwillen sei es Gnadenzit.“ (Zitiert in FRITSCH-VIVIÉ 2001: 338)

ihr lieb gewonnenes „Schwedenland“, worin sie dankbar ein „kleine[s] Nest“ bauen konnten,⁶³ nach dem Überfall von Dänemark und Norwegen 1940 nicht in die Kriegshandlung involviert wird.⁶⁴

Schließlich haftet auch der Krönung ihres Lebenswegs wie -werks, der Verleihung des Nobelpreises für Literatur am 10. Dezember 1966, auf den Tag genau zu ihrem 75. Geburtstag, etwas Wundersames an. Die Jubilarin erinnert sich der Worte ihres Vaters, eines erfolgreichen Fabrikanten und Erfinders, regelmäßig, „an jedem 10. Dezember in [ihrer] Heimatstadt Berlin [ge]äußert: Nun feiern sie in Stockholm das Nobelfest.“ Und sie setzt fort: „Dank der Wahl der schwedischen Akademie befinde ich mich jetzt mitten in dieser Feier. Es will mir scheinen als wäre ein Märchen Wirklichkeit geworden.“⁶⁵

Schon sechs Jahre früher, 1960, als ihr der Droste-Preis für Dichterrinnen in Meersburg verliehen wird und sie das erste Mal nach Kriegsende, mit großer Angst, Deutschland betritt,⁶⁶ kommt sie auf das Wort „Märchen“ zurück; und auch diesmal verwandelt sich für sie die Wirklichkeit zum Märchen. Noch aus Zürich schreibt sie am 26. Mai 1960 an das Ehepaar Pergament: „Ilse und Moses – /ein Märchen hier. Am Flughafen die Familie *Celan* aus Paris, der kleine Sohn mit einem Riesenstrauß Rosen, *Ingeborg Bachmann*, Dr. *Hilty*. So ergreifend, alle schlossen mich in die Arme, unvergesslich. [...] Alles in herrlichster Harmonie [...].“⁶⁷

Vier Tage später, nach der Preisverleihung, steigert sich ihr Jubel noch; sie gerät ins Zentrum des märchenhaften Geschehens, gleichsam als eine gefeierte Märchenprinzessin: „Bin im Märchen, wundere mich über nichts mehr. *Die Stadt Meersburg hatte geflaggt. Jugend – Jugend, Verleger, Literatur – alles eine Umarmung der Liebe.*“⁶⁸

Doch das Märchen, die Utopie eines friedlichen, harmonischen, liebevollen Miteinander aller Menschen, in ihrer Intensität und Inbrunst der Bachmannschen Utopie ähnlich, wird immer wieder schnell von einer Realität eingeholt, die zweiseitig ist und gar nicht friedlich, eher unberechenbar, düster und heimtückisch. Ein „tieftragisches Schicksal“ lauert schon inmitten der wohlhabenden Großstadtidylle des Elternhauses;⁶⁹ die *Briefe aus der Nacht*, 1950 nach

⁶³ Nelly Sachs an die schwedische Schriftstellerin und Theologin Emilia Fogelklou-Norlind am 6. August 1943; zitiert in SACHS 1985: 33.

⁶⁴ Rückblickend heißt es bei Sachs: „[W]ie nahe war uns auch hier in Schweden der Überfall gewesen und damit die Ausrottung noch der letzten geretteten Juden.“ (im Brief vom 18. Mai 1946 an ihre ‚Lebensretterin‘, Gudrun Harlan; in: SACHS 1985: 54)

⁶⁵ Nelly Sachs zitiert in: FIORETOS 2010: 290.

⁶⁶ Ingeborg Bachmann bereitet zusammen mit Hans Rudolf Hilty für sie eine „sanfte Reiseroute“ vor: „von der Schweiz aus sollte Nelly Sachs über den Bodensee fahren und die deutsche Grenze unterwegs unmerklich überqueren.“ (DINESEN 1994: 242)

⁶⁷ SACHS 1985: 247. Hervorhebungen im Original.

⁶⁸ Brief an Ilse und Moses Pergament vom 30. Mai 1960. In: SACHS 1985: 247. Hervorhebungen im Original.

⁶⁹ Nelly Sachs am 22.1.1959 an Walter A. Berendsohn: „Es lag ein tieftragisches Schicksal über uns daheim, und nur die Größe meines Vaters und die innige Liebe meiner Mutter taten das ihre, daß unser Leben nicht ganz

dem Tod der Mutter entstanden, geben zudem Kunde von einer „kleine[n] Kinderhölle der Einsamkeit,“⁷⁰ die früh bewältigt werden musste. Es folgen die Jahre des NS-Terrors mit zwangsweiser Entfremdung des assimilierten jüdischen Bürgertums von allem, was ihm bis dahin selbstverständlich war (das deutsche und christliche Kulturerbe, die nationale Identität als Deutscher/Deutsche,⁷¹ Liberalität, Fortschrittlichkeit) und was es mitleistete (die ‚Gründerjahre‘ mit ihrer Urbanisierung und Industrialisierung); es wird gezwungen, ‚jüdisch‘ zu werden und somit sichtbar, abgrenzbar – um leichter ausgeraubt und ausgerottet zu werden.⁷² Spätestens jetzt fängt Nelly Sachs’ Biographie an exemplarisch zu sein, typisch für viele ihrer Generation. Erhard Bahr nennt sie deshalb eine „symbolische“ und bestimmt ihre „Stationen“ folgendermaßen: „Bürgerliches Elternhaus mit liberaler Atmosphäre, Besinnung auf jüdische Werte (Zionismus oder Chassidismus) unter dem Druck der Verfolgung, Emigration und Exil, Problematik des Überlebens: Existenzbedrohung im materiellen Sinne, Sprachlosigkeit und Heimatlosigkeit; ständige Erinnerung an den Holocaust und konstantes Bewußtsein erneuter Gefährdung.“⁷³

Bei diesem „Bewußtsein erneuter Gefährdung“, das auch das Werk Celans und Bachmanns nach 1945 grundsätzlich prägt, werden im Falle von Nelly Sachs der Terror der Berliner Jahre nach 1933⁷⁴ sowie der Schock vom Herbst 1942, als sie in Stockholm von Auschwitz und vom Tod naher Menschen „in Polen“ erfuhr,⁷⁵ immer wieder aufgerufen und in Beziehung gebracht mit Aktuellem und Beunruhigendem. Und beunruhigend ist – trotz des Friedens in Europa – überraschenderweise vieles. Nach dem Erfolg ihres ersten Gedichtbandes *In den*

verdunkelt verfloß. Also lieber Walter – alles ganz entfernt von einem ruhigen Bürgerheim. Ganz das Gegenteil [...]“ (SACHS 1985: 198)

⁷⁰ DINESEN 1994: 20.

⁷¹ Gegenüber Selma Lagerlöf definiert sich Nelly Sachs beispielsweise 1921 als „eine junge Deutsche“ (zitiert in: FRITSCH-VIVIÉ 2001: 51)

⁷² Dieses Sichtbarwerden der Juden fängt gleich 1933 an, als der „Jüdische Kulturbund“ in Berlin gegründet wird. Für Nelly Sachs ist vor allem traumatisierend, dass sie am 1.1.1939 wie alle jüdischen Frauen den Namen „Sara“ annehmen muss und sie als „Leonie Sara Sachs“ noch in ihrem schwedischen Pass von 1959 und ihrer schwedischen Wahlbenachrichtigung vom September 1966 figuriert. (nach FIORETOS 2010: 285)

⁷³ BAHR 1980: 29.

⁷⁴ In der Prosa *Leben unter Bedrohung* (1956) komprimiert sowie beispielsweise in einer Briefstelle an das Ehepaar Pergament (vom 5.5.1960; zitiert in DINESEN 1994: 130) erläutert: „Ich habe mit meiner geliebten Mutter 8 Jahre unter ständigem Herzklopfen vor der Gestapo in Berlin zugebracht mit täglichen Droh- und Erpressungsbriefen. Ich habe einen geliebten Menschen [ihren sog. toten Bräutigam; J.H.] vor meinen Augen zu Tode getroffen zusammenbrechen gesehn.“

⁷⁵ Im Brief an Walter A. Berendsohn vom 12. September 1944 heißt es rückblickend: „Krank vor Schreck und Entsetzen um alles was wir vorher erlebten, die geliebtesten Menschen sind mir von der Seele gerissen in Polen dahingegangen, und da waren es einige Nächte, wo ich ihr Sterben fühlte oder vielmehr zerrissen wurde vor Schmerz.“ (SACHS 1985: 41) Ihr „Wille, die Menschen nicht in einem unüberschaubaren Massentod verschwinden zu lassen“ (DINESEN 1994: 123), führt zu dem Zyklus *Grabschriften in die Luft geschrieben*, mit dem ihr eigentliches Werk beginnt. Sehr wohl also gilt Aris Fioretos’ „Am Anfang war die Shoah“ (im Nachwort zu SACHS 2010 I: 205) sowie seine Einschätzung: „Viele ihrer Aussagen deuten darauf hin, daß sie ihre Poesie und gelegentliche Prosa sowie szenische Dichtungen als Reaktion auf die Greueltaten der NS-Zeit verstanden wissen wollte.“ (Ebd.)

Wohnungen des Todes, der auf Empfehlung Johannes R. Bechers 1947 in Ost-Berlin erscheint,⁷⁶ muss Nelly Sachs in Hinsicht auf ihre zweite Gedichtsammlung, *Sternverdunkelung* von 1949, die noch radikaler auf die Shoah Bezug nimmt und zugleich an eine menschlichere Zukunft appelliert (konkret z.B. darauf, „daß die Verfolgten nicht Verfolger werden“),⁷⁷ eine gravierende Niederlage hinnehmen. Der Band findet kein Gehör mehr, vor allem im restaurativen Deutschland nicht, soll sogar eingestampft werden.⁷⁸

Außerdem machen sich schon 1947 Probleme im Nachkriegsalltag bemerkbar, die mit ihrer bescheidenen Wohnung im Haus der jüdischen Gemeinde des Stockholmer Stadtteils Söder zusammenhängen, das eine Zielscheibe wiederholter jugendlicher Übergriffe wird (allerdings von Nelly Sachs zu dieser Zeit noch nicht rassistisch gewertet):

Eine Schar Söderknaben unterhielten sich die letzten Tage damit, Steine in die Fenster einiger hier wohnender Emigranten zu werfen. Auch meine Mutter saß am Fenster. Glücklicherweise passierte ihr, so oft es geschah, nichts. Im Frühjahr war auch einmal ein Pfeil durch unsere zerbrochene Fensterscheibe gelandet.⁷⁹

Erst als der befreundete Komponist Moses Pergament aus ihrem versöhnlichen szenischen Spiel *Eli* im März 1959 eine Oper voll „Hass und Rachsucht“ schafft⁸⁰ (und Nelly Sachs sich dadurch öffentlich in einem ganz anderen Licht profiliert sehen muss als gewollt); als ein weiterer Freund, der Literaturwissenschaftler Walter A. Berendsohn, etwa zu gleicher Zeit versucht, für seine Nelly-Sachs-Studien möglichst Intimes aus dem Leben der Dichterin zu erfahren (was sie erschreckt und was sie deshalb von Anfang an verwehrt); und als schließlich ihr junger Freund Peter Hamm im August 1959 ihre „in Schmerz und Todesnähe“ entstandenen, ihrem Innersten entspringenden Gedichte⁸¹ rücksichtslos verreißt,⁸² erscheint

⁷⁶ Allerdings nicht, wie erwähnt, unter dem ursprünglich intendierten, viel direkteren Titel *Dein Leib im Rauch durch die Luft* (Kommentar zu SACHS 2010 I: 233) und ohne jegliches Honorar für die zu dieser Zeit finanziell sehr bedürftige Nelly Sachs, da das Geld angeblich „nicht nach Schweden transferiert werden konnte“. (DINESEN 1994: 194)

⁷⁷ U.a. im Gedicht „Auf daß die Verfolgten nicht Verfolger werden“.

⁷⁸ Nach FRITSCH-VIVIÉ 2001: 91 wird er eingestampft, im Kommentar zu der vierbändigen Ausgabe der Werke der Autorin von 2010 heißt es: „Im Gegensatz zu den *Wohnungen des Todes* fand *Sternverdunkelung* kaum Verbreitung, ein Großteil der Auflage sollte später makuliert werden (was nach Intervention von Nelly Sachs nicht geschah [...]). (SACHS 2010 I: 255)

⁷⁹ Brief an Ragnar Thoursie vom 25.9.1947. (SACHS 1985: 80) Auffallend ist hier, wie intensiv Nelly Sachs die sich wiederholende Gewalt bagatellisiert und verallgemeinert, sie sich vom Leibe zu halten versucht: „Natürlich bin ich weit entfernt davon, irgend eine besondere Absicht in diesem Vergnügen einer verwilderten Knabenschar zu sehn, aber dieses andauernde Suchen nach einer Zielscheibe, davon die Welt so voll ist, macht traurig.“ (SACHS 1985: 81) Die Gedichte „WIR SIND SO wund“ und „WELT, FRAGE NICHT die Todentrisenen“ aus *Sternverdunkelung* (SACHS 2010 I: 71-72) über ein Post-Shoah-Zustand der Verfolgten entstehen im gleichen Schritt, beziehen also die erfahrene Gewalt indirekt auf die Shoah; sie werden gleich dem Brief an Thoursie angefügt.

⁸⁰ Genauer s. DINESEN 1994: 232-241. Auch im Brief vom 24.3.1959 an Johannes Edfelt wird die große Enttäuschung von der *Eli*-Oper ausgedrückt, die jedoch Moses Pergament einen lange ersehnten Erfolg brachte.

⁸¹ So die Formulierung in DINESEN 1994: 268.

⁸² Dieser Verriss ähnelt verblüffend dem von Paul Celan bei der Tagung der Gruppe 47 im Jahr 1952 in Niendorf: „Wie merkwürdig du gelesen hast, wir lesen bewußt und kalt und wissen die schwachen Stellen

ihr die eigene Wohnstätte unheimlich, ein Ort erneuter Verfolgung. Sie bemerkt nun die Nähe des Stammlokals der jugendlichen Stockholmer Neofaschisten „um die Ecke“, in der Straße Brännkyrkagatan („der Schrecken aller“, unterstreicht sie),⁸³ erfährt von antisemitischen Schmähchriften, die in ihrem Asylland Schweden so intensiv gedruckt und (auch ins Ausland) verbreitet werden, dass das schwedische Justizministerium im Februar 1960 den Strafraumen für rassistische Propaganda verschärfen muss. (Vgl. DINESEN 1994: 301-302) Auch in der Bundesrepublik Deutschland und Westberlin florieren zu dieser Zeit Manifestationen des Antisemitismus, was ihr nicht verborgen bleibt; der Anschlag auf die Kölner Synagoge in der Nacht vom 24. auf den 25. Dezember 1959 entfacht „eine Serie vergleichbarer Angriffe auf jüdische Geschäfte, Gebets- und Wohnhäuser“ (BURGAUER 1993: 83); bis zum 18. Februar 1960 verzeichnet der Bundesminister des Innern 617 solcher Vorfälle (vgl. BURGAUER 1993: 83). Aus Paris meldet sich zudem Paul Celan mit seinem „Ach, Sie wissen gar nicht, wie es in Deutschland tatsächlich wieder aussieht“ (Brief vom 26.10. 1959), auf den deutschen Literaturbetrieb der Zeit und die sog. Goll-Affäre bezogen. Als zwei Tage vor Nelly Sachs' Abfahrt nach Meersburg, am 23. Mai 1960, die Nachricht von der Gefangennahme Adolf Eichmanns von David Ben Gurion der Weltöffentlichkeit mitgeteilt wird und die Medien voller gehässiger Berichte aus der NS-Zeit sind; als zudem nach dem märchenhaften Meersburg, während ihres Aufenthalts in Paris (13.-17. Juni 1960, als Gast der Familie Celan zusammen mit Eva-Lisa Lennartsson), sie Paul Celan mit dem französischen Antisemitismus und der Claire-Goll-Perfidie konfrontiert, schwinden ihre Abwehrkräfte gegenüber all dem Bösen. Nach fast zwei einsamen Sommermonaten in Stockholm bricht Nelly Sachs am 8.8.1960 zusammen, muss ins Krankenhaus eingeliefert werden. Eine ganze Woche lang (vom 1. bis zum 7. September 1960) versucht Celan, der aus Paris herbei eilt, bei ihr Einlass zu finden, sie aufzurichten, dies aber umsonst – was wieder an seinen Kräften zehrt.⁸⁴ Jean Bollack spricht von der „Geschichte eines Kampfs“, den der ganze Briefwechsel der beiden dokumentiere,⁸⁵ Ruth Dinesen von „zwei Waisen, die versuchen, sich gegenseitig zu stützen.“ (DINESEN 1994: 307)

unserer Gedichte genau – aber du liest über sie hinweg und merkst sie gar nicht [...]“ (Nelly Sachs im Brief an Peter Hamm vom 5.9.1959, dessen Vorwürfe ihr gegenüber wiederholend. Zitiert in DINESEN 1994: 270)

⁸³ Brief an Ilse Pergament vom 10.5.1960. In: SACHS 1985: 246.

⁸⁴ Und zugleich wieder eine Beschämung bei Nelly Sachs verursacht, wie z.B. aus folgenden Zeilen sichtbar: „Paul Celan und meine Lebensretterin aus Dresden waren zu mir geeilt – und es macht mich noch heute verzweifelt in welchem verdunkelten Zustand sie mich antrafen.“ (5.12.1960) Celan muss nach Paris zurückkehren, ohne Nelly Sachs gesehen zu haben. Bald (am 22.10.1960) muss er auf die Verleihung des Georg Büchner-Preises in Darmstadt gefasst sein, die er als „Alibi“ wertet; er nennt seine poetologische Rede, die er bei der Entgegennahme hält, nach einem Briefzitat von Nelly Sachs („Zwischen Paris und Stockholm läuft der Meridian des Schmerzes und des Trostes“, CELAN/SACHS 1996: 25) *Der Meridian*.

⁸⁵ BOLLACK 1994: 119-134.

Bis 1963 braucht Nelly Sachs immer wieder lange Krankenhausaufenthalte, um „die guten Kräfte“, „die helfenden Kräfte“, „die schützenden Kräfte“, „die rettenden Kräfte“⁸⁶ gegen den als infam erlebten „Terror“ daheim⁸⁷ anzuflehen und zu mobilisieren.⁸⁸ Diese ihre inneren Kämpfe kollidieren jedoch eigentümlich mit einer gegewärtigen Wirklichkeit, die Nelly Sachs offensichtlich überfordert, sie ohnmächtig macht. Der Eichmann-Prozess in Jerusalem vom 11. April bis zum 14. August 1961 konfrontiert sie mit dem Todesurteil Eichmanns (am 11.12.1961) und seiner Hinrichtung (am 31.5.1962), wogegen sie umsonst leidenschaftlich anzukämpfen versucht, selbst bei David Ben Gurion. Auch der Frankfurter Auschwitz-Prozess vom 20. Dezember 1963 bis zum 20. August 1965 macht ihr, die sich inzwischen als Jüdin und Dichterin deutlich exponiert sieht und fast zur Ikone der westdeutschen und israelischen Wiedergutmachung wird,⁸⁹ viel Angst. Schließlich hat Paul Celan sie deutlich davor gewarnt, welche unrühmlichen Folgen diese Rolle haben kann, wie man ausgenutzt und manipuliert wird. Ein Märchen auf Erden wird nicht möglich, wohl aber die Botschaft der Sehnsucht danach.⁹⁰

3.2 Der gefesselte Vagant: Erich Arendt (1903-1984)

Soll Nelly Sachs' Biografie darin ‚symbolisch‘ (Bahr) sein, eine nach der Flucht gerettete Überlebende der Shoah (die durch das Trauma der NS-Zeit nirgendwo ein Zuhause findet, in ihre Versen jedoch „[a]n Stelle von Heimat/[...] die Verwandlungen der Welt [beschwört]“⁹¹)

⁸⁶ So die wiederholten Formulierungen aus ihren privaten Briefen an Freunde und Ärzte in der Zeitspanne 1960-1963 und im Jahr 1968. Für die Einsicht in diese Briefe, die in der Königlichen Bibliothek Stockholm aufbewahrt sind, danke ich Frau Christina Koch herzlich.

⁸⁷ Nächte mit „andauerndem Knipsen und Knacken“ werden noch vor Meersburg erwähnt (SACHS 1985: 246), schrecklicher „Radiotelegraphistenbetrieb“ scheint „oberhalb meiner Wohnung“ zu wirken (SACHS 1985: 251).

⁸⁸ Erst jetzt wird das vergangene Pfeile-Schießen und Fenster-Zerbrechen und zudem, neu, Steine-Werfen in die Wohnung der jüdischen Gemeinde als Terror verstanden. (s. Brief an Margaretha und Bengt Holmquist vom 23.6.1962, in: SACHS 1985: 281) Am 4.5.1960 wurde allgemein die „ganz aus den Fugen geratene Jugend, die so grausam ist, daß sie nichts scheut,“ attackiert. (SACHS 1985: 245)

⁸⁹ Vgl. beispielsweise die Darstellung des Nelly-Sachs-Abends am 24.2.1960 in Stockholm, „als zu [ihren] beiden Seiten das israelische und das deutsche Gesandtenpaar Platz nahm“ und dies als „historischer Augenblick“ angesehen wurde. (Brief vom 24.3.1960 in SACHS 1985: 241) Einerseits ist Nelly Sachs darüber sehr glücklich, dass ihr Werk nun endlich Gehör findet, und wieder benutzt sie für den Ausdruck der Freude das Wort „Märchen“ in diesem Zusammenhang: „Es ist nun wirklich das Märchen eingetreten, daß man meine Dinge annimmt, tief und herrlich, wie ich es nie geahnt“ (ebd.); doch zugleich wird sie durch diesen Erfolg öffentlich sichtbar, was sie oft schreckt und ängstlich macht.

⁹⁰ Als „Die Sprache der Sehnsucht“ versteht Bengt Holmquist schließlich das Gesamtwerk der Dichterin in seiner zwölfteiligen Studie im *Buch der Nelly Sachs* (1968).

⁹¹ So das Fazit des berühmten Gedichts „In der Flucht“ von 1957 (aus der Sammlung *Flucht und Verwandlung*) und zugleich das Fazit ihrer Dankesrede bei der Entgegennahmen des Literaturnobelpreises 1966 in Stockholm. Die Worte sollen bestimmt als politisches Statement verstanden werden und für positive „Verwandlungen der Welt“ eintreten, legen aber auch nahe, dass sich die Autorin immer noch auf der Flucht fühlte. Ähnlich heißt es 1965: „Ich habe Schweden sehr lieb gewonnen, und es hat uns gerettet, aber auf Erden ist kein Ort mehr, ich habe keinen Ort mehr auf der Welt. Es ist ortlos, wo ich bin und lebe“ (O-Ton von Nelly Sachs, SWR 1965, im Auftakt von: *Nelly Sachs. Schriftstellerin Berlin Stockholm*. Speak low 2010).

zu versinnbildlichen, so verzeichnet der Lebensweg des um elf Jahre jüngeren Erich Arendt gleich mehrere Fluchten und verschiedene, teilweise sehr gefährliche politische Engagements. Geboren 1903 im kleinstädtischen Neuruppin, der ‚preußischsten aller preußischen Städte‘, „mit dem 24. Regiment, das die Straßen beherrschte“ und bereits den Jungen „abstieß“,⁹² wurde ihm die Fontanestadt einzig in Bezug auf das Bronzedenkmal des Romanciers „in seiner lässigen Haltung“ wichtig, die für ihn eine „Befreiung aus der Kleinbürgeratmosphäre“ (ARENDDT 1978: 113-114) bedeutete. Aber nicht mehr, denn der poetische Realist sollte Arendts Schreiben nicht beeinflussen, seine Einbildungskraft nicht fesseln.

Faszinierend waren hingegen die Handwerkersiedlung im Ortsteil Gildenhall, in denen namhafte Künstler und Kunsthandwerker zusammen wohnten und arbeiteten, um Produkte des Alltags bezahlbar für alle herzustellen,⁹³ sowie die Schule, an der der Vater als Heizer und Hauswart arbeitete. „Die Atmosphäre des Lehrens und Lernens hat mich beeindruckt, und ich wollte schon als ganz kleiner Junge Lehrer werden“,⁹⁴ erinnert sich Arendt, dessen Kindheit wie jene von Nelly Sachs unter dem Stern einer großen Einsamkeit stand,⁹⁵ dies jedoch, ganz anders als bei Sachs, weil er sich „immer sozial benachteiligt vorkam.“⁹⁶

Der Traum vom Lehrerberuf konnte trotzdem in Erfüllung gehen, nach dem Absolvieren einer Mittelschule und nach sechs Jahren Lehrerseminar, beides in seiner Heimatstadt. Doch nach diesen sechs Jahren ergriff der spätere Dichter keineswegs die Arbeit als Lehrer, sondern ging zuerst einmal für drei Monate auf die Walz mit einem Schulfreund, was er offenbar genoss,⁹⁷ versuchte sich als Aushilfskraft in einer Bank, als Kulissenmaler sowie als Hilfsredakteur bei der *Märkischen Zeitung* in Neuruppin.

Eine Wende in seinem Leben sollte der Berlin-Besuch bei seiner Großmutter 1926 darstellen.⁹⁸ Arendt entdeckte in der Potsdamer Straße Herwarth Waldens Kunstsalon *Der Sturm* und fing an, in der gleichnamigen Zeitschrift seine ersten, spätexpressionistischen Gedichte zu veröffentlichen.⁹⁹ Zugleich lernte er Johannes R. Becher kennen und ließ sich

⁹² ARENDT 1978: 113.

⁹³ Sie bestand bis 1929.

⁹⁴ ARENDT 1978: 114.

⁹⁵ Auch Arendt hatte, wie Sachs, kaum Kontakt zu Gleichaltrigen; vgl. ARENDT 1978: 114.

⁹⁶ ARENDT 1978: 114. Der Beruf der Mutter, Waschfrau, könnte dazu ebenfalls beigetragen haben.

⁹⁷ „Als arbeitslose Lehrer zogen wir mit Spiel und Gesang durch die Lande, das war ganz romantisch“, schrieb Arendt; in: ARENDT 1978: 114.

⁹⁸ Vgl. ARENDT 1978: 114.

⁹⁹ Insgesamt sollten es nur „gut zwei Dutzend Gedichte“, zwischen 1925-1928 entstanden, werden (ARENDDT 1978: 115), da 1929-1933 ein „Beinahe-Verstummen des Lyrikers Arendt“ folgte, als Johannes R. Becher aus ihm einen „operativen Gebrauchslryker für den alltäglichen Klassenkampf“ machen wollte (EMMERICH 1978: 4) und sein „Wortgeklänge!“ in der Nachfolge von August Stramm hämisch verurteilte. (SCHLÖSSER 1984: 8)

vom Onkel einer Freundin zum Eintritt in die Kommunistische Partei bewegen.¹⁰⁰ Erst hier, in Berlin, wurde er Lehrer. Er fand eine Versuchsschule, „Lebensgemeinschaftsschule“ genannt, im Berliner Arbeiterbezirk Neukölln, an der nur Sozialdemokraten und Kommunisten hauptsächlich Proletarierkinder unterrichteten und die „[j]eden nach seinen Fähigkeiten [...] fördern“ sollte, ohne Zensuren und Leistungszwang und mit fließenden Altersgrenzen in den Klassen.¹⁰¹ Doch als 1932 „angesichts der täglichen politischen Morde“¹⁰² dieser Beruf lebensgefährlich wurde und auch Arendts Zuhause unsicher, endete vorläufig sein Traum, durch Unterricht „an der Errichtung einer humaneren Welt mit[zu]wirken.“¹⁰³ Die Zeit der Flucht begann.

Zuerst tauchte er bei seiner Frau, der „halbjüdischen“, drei Jahre älteren Romanistin Katja Hayek-Arendt,¹⁰⁴ die im Grunewald Privatunterricht erteilte, unter, musste aber bald, am 11.3.1933 („zwei Tage nach der totalen Ausschaltung der Kommunisten“¹⁰⁵), Deutschland verlassen und in die Schweiz, nach Ascona, ziehen, wohin ihm nach der ersten Hausdurchsuchung seine Frau folgte. Der dort ansässige Millionär Bernhard Meier war stolz darauf, die ersten politischen Emigranten aufgenommen zu haben, doch die Gastfreundschaft endete jäh, als Arendt dem reichen Mann die soziale Kluft zwischen ihnen deutlich machte.¹⁰⁶

Die weiteren Stationen der Flucht waren Mallorca (Erich Arendt arbeitete hier als Hauslehrer bei dem sozialistisch eingestellten Baron Herrmann,¹⁰⁷ seine Frau Katja folgte ihm aus Frankreich) und Barcelona (wo zusammen mit einer geflüchteten Jüdin, die einiges Geld retten konnte, ein vegetarisches Restaurant eröffnet werden sollte),¹⁰⁸ danach wieder Mallorca und, mit dem Beginn des Spanischen Bürgerkrieges (im Juli 1936) und der gescheiterten Eroberung der Insel durch die Republikaner,¹⁰⁹ Italien (Bordighera).

¹⁰⁰ 1928 trat er zudem, von Johannes R. Becher motiviert, dem „Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands“ bei, leitete sogar seine Ortsgruppe Neukölln und gab zusammen mit Kurt Huhn die Zeitschrift „Neukölln hungert“ heraus. (EMMERICH 1978: 4)

¹⁰¹ Vgl. ARENDT 1978: 114.

¹⁰² In diesem Jahr „waren die Auseinandersetzungen mit den Nazis in vollem Gange. Die hatten es besonders auf unsere Schule abgesehen“, unterstrich Erich Arendt. In: ARENDT 1978: 115.

¹⁰³ ARENDT 1978: 114.

¹⁰⁴ Sie heirateten 1930 in Berlin.

¹⁰⁵ SCHLÖSSER 1984: 11.

¹⁰⁶ Auf die stolze Ankündigung Herrn Meiers „Ach wissen Sie, ich säge morgens von 5-6 Uhr immer Holz, das erhält fit“, antwortete Arendt schnippisch: „Ja, wenn ich ein paar Millionen hätte, würde ich auch morgens immer Holz sägen!“ (ARENDT 1978: 116)

¹⁰⁷ Wahrscheinlich auf seine Einladung unternahm Erich Arendt im Juni 1935 eine Reise nach Marokko, die wichtig für sein Werk werden sollte; erst ab nun wurde er wieder schriftstellerisch tätig, schrieb Sonette nach dem Vorbild Rimbauds und Rilkes. (SCHLÖSSER 1984: 12)

¹⁰⁸ Diese beging aber am Tag der geplanten Eröffnung des Restaurants aus Furcht vor den Nationalsozialisten Selbstmord. (SCHLÖSSER 1984: 12)

¹⁰⁹ Vgl. die Schilderung Arendts: „Die Situation auf Mallorca wurde immer prekärer, so daß wir uns erneut mit dem Gedanken der Flucht vertraut machen mußten. Nachts wurden die Republikaner aus ihren Häusern geholt und erbarmungslos erschossen. Ein Versuch, mit 2000 Republikanern die Insel zu erobern, mußte angesichts von 8000 schwer bewaffneten Faschisten scheitern. Die letzte Chance war, mit dem amerikanischen Kreuzer

Doch von dort aus ging das Ehepaar Arendt bald über die Schweiz, Frankreich und die Pyrenäen zurück nach Spanien, um am Kampf gegen Franco „in der Hoffnung, Hitler auf fremdem Boden eine Niederlage bereiten zu können,“¹¹⁰ teilzunehmen; und zwar im Falle von Erich Arendt nicht als Mitglied der Interbrigaden, wie die anderen deutschen Intellektuellen, sondern als Angehöriger der spanisch-katalanischen Division „Carlos Marx“, gleichsam also als Einheimischer. Für die Interbrigaden fertigte er Übersetzungen aus spanischen und katalanischen Zeitungen an, wirkte als Mittler.¹¹¹ Zugleich brachte er Analphabeten Spanisch bei und schrieb Frontberichte und Reportagen, von Egon Erwin Kisch ermuntert, dem einzigen Schriftsteller, mit dem er im Kontakt stand.¹¹² Außerdem unterhielt er eine „Fliegende Bücherei“, um den Frontkämpfern Weltliteratur, sofern sie auf Spanisch verfügbar war, nahe zu bringen. Und nicht zuletzt wuchs sein eigenes, deutschsprachiges Werk in dieser Zeit an – zumeist Sonette, Balladen und Gedichte in fünfzeiligen Strophen, für die das Erlebnis der spanischen Landschaft entscheidend war und die Hoffnung verbreiten sollten. Einige wurden in der Zeitung *La Libertad* abgedruckt.¹¹³

Nach dem Zusammenbruch der Republik (1.4.1939) mussten die Arendts erneut Spanien verlassen und nach Paris fliehen, aber auch dort waren sie nicht in Sicherheit. Infolge des Kriegsausbruchs nur wenige Monate später wurde Erich Arendt als Deutscher im Stadion Colombes und danach in Marseille und bei Bordeaux interniert.¹¹⁴ Manfred Schlösser zufolge genoss aber der Autor diese paradoxe Zeit geradezu:

Für ihn war diese Form von ‚Seßhaftwerdung‘ gerade gut genug, um Joyce und Proust zu lesen und zwar auf dem Lagerdach des Internierungslagers mit Blick auf das geliebte Meer und dem Bemerken, daß die meisten Mithäftlinge mit Entladearbeiten von Schiffen beschäftigt wurden.¹¹⁵

Als Bordeaux im Juli 1940 von der deutschen Wehrmacht besetzt wurde, gelang Arendt dank Alexander Abusch die Flucht aus dem Lager; und nachdem er seine Frau nach langem Suchen

Oklahoma, der später in Pearl Harbour als erster versenkt wurde, die Insel zu verlassen. Mit dem Baron Herrmann führen wir zunächst nach Bordighera in Italien, da wir als Ausländer nach der internationalen Einigung auf Nichteinmischung in den Bürgerkrieg nicht nach Spanien durften.“ (ARENDDT 1978: 117-118)

¹¹⁰ ARENDT 1978: 118.

¹¹¹ Seine Frau war in dieser Zeit Sekretärin bei einer der internationalen Brigaden und zudem als Krankenschwester tätig. Nach: TOLIVER 1993: 114.

¹¹² ARENDT 1978: 118-119.

¹¹³ Vgl. SCHLÖSSER 1984: 13-14.

¹¹⁴ Seine Frau kannte seinen Aufenthaltsort nicht, blieb in Paris, wo sie eine Freundschaft zu Anna Seghers unterhielt (so dass sie z.B. das Manuskript von *Das siebte Kreuz* lesen konnte); von Marseille aus versuchte sie später, für sich und den Ehemann die Flucht aus Europa vorzubereiten. (TOLIVER 1993: 114)

¹¹⁵ SCHLÖSSER 1984: 15.

ausfindig gemacht hatte und sie sich bei Marseille getroffen hatten,¹¹⁶ schlugen sie sich im September 1941 durch Frankreich und das franquistische Spanien durch, um zum Auswandererhafen Cádiz zu gelangen.¹¹⁷ Von dort sollte das Exilland Kolumbien erreicht werden,¹¹⁸ doch das gelang erst mit einer Verspätung von einem halben Jahr. Denn die Engländer holten beide Eheleute mit weiteren ehemaligen Spanienkämpfern vom Schiff und internierten sie, vom Oktober 1941 bis März 1942, in der holländischen Kolonie Curacao und auf Trinidad. Sie waren mit zwanzig anderen Emigranten die letzten, die am 8. März 1942 aus Europa nach Kolumbien kommen konnten¹¹⁹ – dies eine Parallele zur Flucht von Nelly Sachs aus dem nationalsozialistischen Berlin des Jahres 1940 im letztmöglichen Augenblick.

Fast die ganze Exilzeit (1942-1950) verbrachte das Ehepaar Arendt dann in Bogotá, anfangs von kommunistischen¹²⁰ und jüdischen¹²¹ Organisationen nur sehr notdürftig¹²² unterstützt, später ein florierendes Geschäft mit Pralinen unterhaltend und in verschiedenen antifaschistischen Organisationen tätig. Und wieder war es (wie in Spanien) die Landschaft, diesmal die tropische, die Erich Arendts Werk herausforderte, verbunden mit der Erfahrung „unsäglichen Elends [...] der Indios [und] der Neger, [des] fremd anmutende[n], unmenschlich schwere[n] Leben[s].“¹²³ Vor allem ein längerer Aufenthalt in dem Reisbauern- und Fischerdorf Tolú im Jahre 1947 sollte sich als sehr anregend erweisen. Er führte zu knapp 30 Gedichten des Zyklus *Tolú*, der in Arendts erstem Gedichtband *Trug doch die Nacht den Albatros* (1951) veröffentlicht wurde und der nach Emmerich den Höhepunkt der Exillyrik darstellt, auch in formaler Hinsicht: „Die Sprache Arendts hat sich, gleichsam auf die *Sturm*-Jahre sich besinnend, radikalisiert und ist auch rhythmisch souveräner geworden: freie Rhythmen, teilweise dem Rhythmus der Negermusik abgelauscht, sind an die Stelle regelmäßiger Metren getreten, und auch der Endreim wird seltner.“¹²⁴ Man assoziierte diese

¹¹⁶ Hier lernten sie auch die Prager Jüdin Lenka Reinerová kennen, die wie sie auf der Warteliste für Mexiko stand und tatsächlich auch dorthin emigrieren konnte. Die Arendts dagegen überließen ihre Schiffsplätze gefährdeteren Emigranten und mussten für sich nach einer neuen Möglichkeit suchen. (KIESSLING 1980: 355)

¹¹⁷ ARENDT 1978: 120 und SCHLÖSSER 1984: 15 geben Bilbao an dieser Stelle an. Anders EMMERICH 1978: 1, TOLIVER 1993: 114, WOLF/PIHLER 2007: 18 und KIESSLING 1980: 356.

¹¹⁸ Das Visum für gerade dieses südamerikanische Land besorgte der Koch eines kolumbianischen Konsuls, den Erich Arendt im französischen Internierungslager kennenlernte; ausschlaggebend waren die Spanischkenntnisse der beiden Ehepartner. (SCHLÖSSER 1984: 15)

¹¹⁹ Nach SCHLÖSSER 1984: 15.

¹²⁰ Nach SCHLÖSSER 1984: 15.

¹²¹ TOLIVER 1993: 114.

¹²² Arendt äußerte im Gespräch mit Schlösser (ARENDDT 1978: 122), dass es ihnen „am Anfang sogar sehr dreckig“ ginge.

¹²³ Erich Arendt (1956): Geleitwort zu: ders.: *Tolú: Gedichte aus Kolumbien*. Leipzig: Insel-Verlag; zitiert in: SCHLÖSSER 1984: 16.

¹²⁴ EMMERICH 1978: 7. Auch Nelly Sachs' Exillyrik bevorzugt freie Rhythmen (gegenüber den früheren regelmäßigen Metren) und reduziert den Endreim, hier spielt aber die entscheidende Rolle der Schock der Shoah und die Überzeugung: „Wir können einfach nicht mehr die alten verbrauchten Stilmittel anwenden. In keiner Kunst ist das möglich.“ (SACHS 1985: 110)

„absolute und gleichzeitig doch politisch (humanistisch) gebundene Bildsprache [...] zurecht mit Picassos *Guernica*.“¹²⁵

Als das „Trauma der Rückkehr“ stellten dagegen Michaela Wolf und Georg Pichler das Zurückkommen der Arendts nach Deutschland dar, als einen „weitaus größeren Bruch als das Exil“ im Leben wie Werk des Autors.¹²⁶ Dass das Ehepaar zurück nach Europa wollte, stand fest, aus Gesundheitsgründen¹²⁷ und aus der Überzeugung, „daß man uns beim Aufbau des Sozialismus benötigen würde. Wir wollten an einem neuen Deutschland mitarbeiten.“¹²⁸ Dabei hatte man 1945 noch Frankfurt am Main oder Stuttgart im Sinn.¹²⁹ Als sich dann Katja und Erich Arendt einig waren, dass die russisch besetzte Zone Deutschlands (die spätere DDR) ihr Ziel sei, wurden im Zuge des Kalten Kriegs im Mai 1948 Kolumbiens diplomatische Beziehungen zur Sowjetunion abgebrochen, so dass die Arends rechtlos wurden und erst 1950 nach Berlin (Ost) kommen konnten.

Zu dieser Zeit war Erich Arendt bereits 47 Jahre alt (noch ein Jahr älter war Nelly Sachs, als sie nach Stockholm kam und hiermit ihre zweite ‚Hälfte des Lebens‘ begann). Und mit 48 Jahren erschien sein erstes Buch überhaupt, der bereits erwähnte Gedichtband *Trug doch die Nacht den Albatros* von 1951, die Ernte der Exiljahre von 1933 bis 1950. Separat konnte er zudem im Jahr darauf noch seine *Bergwindballade – Gedichte des spanischen Freiheitskampfes* publizieren, um danach als Lyriker für vier,¹³⁰ fünf¹³¹ Jahre völlig zu verstummen. „Weder erschloss sich ihm die deutsche Landschaft, noch behagte ihm, trotz seiner privilegierten Stellung als Exilant, das Leben in der DDR“, urteilen über die Gründe Michaela Wolf und Georg Pichler.¹³² Wenigstens die Nähe des ersten Exillandes wurde während der Reisen nach Italien, Frankreich und Griechenland gesucht und bis zum Bau der Berliner Mauer gefunden, durch die rege Übersetzertätigkeit zudem, an der sich offensichtlich auch Katja Arendt wesentlich beteiligte,¹³³ blieb man in geistiger Verbindung mit Übersee. Dass die Werke vieler lateinamerikanischer Autoren (Rafael Alberti, Jorge Artel, Miguel Angel Asturias, Nicolás Guillén, Gabriela Mistral u.v.m., vor allem aber Pablo Nerudas Gesamtwerk) im deutschsprachigen Europa Aufnahme finden konnten, zusammen mit dem

¹²⁵ EMMERICH 1978: 7.

¹²⁶ WOLF/PICHLER 2007: 22.

¹²⁷ Vor allem Katja Arendt hatte Probleme mit dem Klima: dem Sauerstoffmangel (Bogotá liegt in 2640 m Höhe), dem Lärm, dem Schmutz und dem intensiven Arbeitstempo (TOLIVER: 1993: 118-119). Auch Erich Arendt (ARENDR 1978: 123) sprach von Gesundheitsproblemen in Kolumbien als einem wichtigen Grund für die Rückkehr nach Deutschland.

¹²⁸ ARENDT 1978: 123.

¹²⁹ TOLIVER 1993: 122.

¹³⁰ EMMERICH 1978: 8.

¹³¹ WOLF/PICHLER 2007: 22.

¹³² WOLF/PICHLER 2007: 22.

¹³³ SCHLÖSSER 1984: 20 und WOLF/PICHLER 2007: 23.

Bildband *Tropenland Kolumbien* (auf Deutsch, Englisch und Spanisch), ist diesem ungeheuren Fleiß und dem grenzgängerischen Engagement der beiden Ehepartner zu verdanken.

Was das lyrische Schaffen Erich Arends betrifft, so muss festgehalten werden, dass es gerade der in der DDR entstandene Teil seines Œuvres ist, der der hermetischen Lyrik zugerechnet wird und als düster,¹³⁴ fast esoterisch¹³⁵ erscheint. Als 1957 der Band *Gesang der sieben Inseln* und 1959 seine *Flug-Oden* (in 3000 Exemplaren im Inselverlag Leipzig und in 500 Exemplaren im Inselverlag Wiesbaden) publiziert wurden, kamen Parallelen zu Nelly Sachs' *Und niemand weiß weiter* (1957) und *Flucht und Verwandlung* (1959) sowie zu Celans *Sprachgitter* (1959) zutage; formal („Schritt an die Grenze der Sprachlosigkeit,“¹³⁶ „grauere“ Sprache¹³⁷), aber auch thematisch (Auschwitz, Hiroshima; Mythos, ‚Zirkelschlag der Geschichte‘). Arends Gedichte der 60er und 70er Jahre schließlich sollten „inhaltlich nichts mehr von einem tätigen, lernenden und lehrenden, für eine bessere Zukunft kämpferisch sich einsetzenden Leben“ wissen,¹³⁸ sondern vom „grenzenlose[n] Pessimismus“ und der „große[n] Leere Gott“ zeugen.¹³⁹ Der „Vagant“ Erich Arendt,¹⁴⁰ der im Ausland viele gefährliche Fluchten überstand, musste an dem grauen Alltag der hermetisch abgeriegelten DDR scheitern.

3.3 „[S]tupende Faktizität des Endes:“¹⁴¹ Ernst Meister (1911-1979)

Wie Nelly Sachs und Erich Arendt kam auch Ernst Meister im Wilhelminischen Deutschland zur Welt, allerdings, wie er es nannte, in „Wilhelminische[r] Endphase“ (MEISTER 1989: 118), und ähnlich wie Arendt in der Provinz, nämlich „im westfälischen Haspe [...], einem völlig ruhm- und legendelosen Gemeinwesen bei Hagen.“ (MEISTER 1989: 118) Mit Nelly Sachs verband ihn darüber hinaus ein reiches Elternhaus. Sein Vater war wie jener von Nelly Sachs Fabrikant, bereits 1917 konnte seine Familie in Haspe in ein „hochherrschaftliches Haus“ umziehen,¹⁴² dessen Dispositionen laut Ernst Meisters Tochter Ursula so aussahen:

Auf den drei Etagen befanden sich Siebenzimmer-Wohnungen. Damals schon mit Bad und auf der Mansarde je ein Zimmer für Dienstpersonal. Jeweils zwei Räume waren mit Parkettböden

¹³⁴ WOLF/PICHLER 2007: 22.

¹³⁵ ULLRICH 1969. In: Neue Zeit, 21.5.1969. <http://www.planetlyrik.de/erich-arendt-aus-funf-jahrzehnten/2012/09>. [12.7.2019]

¹³⁶ SCHLÖSSER 1984: 21.

¹³⁷ Celans Forderung in seiner Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris, 1958. (CELAN 1983: 167)

¹³⁸ SCHLÖSSER 1984: 24.

¹³⁹ SCHLÖSSER 1984: 24; zweites Zitat aus Arends Gedicht „Ins Offne“ der Sammlung *entgrenzen* (1981).

¹⁴⁰ „Vagant, der ich bin“ ließ suggestiv, nach Erich Arends Gedicht „Vagant“ (1967-1973), Hendrik Röder die Auswahl von Texten und Beiträgen zum 90. Geburtstag des Dichters benennen.

¹⁴¹ MEISTER 1989:120.

¹⁴² So von Meisters Tochter Ursula Gundlach-Meister charakterisiert; in HERRMANN/JORDANS 2011: 9.

ausgestattet und eine große Flügeltür verband die Salons. Die Decken waren reich mit Stuck verziert. Unter allen Fenstern glänzten schwarze Marmorbänke. Da gab es Wandschränke und in jedem Stockwerk zwei Abstellkammern. Die Bel-Etage schmückte eine große geschnitzte Eichentür, die bis heute erhalten blieb. (Ursula Gundlach-Meister: Erinnerungen. Zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 9-11)

Interessanterweise sprach Meister wenig über seine materiell bestens behütete Kindheit,¹⁴³ erwähnte nur einmal mit Understatement und mit leichtem Erstaunen das „jugendstilverdächtige“ Haus, das „bis heute ‚mein‘ Haus blieb. Gut 50 Jahre.“ (MEISTER 1989: 63) Diese Zurückhaltung mag mit der Strenge des stark protestantisch geprägten Elternhauses zusammenhängen¹⁴⁴ – oder mit schlechtem Gewissen gegenüber der Mehrheit der weniger Begünstigten. Meisters Tochter Ursula skizzierte den Vater ihres Vaters folgendermaßen:

Wir Enkelkinder [...] näherten uns respektvoll unserem Großvater, Ernst Meister sen. Hier im Herrenzimmer genehmigte er sich des öfteren eine Zigarre. Meistens erhob sich der alte Herr, strich mit flacher Hand über seine Glatze und lächelte wohlwollend, wenn er uns erblickte. Als kleines Mädchen machte ich dann einen Knicks. Hier am Schreibtisch wurden auch die Schulzeugnisse vorgezeigt. Und so kann ich mir vorstellen, daß mein Vater Ernst Meister jr. – genannt Erni – als Junge hier sehr ernst vor seinem Vater stand, und dieser ihn ermahnte, recht fleißig zu sein, damit er ein rechter Kaufmann werde. Denn als Ältester sollte er ja mal eines Tages den großen Betrieb im Mühlenwert [eine Straße in Hagen Haspe, J.H.] übernehmen.

(Ursula Gundlach-Meister: Erinnerungen. (Zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 18)

Doch Erni wollte kein Kaufmann werden, sondern studieren, und nur unter der Bedingung, dass das Fach Theologie wäre, willigte sein Vater, der in Haspe auch Presbyter war, schließlich doch ein; in der Hoffnung, seinen ältesten Sohn bald als Pfarrer zu sehen. Ab November 1930 studierte also Ernst Meister jun. in Marburg Evangelische Theologie, besuchte aber zugleich Veranstaltungen in Philosophie und Germanistik, wobei zwei akademische Lehrer für ihn bald auch privat wichtig waren: die Heidegger-Schüler Karl Löwith und Hans-Georg Gadamer.

Aus dieser Zeit datiert auch die erste literarische Tätigkeit Meisters, ein Romanfragment und ein Drama (HERRMANN/JORDANS 2011: 20-21). Doch mit der Folge, dass der junge Ernst Meister, wie er später zugab, „wenig haushälterisch zuviel in zu kurzer Zeit produziert[e]“¹⁴⁵ und seine schon aus der letzten Schulzeit gekannten Erschöpfungszustände sich wesentlich steigerten. Sein Freund Dieter Bänsch hielt sie, nachdem Gadamer von einem „etwas

¹⁴³ In seiner „Vorstellung“ vor der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt 1975 fällt sehr auf, dass er seine zu Hagener Honoratioren zählenden Eltern keiner Erwähnung würdigt (die Mutter taucht gar nicht auf, der Vater nur in der Verbindung „Fabrik meines Vaters“, MEISTER 1989: 119), während die proletarischen Großeltern (Dreher, Arbeiter) relativ breit behandelt werden, samt ihrer Todesart (Magenkrebs, Eisenstaub in der Lunge) und – im Falle des Großvaters väterlicherseits – pietistischer Religiosität. Vgl. MEISTER 1989: 118-119.

¹⁴⁴ Karl Löwith gegenüber bezeichnete Meister im Brief von Ostern 1949 seinen Vater als „Calvinist[en] dem Geiste nach“. (MEISTER 1989: 346)

¹⁴⁵ Zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 20.

nervöse[n] und übersensible[n] jungen Mann“ gesprochen hatte, „um dessen Gesundheit man immer ein bißchen fürchten konnte“,¹⁴⁶ mit folgenden Worten fest:

Im Sommer 1931 kommt es wirklich zur Katastrophe; sie beginnt mit Angstanfällen, wie er sie schon als Kind und Schüler gehabt hat, und steigert sich zu peinigenden Dissoziationsvorstellungen: auf dem Weg von seinem Zimmer in die Stadt, auf dem heutigen Kaffweg, er hat mir die Stelle gezeigt, dicht vor der Eisenbahn, erblickt er plötzlich seine Arme und Beine als separate, von ihm getrennte Lebewesen; er fürchtet, wahnsinnig zu werden. Bald ist sein Zustand so desolat, daß er nach Hause reisen muß.

(Dieter Bansch: Marburgischer Rückblick, S. 31 f.; zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 21-22)

In den nächsten Jahren und Jahrzehnten wird Ernst Meister immer wieder versuchen, sein Studium fortzusetzen, in Berlin (ab November 1931), erneut in Marburg (ab April 1932), in Frankfurt am Main (ab März 1934), nach dem Krieg dann in Heidelberg (ab November 1950); ohne jedoch sein Promotionsvorhaben („Schiff und Flut, eine Bilddominante bei Nietzsche“)¹⁴⁷ bei Karl Löwith (dessen Vorlesung über Nietzsches *Willen zur Macht* ihn 1933/34 begeisterte)¹⁴⁸ oder einem anderen Lehrer abzuschließen, und zwar aus Gesundheitsgründen (Erschöpfungszustände, Neurasthenie, Zwölffingerdarm- und Magengeschwüre).

Löwith verliert zudem, was Meister bereits befürchtete¹⁴⁹ (allerdings in seiner erwähnten „Vorstellung“ nicht etwa den Nationalsozialisten zuschrieb),¹⁵⁰ tatsächlich 1934 als „Jude“¹⁵¹ seinen Lehrstuhl und muss nach Rom, später nach Japan und in die USA emigrieren. Doch etwa zur gleichen Zeit, als Meister ihn Ende April 1934 in Rom brieflich kontaktiert, bedauernd, aus „bürgerliche[m] Kleinmut“ seiner Eltern nicht zu ihm nach Italien ziehen zu können,¹⁵² tritt Meister – ob „aus taktischem Kalkül“¹⁵³ oder im Wunsch, dadurch zur „Abhärtung meiner körperlichen Verfassung“ zu gelangen¹⁵⁴ – im Frühjahr 1934 der SA bei. Im August desselben Jahres wird Meister zudem Mitglied des Reichsverbandes Deutscher

¹⁴⁶ Brief vom 25.6.1985, zitiert in KIEFER/ALBERS 1991: 15.

¹⁴⁷ So im Brief an Helmut Lamprecht vom 9. September 1962 benannt (zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 61).

¹⁴⁸ Vgl. E. Meister: *Leben und Werk*, S. 19.

¹⁴⁹ Vgl. Meisters „Vorstellung“ (1975) bei der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt: „1933 habe ich als ein kritisches Jahr zu verbuchen. Eine Ausmalung des politischen Aspekts erübrigt sich. Mit meiner Gesundheit stand es schlecht, offenbar hatte ich, schreibend und studierend, meine nervlichen Kräfte überzogen. [...] Zu befürchten war außerdem, daß Dr. Löwith, bei dem ich zu promovieren gedachte, seinen Lehrstuhl verlieren würde.“ (MEISTER 1989: 119)

¹⁵⁰ Vgl. MEISTER 1989: 119.

¹⁵¹ Er war jedoch protestantisch getauft und Veteran des Ersten Weltkriegs; seine Kriegsversehrtenhilfe war zeitweise die einzige Einnahmequelle in der Emigration in Italien. (HERRMANN/JORDANS 2011: 30)

¹⁵² Denn es „ergreifen mich hin und wieder wahrlich Sehnsüchte eines Deutschen nach jenseits der Alpen“, heißt es in diesem Brief, der in keinem Wort auf die Nöte der Emigration Löwiths einzugehen scheint. (E. Meister: *Leben und Werk*, S. 19-20).

¹⁵³ E. Meister: *Leben und Werk*, S. 20-21.

¹⁵⁴ Erklärung Ernst Meisters zu seiner SA-Zugehörigkeit unmittelbar nach dem Krieg; zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 29.

Schriftsteller in der Reichsschrifttumskammer, was ihm sein Bürge Rolf Bongs nahelegte – sonst müsse er auf das Publizieren verzichten.¹⁵⁵

Auch wenn Meister im Herbst 1934 seinen Austritt aus der Sturmabteilung beantragte,¹⁵⁶ und seine Frau Else Meister (geb. Koch), der er Ende September 1934 in Frankfurt begegnete und die er im Juni 1935 heiratete, zudem 1980 unter dem Pseudonym Alice Koch unterstrich, dass „weder Ernst noch Else Meister je einer Partei angehört“ hätten¹⁵⁷ – die Jahre 1933 bis 1945 zeigen Ernst Meister als einen Mitläufer und Opportunisten, der wahrlich mehr „auf dem Kerbholz“ hat als „Schweigen zur Zeit vor dem Kriege.“¹⁵⁸

Die Fabrik seines Vaters, in der er von 1939 an die Auslandskorrespondenz führt und deren Park er pflegt und gestaltet (eine recht idyllische Tätigkeit angesichts des Krieges),¹⁵⁹ kommt nicht nur „in seinen Baulichkeiten sogar unbeschädigt über die Zeiten“¹⁶⁰, sondern stellt sich 1940 um auf Rüstungsbetrieb und floriert wohl nicht zuletzt deshalb bis in die späten 40er Jahre.¹⁶¹ Auch als Meister sich in seiner „Vorstellung“ vor der Darmstädter Akademie 1975 in Hinsicht auf den Zweiten Weltkrieg mit „[i]nzwischen war ich Soldat Hitlers (Rußland, Frankreich, Italien, Gefangener in Rimini)“¹⁶² charakterisiert, klingt es etwas befremdlich (einerseits stolz, andererseits hörig), erinnert ja die Genitivkonstruktion an die Formel „des Kaisers Rock tragen“ (die Passivität nahelegt) oder vage vielleicht auch an Daniel Goldhagens Titel *Hitlers willige Vollstrecker* von 1995.

Denn nur ganz einfacher Soldat war Meister nicht (ab 1943 Gefreiter, ab 1944 Obergefreiter, im April 1945 Verleihung des Kriegsverdienstkreuzes 2. Klasse),¹⁶³ obwohl er wegen seiner Gesundheit viel pausieren musste, was aber gewissermaßen ein Privileg bedeutete, das er

¹⁵⁵ Vgl. HERRMANN/JORDANS 2011: 30. Tatsächlich publiziert aber Meister nach seinem Gedichtband *Ausstellung* (1932), abgesehen von drei Prosabeiträgen im Feuilleton der *Frankfurter Zeitung* 1935, erst in den 50er Jahren wieder. Dies jedoch vor allem, weil die *Frankfurter Zeitung* ihm einen vierten Prosatext als „zu prezios“ zurücksendet, und er sich verletzt fühlt (vgl. MEISTER 1996: 71-71). Wenn also in Wikipedia erwähnt wird, dass Meister „[n]ach der Machtergreifung der Nationalsozialisten [...] von kleineren Veröffentlichungen in der Frankfurter Zeitung abgesehen, für die Schublade [geschrieben]“ habe, so rückt es den Autor in die Nähe der Inneren Emigration, was nicht unbedingt der Faktenlage entspricht. Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Ernst_Meister_%28Schriftsteller%29 [12.8.018]

¹⁵⁶ Die Bescheinigung seiner Entlassung aus der SA erhält er am 8.1.1935.

¹⁵⁷ Zitiert in E. Meister: *Leben und Werk*, S. 22.

¹⁵⁸ Der Satz „Schweigen zur Zeit vor dem Kriege habe ich auch auf dem Kerbholz“, mag er nur postalisch gemeint sein, und nicht politisch, findet sich im Brief an Karl Löwith, Ostern 1949. Der für das Jahr 1935 geprägte Vergleich von Meisters schlechter Gesundheit mit der Weimarer Verfassung (1971 im „Fragment“ veröffentlicht; MEISTER 1989: 20): „[I]ch war wie die Weimarer Verfassung faktisch zu nichts geworden in Gestalt dessen, was der Arzt eine Erschöpfung nennt,“ macht stutzig.

¹⁵⁹ Alice Koch (Else Meister) über ihren Mann: „Die meiste Zeit aber verbrachte er mit Gärtnerarbeiten in dem der Fabrik angeschlossenen Park, den er pflegte und gestaltete.“ (zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 37)

¹⁶⁰ So Meister im Brief an den Emigranten Karl Löwith von Ostern 1949 (MEISTER 1989: 346); die Bezeichnung „die Zeiten“ für den Zweiten Weltkrieg und die Shoah ist freilich ein Euphemismus, dessen Verwendung gegenüber einem emigrierten „Juden“ überrascht.

¹⁶¹ E. Meister: *Leben und Werk*, S. 33.

¹⁶² (MEISTER 1989: 119)

¹⁶³ HERRMANN/JORDANS 2011: 46-47.

ähnlich zu tabuisieren scheint wie seine Kindheit im Wohlstand. Hellmut Kohlleppe fasst die Kriegsjahre Meisters so zusammen:

1940 erste Einberufung zur Wehrmacht, der jedoch bald, aufgrund schwerer Erschöpfungszustände, die Entlassung folgt. 1942 erneute Einberufung. Ein Zufall bewahrt den Kanonier eines berittenen Artillerieregiments davor, den schon begonnenen Marsch auf Stalingrad eben dort beenden zu müssen. Über verschiedene Stationen in Lazaretten und Garnisonen gelangt er auf den italienischen Kriegsschauplatz, macht den Rückzug vom Volturno bis über den Po mit und gerät in Gefangenschaft, aus der er 1946 [in der Tat schon am 15.10.1945, J.H.]¹⁶⁴ nach Hagen zurückkehrt. (Hellmut Kohlleppe: Ernst Meister – Dichter und Maler; zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 39)

Freilich sagt dies wenig aus etwa über „die Bilder, die sich ihm auf dem Vormarsch [hier nach Stalingrad, 1942, J.H.] boten“, „besonders die ersten Toten“, die er in der Sonne sah (MEISTER 1996: 76); eine Traumatisierung, die aus Meister – trotz seines krankheitsbedingten Fernbleibens von der Front – einen vergleichbar typischen Repräsentanten der soldatischen Erfahrung im Zweiten Weltkrieg macht wie Wolfgang Borchert. Auch die Tatsache, dass er „oftmals nachtwandlerisch Todesgefahr [entging]“,¹⁶⁵ mag der zeitgenössischen Erfahrung entsprochen haben, auch der eines Zivilisten.

Nach dem Krieg, wieder in jenem Brief an Löwith von Ostern 1949, definiert sich Meister als „ein poeta, der philosophiert“; offenbar aber über wenig Einfühlvermögen gegenüber dem emigrierten „Juden“ verfügt, wenn er ihn, wieder den Zweiten Weltkrieg und die Shoah völlig ausblendend, voll Einfalt fragt: „Aber wenn Sie vielleicht doch einmal den berühmten Boden Europas beträten? Oder fühlen Sie sich drüben mittlerweile ganz zu Haus?“ (HERRMANN/JORDANS 2011: 55)

Ähnlich dem „tieftragische[n] Schicksal“, das im privaten Umfeld von Nelly Sachs zu ertragen war, berichtet auch Meister im gleichen Brief an Löwith über seinen Bruder, der wie er: „Studium nicht abgeschlossen!“ habe: „Der gleiche Tatbestand besitzt bei meinem jüngsten Bruder einen tragischen Akzent. Nachdem er in Göttingen sein Chemiestudium 2 oder 3 Semester fortgesetzt hatte, verdunkelten sich seine geistigen Kräfte; er ist nun schon lange in Bethel.“ (HERRMANN/JORDANS 2011: 55) Und im Brief vom 12. Januar 1950, ebenfalls an Löwith, wird Meister fortsetzen: „Meinem jüngsten Bruder geht es nach wie vor schlecht. Er war über Weihnachten zu Hause. In den ersten Tagen – er hatte mehrere Schocks erhalten – ging es ihm recht gut. Aber schliesslich mussten wir ihn schleunigst wieder nach Bethel bringen. Meine Mutter scheint sich nicht aufopfern zu wollen.“ (HERRMANN/JORDANS 2011: 55)

¹⁶⁴ HERRMANN/JORDANS 2011: 49.

¹⁶⁵ MEISTER 1996: 77.

Ernst Meister interessiert nicht unbegründet die geistige Umnachtung seines Bruders, denn auch er selbst hat wiederholt mit „Kopfstörungen“, wie er seine psychische Störung nennt,¹⁶⁶ zu tun, und darüber hinaus mit Alkoholproblemen. Aber seine Ehefrau, mit der er vier Kinder hat, ist ihm eine Stütze bei allem. Axel Gellhaus charakterisiert ihre Rolle so: „Sie war es, die alles zusammenhielt, die für das Geld sorgte und ihn quasi geerdet hat.“¹⁶⁷

Aber auch die Unterstützung seitens des Vaters, Ernst Meister sen., sollte in Betracht gezogen werden. Er finanziert das Leben seines Sohnes bzw. von dessen Familie, obwohl „ja auch von Vollbeschäftigung meiner Person nicht die Rede sein [kann]“,¹⁶⁸ aus den erwähnten Gesundheitsgründen, und lässt darüber hinaus noch den neununddreißig- bis zweiundvierzigjährigen „Filius“¹⁶⁹ in Heidelberg – fern von dessen familiären Verpflichtungen gegenüber Frau und Kindern – gewähren, studieren, Kontakte knüpfen und intellektuell wachsen.

Eben diesen in Heidelberg gewonnenen Kontakten (Hans Bender, Victor Otto Stomps) ist es zu verdanken, dass Meister im Januar 1953 seinen ersten Gedichtband nach dem Zweiten Weltkrieg, *Unterm schwarzen Schafspelz*, publizieren kann, dem dann bis 1960 Jahr für Jahr je ein weiterer folgen wird. Seine provinzielle Abgeschlossenheit und Einsamkeit (seine Frau sprach einmal davon, dass er „in Hagen ja fast in Klausur lebte“¹⁷⁰) wird auch durch Zeitschriftenpublikationen, Lesungen und Teilnahme an solchen Veranstaltungen wie dem Zweiten Westfälischen Dichtertreffen in Schmallenberg 1956 oder dem Wuppertaler Autorentreffen 1958 (hier lernt er Paul Celan sowie Heinrich Böll und Walter Höllerer kennen¹⁷¹) überwunden. Die erste Würdigung stellt 1957 der Annette-von-Droste-Hülshoff-Preis (auch Westfälischer Literaturpreis genannt) dar.

Mit dem Tod des Vaters 1960 und der Geschäftsübernahme durch seinen jüngeren Bruder Siegfried (ohne dass über diese Regelung Ernst vorher unterrichtet worden wäre) muss Ernst

¹⁶⁶ Ernst Meister zitiert von Axel Gellhaus in: ROTHER 2011. In: Aachener Zeitung, 31.8.2011. Online in: <http://www.planetlyrik.de/ernst-meister-gedichte/2012/01/>. [18.7.2019]

¹⁶⁷ Axel Gellhaus in: ROTHER 2011. In: Aachener Zeitung, 31.8.2011. Online in: <http://www.planetlyrik.de/ernst-meister-gedichte/2012/01/>. [18.7.2019]

¹⁶⁸ Ernst Meister jun. im Brief an Helmut Lamprecht, zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 50.

¹⁶⁹ Vgl. Alice Kochs/Else Meisters etwas kritischen und ironischen Satz in ihrem Text „Ernst Meister – ein außerordentliches Leben“ (1980): „Noch während des WS 1952/53 rief Ernst Meister senior seinen Sohn endgültig in die Firma zurück, da er den schriftstellerischen Ambitionen des Filius nicht länger finanzielle Stütze zu sein gedachte.“ (Alice Koch, S. 23; zitiert in E. Meister: Leben und Werk, S. 37) Aus einem Brief Else Meisters an Josef Plenk (14.9.1953) geht jedoch hervor, dass der Grund, den „Filius“ nicht länger in Heidelberg studieren zu lassen, der schlechte Gesundheitszustand von Ernst Meister sen. war: „Mein Mann ist jetzt hier, mein Schwiegervater hat ihn nicht mehr nach H. zurückgelassen, da es ihm gesundheitlich (dem Vater meine ich) nicht besonders gut geht, Ernst geht also wohl oder übel wieder in die Fabrik. Was immerhin das eine Gute hat, daß die Familie nicht mehr getrennt ist.“ Zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 65.

¹⁷⁰ MEISTER 1996: 82.

¹⁷¹ Und ebenfalls in Wuppertal lernt er 1961 Ingeborg Bachmann kennen. (E. Meister: Leben und Werk, S. 61)

Meister es hinnehmen, dass man ihn „als einen kleinen Angestellten fungieren“ lässt¹⁷² und dass er – nach einem um mehr als vierzehn Tage überzogenen Urlaub auf Ibiza – vom Bruder im Januar 1961 fristlos entlassen wird. Das macht Ernst Meister zum „freien Schriftsteller“ (vgl. HERRMANN/JORDANS 2011: 95), aber auch zum Lehrer. An der Hagener Volkshochschule bietet er zwischen 1960-1966 Veranstaltungen über moderne Lyrik an, auch über ihre „hermetische Ausdrucksweise“, sowie Kurse zu Robert Musil, Hugo von Hofmannsthal, Nietzsches *Zarathustra* und Blaise Pascal.

Mit 1961 beginnt zudem die literaturwissenschaftliche Rezeption der Lyrik Ernst Meisters, die Clemens Heselhaus „minima lyrica“ nennt (HERRMANN/JORDANS 2011: 100; möglicherweise in Anlehnung an Adornos Buch *Minima Moralia* von 1951), und deren Nähe zu Celan im gleichen Jahr 1961 Wieland Schmied folgendermaßen begründet:

Der Vergleich ist nicht zu hoch gegriffen, wenn ich sage, daß vieles an den Gedichten Ernst Meisters an die neuen Gedichte des Österreicher Paul Celan erinnert. Das drückt keine Abhängigkeit aus, denn Meisters Band *Zahlen und Figuren* (1958) erschien ja ein Jahr vor Celans *Sprachgitter* (1959). Hier soll nur eine geistige Verwandtschaft angedeutet werden. Von ganz verschiedenen Richtungen kommend, haben sowohl Paul Celan wie Ernst Meister ein Stadium der Reife erreicht, dessen Früchte uns zu beglücken vermögen. (Wieland Schmied: Rezension zu Ernst Meister: *Zahlen und Figuren*, 1961; Quellen-Nr. 766. Zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 100)

Für Paul Celan, dessen „Goll-Affäre“ zu diesem Zeitpunkt kulminiert, ist dieser Vergleich bestimmt nicht beglückend. Aber er scheint ihn nicht wahrgenommen zu haben, obwohl er sich mit Meister einige Male auch persönlich traf (vgl. Else MEISTER 1996: 81-82).¹⁷³ Vielmehr schenkt er Ernst Meister schon die 1952 und 1955 erschienenen Bände *Mohn und Gedächtnis* und *Von Schwelle zu Schwelle* (und zwar mit einer Widmung), und Meister arbeitet sie intensiv durch.¹⁷⁴

Ein Produkt dieser Auseinandersetzung ist schon 1955 Meisters schmaler Gedichtband *Der Südwind sagte zu mir*, ein 35strophiges Langgedicht, das in Heinescher und neusachlicher Manier die literarische Landschaft der Gegenwart, also der frühen 50er Jahre in Deutschland, entwirft und grotesk überhöht sowie verhöhnt. Diese Karikatur verweist immer wieder auf die eigene Position, und ihre Bestimmung scheint vor allem das Ziel des Gedichts zu sein; das einsame, das verlorene, das sich fremd und befremdet fühlende Ich.¹⁷⁵

Axel Gellhaus ‚entzifferte‘ in seinem Kommentar zu der Sammlung die einzelnen Verweise auf die Protagonisten eines Konkurrenzkampfes des ‚lyrischen (Halb)Jahrzehnts‘; positiv z.B.

¹⁷² Ernst Meisters Brief an Clemens Allinger, zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 93.

¹⁷³ Else Meister erinnert sich, dass Celan Meister auch in seiner Wohnung in Haspe aufsuchte. (Vgl. Else MEISTER 1996: 81-82)

¹⁷⁴ Vgl. Axel Gellhaus in MEISTER 2011 V: 72.

¹⁷⁵ „Verlorenes Ich“ ist zwei Semester lang das Thema des Unterrichts von Ernst Meister an der Volkshochschule Hagen. (HERRMANN/JORDANS 2011: 97)

auf Martin Heidegger, negativ z.B. auf Paul Celan.¹⁷⁶ Bei letzterem störte den vierundvierzigjährigen, oft kranken ‚Filius‘ Celans trauriges, resigniertes „schneeiges Kleid,/ das angemessen wird/ in der Werkstatt einer Wunde“ (MEISTER 2011 I: 162): eine schaurige Abbeviatur der Shoah und des Andenkens an sie aus der Sicht eines ‚satten‘ Mitläufers.¹⁷⁷ Dieser fordert kämpferisch, vielleicht auch, um die biographisch immer wieder registrierten Erschöpfungszustände und Todesängste zu bekämpfen:

Schmettern will ich den senkrechten Tod
 und die senkrechten Tode aller Senkrechten
 aus blitzender Trompete
 in die hohen einsamen Himmel,
 zürnen in Liebe,
 die den Tod wahrhaben will
 als der Liebe und der Wahrsagung
 Bedingung. [...] (MEISTER 2011 I: 162)

Die „stupende Faktizität des Endes“ (MEISTER 1989: 120) soll Meister als ‚Stachel im Fleisch‘ und Thema nicht mehr lassen,¹⁷⁸ Celans Lebenswillen vermag aber der warnende Hinweis auf das Irreversible des Todes schließlich nicht mehr wiederzuerwecken. Mitzuleiden scheint Celan immerhin bereit gewesen zu sein: Als er 1968 von Meisters Augenleiden erfährt, das „beinahe zu völliger Blindheit geführt hätte“, ruft er „[v]oller Mitgefühl“ an (MEISTER 1996: 82). Umgekehrt scheint Meister, je älter er wird, desto mehr auf Celans Schaffen und Schicksal einzugehen, immer aber in Abgrenzung, oft in einer verärgerten Abgrenzung; einer Abgrenzung, die ins Allgemeine greifen will und mit dem Allgemeinen argumentiert.

Noch im *Wandlosen Raum* (1979), seiner letzten Gedichtsammlung, geht es Meister „sozusagen ‚ums Ganze‘, und dieses Ganze [heißt] Sein, Dasein, Leben, Sterben, Tod, Nichts, Staub, Ewigkeit;“¹⁷⁹ wobei es sich Karl Krolow zufolge um „das vielleicht ernsteste Buch dieses ernsten, oft rigorosen und geheimnisvollen Lyrikers“ handelt.¹⁸⁰ Dieser verstarb zwei Tage nach der Nachricht, dass ihm der Georg-Büchner-Preis zuerkannt wurde (im Juni 1979). Eine Dankesrede zu formulieren fühlte er sich außerstande.

¹⁷⁶ Vgl. GELLHAUS 2011: 65-73, v.a. 71-73.

¹⁷⁷ Im Gedicht „Viele haben keine Sprache“ aus der Sammlung *Sage vom Ganzen den Satz* (1972) ist das lyrische Ich immerhin „satt von Elend“ (MEISTER 2011 III: 96), was sich auf Celans Gedicht „Stehen“ aus *Atemwende* bezieht (s. Kommentar MEISTER 2011 V: 394).

¹⁷⁸ s. das Ende von Ernst Meisters „Vorstellung“ von 1975: „Wenn mich hartnäckig etwas beschäftigt hat und noch immer beschäftigt, so ist es der Gedanke an Sein überhaupt, und überlege ich mir, wie sich mein Denken in der gelebten Zeit gestuft haben könnte, so wäre es zuerst ein Denken gegen, dann eines mit der Notwendigkeit gewesen – bis zur Kapitulation mit dem Wort vor der stupenden Faktizität des Endes, mögen wir diese Faktizität auch verstanden haben. (MEISTER 1989:120)

¹⁷⁹ Karl Krolow: Gerettet sind wir durch nichts; Quellen-Nr. 623. Zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 153.

¹⁸⁰ Karl Krolow: Gerettet sind wir durch nichts; Quellen-Nr. 623. Zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 153-155.

3.4. „Ein Toter bin ich der wandelt“¹⁸¹: Paul Celan (1920-1970)

Paul Celan ist von den hier untersuchten Autoren am direktesten von der Shoah betroffen, wobei sein Lebensweg als exemplarisch gelten kann für verfolgte und lebenslang traumatisierte Juden, deren „Seelenmord“¹⁸² nicht selten eine Vorstufe des Selbstmords war. Ernst Meister, der Celans „Rang [...] klar, wenn nicht immer ganz neidlos anerkannte“ (BUCK 1996: 14), sprach nach dessen ‚Freitod‘ pauschal von einem schon zu Lebzeiten „geborenen Toten.“¹⁸³ Doch das ist ungenau und berücksichtigt mehrere Abschnitte im Leben dieses Dichters nicht, der beispielsweise seine Kindheit in der Bukowina, einer „Gegend, in der Menschen und Bücher lebten,“¹⁸⁴ sowie seine Zeit in Bukarest 1945 bis Ende 1947 ähnlich positiv wahrnahm wie Bachmann – das wird im nächsten Kapitel näher ausgeführt – ihr „Gailtal“ und ihr „stilles, friedliches Kärnten“ (BACHMANN 1983: 111). Und was mehr ist: Diese wenig schmeichelhafte Etikettierung verschleiert zudem, dass es eben größtenteils jener ‚Wahnsinn des Jahrhunderts‘ und seine Zumutungen waren, die die bestimmt seit der Jugend anfällige Psyche Celans¹⁸⁵ schließlich völlig ruinierten, den Gang in die Seine herbeiführten.

Wie sehr die Idealisierung des heimatlichen Czernowitz näher an der Realität verbleiben mag als beispielsweise jene von Bachmanns Kärnten¹⁸⁶ – für die Familie Paul Antschels steht fest, dass sie hier in äußerst bescheidenen, kleinbürgerlichen Verhältnissen leben musste (vgl. EMMERICH 2001: 29-31) und dass der streng jüdisch orthodoxe Vater, Leo Antschel-Teitler, sein einziges Kind Paul oft schlug und züchtigte (vgl. EMMERICH 2001: 30). Die zweite Muttersprache des Vaters, Hebräisch, avancierte dementsprechend zu der dem Sohn verhassten ‚Vatersprache‘, die durch das von der Mutter präferierte und kultivierte Deutsch

¹⁸¹ So die erste Zeile von Ingeborg Bachmanns Gedicht „Exil“ aus dem Jahr 1957. (BACHMANN I 1982: 153)

¹⁸² So als einer der ersten William G. Niederland über die vielfältigen und schweren Folgen der Verfolgung, die er als das „Überlebenden-Syndrom“ deutet, s. vor allem NIEDERLAND 1980: 7-19.

¹⁸³ So im Brief an Jürgen P. Wallmann vom 30.1.1971. In: PARK. Zeitschrift für neue Literatur. Heft 23. Dez. 1984, S. 39. Zitiert in: BUCK 1996: 17. Lohr und Rodewald machen darauf aufmerksam, dass diese Wortwahl im Prinzip ein kleiner Sprachwitz war, denn Meister reagierte damit auf die Zusendung eines Aufsatzes zum 50. Geburtstag (November 1970) des im April 1970 aus dem Leben geschiedenen Paul Celan. (LOHR/RODEWALD 2011: 394)

¹⁸⁴ So Celan in seiner Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958), wobei sehnsüchtig der „nun der Geschichtslosigkeit anheimgefallenen ehemaligen Provinz der Habsburgermonarchie“ gedacht wird. Zitiert in CELAN 1968: 127.

¹⁸⁵ Seine starke Bindung an die geliebte, angebetete Mutter (CHALFEN 1979: 103 und 70), seine Stimmungsschwankungen (CHALFEN 1979: 99; EMMERICH 2001: 36) und vor allem seine (zwar „nicht sehr ernst gemeinten“, doch aussagekräftigen) Suizidversuche (CHALFEN 1979: 109) sind schon in seinen Jugendjahren belegt.

¹⁸⁶ Die um neunzehn Jahre ältere Rose Ausländer spricht in ihren „Erinnerungen an eine Stadt“ auch sehr positiv von der geistigen Situation in Czernowitz. (AUSLÄNDER 1991: 7-10) Martin A. Hainz empfindet diese Stadt als „die Legende des Urbanen“ (HAINZ 2009: 79) und widmet ihr das Kapitel „Nostallergie – die Czernowitzer Inkongruenzkompensationskompetenz“ (HAINZ 2009: 79-111) seines Buchs *Paul Celan: Fadensonnen, -schein und -kreuz*. Zu Bachmanns Kärnten s. das nächste Kapitel, insbesondere Anm. 207.

bald völlig verdrängt wurde. Die anderen Sprachen, die Paul Antschel lernte, trugen – neben Latein und Englisch – auch den politischen Umständen Rechnung, denen Czernowitz ausgesetzt war (Rumänisch, seitdem die Bukowina nach dem Ende des Ersten Weltkriegs an das Königreich Rumänien angegliedert wurde; Französisch, da für Juden das geschätzte Medizinstudium praktisch nur im Ausland, vorzugsweise in Frankreich, möglich war; Russisch nach dem Einzug der Roten Armee in der Nordbukowina im Juni 1940). Sie zeugen von Pauls frühem Wunsch, gesellschaftlich ‚anzukommen‘, der ihm jedoch – auch hier spielt der ‚Wahnsinn des Jahrhunderts‘ eine wichtige Rolle – immer von neuem verwehrt wurde.

Das dem Vater abgetrotzte Studium in Frankreich sollte sich für die ganze Familie Antschel als fatal erweisen; das Geld dafür hätte die vom Vater erwogene Auswanderung nach Südamerika ermöglicht, was höchstwahrscheinlich alle drei gerettet hätte (CHALFEN 1979: 79). Die Folgen sind bekannt: die Schikanen im Ghetto Czernowitz, Zwangsarbeit, Deportationen, der Tod. Paul Antschel gelingt es schließlich nicht, seine Eltern von der Wichtigkeit eines Verstecks zu überzeugen, sie werden an einem Wochenende Ende Juni 1942 „so ohne Abschied“ in das Lager Michailowka deportiert (EMMERICH 2001: 44) und kommen dort 1942/43 um. Lebenslang wird sich Celan von dem Trauma nicht erholen können, dass er seinen Eltern hätte besser beistehen sollen.

Auch während der mehr als eineinhalb Jahre Zwangsarbeit Paul Antschels dürfte Traumatisches geschehen sein, was später möglicherweise sein Überlebensschuld-Syndrom noch verstärkte. Obwohl die Quellen unterschiedlich von diesem Vorfall berichten (FELSTINER 2000: 48; WURM 2003: 248-249), muss Antschel während einer Selektion durch eine mutige List in die Gruppe der Überlebenden gelangt sein, wiederholt und eventuell sogar auf Kosten eines anderen (nach Peter Jokostra, 1970; zitiert in FELSTINER 2000: 48). Dass es grundsätzlich in den NS- und Kriegsjahren oft zu solchen Situationen kam, beweisen zahlreiche Aussagen von Zeitzeugen.

Die glücklichen Jahre in Bukarest, wohin Antschel im April 1945 wie viele seiner (jüdischen) Freunde und Dichterkollegen zog,¹⁸⁷ konnten wenigstens zeitweise solche Traumata beschwichtigen. Paul Ancel, so sein rumänisierter Name, dessen Verwendung wieder von dem Wunsch ‚anzukommen‘ zeugt,¹⁸⁸ scheint hier das Boheme-Leben in verschiedenen surrealistischen Kreisen zu genießen und wahre Dichter-Freunde gewonnen zu haben.

¹⁸⁷ Der Impuls dazu mag für die meisten der Umstand gewesen sein, dass die Nordbukowina mit Czernowitz zu Ende des Zweiten Weltkriegs von der stalinistischen Sowjetunion annektiert wurde und der Ukrainischen Sowjetrepublik zugeschlagen wurde unter einem immensen Zuzug von Zehntausenden Ukrainern; das veränderte und verfremdete jenes vordem noch habsburgisch geprägte Stadtbild vollends. (EMMERICH 2001: 22; 56-57)

¹⁸⁸ Allerdings verwendete er als Übersetzer ideologischer Texte (z.B. von Konstantin Simonows Propagandastück *Die Russische Frage*) das Pseudonym A. Pavel.

(BÖTTIGER 2017: 32-36) Sein Schlüsselgedicht, der noch als „Todestango“ figurierende, in rumänischer Übersetzung des Freundes Petre Solomon erstmals mit Paul Celan unterschriebene Text, erscheint hier Anfang Mai 1947, gefolgt von drei weiteren Gedichten in deutscher Sprache noch im gleichen Monat (EMMERICH 2001: 66). Doch ab Oktober 1947 ist der Surrealismus in Rumänien verboten, der relativ liberale König Mihail I. muss im Dezember gleichen Jahres abdanken und der stalinistisch geprägten Volksrepublik Rumänien Platz machen. Paul Celan flieht unter Lebensgefahr nach Wien. (EMMERICH 2001: 57-69) Und obwohl diese Stadt für ihn lange „das zu Erreichende“ (CELAN 1968: 127) darstellte (vor allem das dort heimische Deutsch kam seinem Wunsch, in deutscher Sprache zu dichten, entgegen) und er hier in Ingeborg Bachmann eine große Liebe und eine in vielem verwandte Dichterseele traf, blieb er, als einer der zeitweise 170 000 jüdischen „Displaced Persons“ (also wenig geeignet ‚anzukommen‘), nur ein halbes Jahr. Seine Aussicht, in der Zeitschrift *Plan* nach bereits beträchtlichen siebzehn gedruckten Gedichten (im Februarheft des Jahres 1948) weiter zu publizieren, musste an den Folgen der Währungsreform scheitern, denn wie viele wurde auch dieses Periodikum eingestellt. In seinem ersten Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* fand er so viele Fehler, dass er ihn einstampfen ließ – das bereits von Paris aus. In dieser Stadt fing er noch einmal zu studieren an, Germanistik und Allgemeine Sprachwissenschaft, und erwarb 1950 die Licence ès Lettres. Doch den Alltag zu bewältigen war für einen einsamen, staatenlosen Fremden hier schwierig,¹⁸⁹ es blieb kaum Zeit für eigenes Schaffen. Ende des Jahres 1949 freundete er sich zudem mit dem jüdischen Dichter Yvan Goll an, was eine katastrophale Wirkung auf sein weiteres Leben wie Schreiben haben und ihn wenn nicht gar tödlich,¹⁹⁰ so doch sehr tief und grundsätzlich treffen sollte. Bekanntlich bezichtigte ihn nach dessen Ableben in der sog. Goll-Affäre die Witwe Claire Goll des Plagiats, nannte Celan sogar in Anlehnung an die Figur des zynischen, gewalttätigen „Meister[s] aus Deutschland“ seiner „Todesfuge“ (Celans „Grabschrift“ und „Grabmal“ nicht zuletzt für seine innig geliebte, in der Shoah ermordete Mutter¹⁹¹) einen „Meisterplagiator“.¹⁹² Die ganze „Infamie“ wurde Schritt für Schritt 2000 von Barbara Wiedemann dokumentiert.

¹⁸⁹ Noch nach drei Jahren in Paris heißt es für Weigels *Stimmen der Gegenwart* (Wien 1951, S. 168), er „schlägt sich als Fabrikarbeiter, Dolmetscher und Übersetzer durch“ (zitiert in EMMERICH 2001: 83), wobei Letzteres auch zwei Kriminalromane von Georges Simeon einschließt. Zudem gibt er privaten Sprachunterricht in Deutsch und Französisch (vgl. EMMERICH 2001: 83).

¹⁹⁰ Vgl. die These von Werner Fuld, dass die Erstveröffentlichung von Immanuel Weißglas' Gedicht „Er“ im Februar 1970, in welchem sich Motive der „Todesfuge“ finden ließen, ein letzter Impuls für seinen Selbstmord gewesen sein könnte (vgl. EMMERICH 2001: 166-167).

¹⁹¹ Celan an Ingeborg Bachmann und Rolf Schroers, 1959; zitiert im Einzelkommentar von Barbara Wiedemann, CELAN 2005: 607-608.

¹⁹² Sie legte diesen medial wirksamen, einprägsamen und Celan zutiefst entwürdigenden Slogan als Zitat dem von der BRD schwer belangbaren DDR-Lyriker mit ebenfalls rumänischen Wurzeln, Georg Maurer, in den Mund. (Claire Goll zitiert in CELAN 2000: 253)

Klar ist, dass sie für Celan nach dem durch den NS-Terror erlittenen ‚Seelenmord‘ bald einen Rufmord bedeutete, dem nur sehr schwer entgegenzuarbeiten war, trotz intensiver Anstrengungen vieler seiner Freunde und Schriftstellerkollegen. Der einstige Schützling „Päulchen/Paulchen“¹⁹³ mutierte für Claire Goll, die ebenfalls jüdischer Herkunft war, zum Feind.

Im Zeichen einer starken Schriftstellerkonkurrenz stand auch Celans erster und einziger Auftritt bei der Tagung der Gruppe 47 in Niendorf an der Ostsee im Mai 1952. Wolfgang Emmerich führt aus, dass die Teilnehmenden zwar eine vehemente Ablehnung des Hitler-Regimes verband, doch auch, und „meist über Jahre“, eine ähnliche soldatische Erfahrung bei der Deutschen Wehrmacht (EMMERICH 2001: 92) – was wohl die Basis eines ausgeprägten Gruppengeistes, einer Kameraderie über das Kriegsende hinaus, gebildet haben musste, der der höfliche Einzelgänger Celan, von Kaschnitz einmal „anima candida“ genannt (KASCHNITZ 2000 I: 439), nicht teilhaftig werden konnte.

Auch poetologisch tendierten sie eher zum ‚Kahlschlag‘ und Neorealismus, und Celans Vortrag der ‚Todesfuge‘, am altösterreichischen Bühnenton orientiert,¹⁹⁴ war ihnen nicht nur lächerlich pathetisch, sondern in einer eigenartigen Projektion „ja wie [jener von] Goebbels“ (so erinnert sich z.B. Walter Jens, durch Hitlerjugend, NS-Studentenbund aber auch Thomas Mann¹⁹⁵ sozialisiert),¹⁹⁶ oder aber ein „Singsang [...] wie in einer Synagoge“ (Hans Werner Richter).¹⁹⁷ Mit dem Inhalt des Gedichts schienen sich diese Männer, die Celan gegenüber Hermann Lenz einmal „diese Fußballspieler“ nannte,¹⁹⁸ offensichtlich nicht beschäftigen zu wollen oder zu können, auch war wohl der ‚elektrische Stuhl‘ keine gute Einrichtung zur Präsentation schwerer Lyrik durch wunde Psychen.¹⁹⁹

¹⁹³ So die durchgängige Anrede Celans in den Briefen Claire Golls vom Juni 1951 bis November 1951. Zitiert in CELAN 2000: 164-169.

¹⁹⁴ Vgl. BÖTTIGER 2017: 171.

¹⁹⁵ Vgl. ALY 2004: 35. Götz Aly erwähnt in seinem Artikel, dass Walter Jens im Sommer 1944 einen Vortrag über den exilierten, in der BBC regelmäßig gegen das NS-Regime sprechenden Thomas Mann hielt, was große Courage erforderte. Auch führt er aus, dass seine Aufnahme in die NSDAP wohl ohne seine Kenntnis erfolgte.

¹⁹⁶ Mit fast naivem Enthusiasmus erzählte Jens über Celan: „Er wurde ausgelacht [...] Die ‚Todesfuge‘ war ja ein Reinfall in der Gruppe! Das war eine völlig andere Welt, da kamen die Neorealisten nicht mit, die sozusagen mit diesem Programm großgeworden waren.“ (Zitiert in EMMERICH 2001: 92)

¹⁹⁷ Zitiert in EMMERICH 2001: 92. Richter hat sich immerhin für diesen Vergleich entschuldigt, was nicht zuletzt aus seinem Tagebucheintrag aus der Zeit nach Celans Freitod hervorgeht: „Paul Celan verlangte Rechenschaft und versuchte mich in die Position eines ehemaligen Nationalsozialisten zu drängen. Ilse Aichinger und Ingeborg Bachmann weinten und baten mich unter Tränenströmen immer wieder, mich zu entschuldigen, was ich dann schließlich tat. Paul Celan hat es mir nie vergessen.“ (RICHTER 2012: 158)

¹⁹⁸ LENZ 1988: 316.

¹⁹⁹ Dass Bachmann ein Jahr später den Preis der Gruppe gewinnen konnte, mag auch damit zusammenhängen, dass bei einer Frau Scheue und „larmoyante[r] Vortragsstil“ (so Heinz Friedrich in BÖTTIGER 2017: 118 kritisch gegenüber Celan) eher akzeptiert werden konnten als bei einem Mann. Auch hat die österreichische Art des Vortrags schon im Mai 1952 Ilse Aichinger durchgesetzt, die ‚Dimension Auschwitz‘ ihrer „Spiegelgeschichte“ jedoch kunstvoll verborgen. (vgl. MEISER 2017: 44-58)

Celan zog aus dieser Erfahrung nicht zuletzt poetologische Folgerungen, wie noch ausführlicher dargestellt wird. Er verabschiedete sich von der Melodizität seiner Verse und bevorzugte ab nun „eine grauere Sprache“, die er auch der deutschen Lyrik seiner Zeit im Allgemeinen, also der Lyrik nach der Zäsur des Zivilisationsbruches Auschwitz, anempfahl. Und obwohl er, wie oben erwähnt, nie wieder die Einladungen Hans Werner Richters annahm, näherte er sich in diesen 1958 im Pariser Flinker-Almanach veröffentlichten Forderungen an das deutsche Gedicht (im Unterschied zu dem französischen) dennoch den Zielen der Gruppe 47 beträchtlich an:

Düsteres im Gedächtnis, Fragwürdiges um sich her, kann sie [die deutsche Lyrik, J.H.], bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem ‚Schönen‘, sie versucht, wahr zu sein. Es ist also, wenn ich, das Polychrome des scheinbar Aktuellen im Auge behaltend, im Bereich des Visuellen nach einem Wort suchen darf, eine ‚grauere Sprache‘, eine Sprache, die unter anderem auch ihre ‚Musikalität‘ an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem ‚Wohlklang‘ gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte. (CELAN 1983 III: 167-168)

Musterhaft sollte eine solche Sprache im Gedicht „Engführung“, einem Pendant zu der diskreditierten „Todesfuge“, gestaltet werden, entstanden im gleichen Jahr 1958 wie das oben angeführte Zitat.

Zu dieser Zeit hat Celan in seiner Exilstadt Paris die ‚Mühen der Ebenen‘, die seine Jahre 1948-1952 dort prägten (EMMERICH 2001: 83), aber schon hinter sich. Er ist seit Dezember 1952 verheiratet mit der französischen Graphikerin Gisèle de Lestrange, die ihn aufopferungsvoll liebt und darüber hinaus einer ehrwürdigen aristokratischen Familie entstammt. Celan soll „[a]uf seinen Aufstieg in die soziale Sphäre des französischen Adels [...] äußerst stolz“ gewesen sein. (BÖTTIGER 2017: 172-173) Doch gleich im Herbst 1953 beginnt er – sein erstes Kind, François, verstarb im Oktober dieses Jahres – eine Liaison mit Brigitta Eisenreich (der jüngeren Schwester des österreichischen Schriftstellers Herbert Eisenreich), deren neue Pariser Adresse in der Nähe der Wohnung des Ehepaars Celan liegt, „gewissermaßen als Trost- und Haltestelle am Weg.“ (B. Eisenreich in BÖTTIGER 2017: 165)²⁰⁰ Bis 1957 wird Celan in seinem Liebesleben ‚zweigleisig fahren‘, bei der jüngeren Geliebten „eine Verfechterin eines Prinzips jenseits der ‚Hohen Minne‘ [vorfinden], für die Celans Ehefrau Gisèle stand“ (BÖTTIGER 2017: 168). Bei dieser aber vor allem ihr österreichisch geprägtes Deutsch als Alltagssprache genießen – war doch die deutsche

²⁰⁰ Helmut Böttiger weist zu Recht darauf hin, dass Trost und Halt einer einzigen Bezugsperson aufzubürden bei dem Ausmaß von Celans Traumata eine zu große Last für diese gewesen wäre. (vgl. BÖTTIGER 2017: 172)

Sprache „sein wunder Punkt“ (BÖTTIGER 2017: 168) in Paris, auch wenn Gisèle Celan-Lestrange fleißig Deutsch lernte.

Die Geburt des Sohnes Eric 1955 und die im gleichen Jahr erfolgte offizielle Einbürgerung von „Paul Antschel“ in Frankreich waren Ereignisse, durch die sich Celans Zuhause in Paris weiter festigte. Zugleich gelangen ihm aber auch wichtige Erfolge im bundesdeutschen Literaturbetrieb; seine Gedichte (*Mohn und Gedächtnis*, 1952; *Von Schwelle zu Schwelle*, 1955) fanden große Resonanz, bereits 1954 konnte Karl Schwedhelm eine Rundfunklesung des Autors mit folgenden Worten einleiten: „Der Name Paul Celan ist allen Menschen, die am deutschen Gedicht Freude haben, ein fester Begriff.“ (vgl. BÖTTIGER 2017: 173)

Doch schon während eines kurzen Interviews im Rahmen dieser Sendung (dem einzigen Interview im Radio oder Fernsehen, das es von Celan gibt) bemerkt Helmut Böttiger, wie Celan „in frappierender Manier zu lachen, ja zu kichern anfängt“, und unterstreicht: „so kennt man ihn durch seine Gedichte nicht.“ (BÖTTIGER 2017: 175) Er schreibt dies dem während des Gesprächs weitgehend tabuisierten Thema der Shoah zu, mit dem Celan genauso wenig umzugehen vermochte wie der Interviewer Karl Schwedhelm. (BÖTTIGER 2017: 175) „[F]ast gespenstisch“ mute es an, so Böttiger, dass selbst beim Gedicht „Der Reisekamerad“, das Celan vorliest und das sehr eindeutig auf den Tod der Mutter eingeht, beide den schmerzlichen Hinweis auf die Shoah vermeiden. (BÖTTIGER 2017: 176) Celan erklärt stattdessen den Titel des Gedichts und endet – ähnlich, wie wir es bereits bei Nelly Sachs erfahren haben – im Märchen.

Doch auch hier lässt sich die Realität nicht ins Märchen verwandeln, in privaten Angelegenheiten genauso wenig wie in öffentlichen. Die wieder entflammte Liebe zu Ingeborg Bachmann im Oktober 1957 führt zwar zur Ekstase und zur hymnischen Gedichtproduktion, muss aber im Juli 1958 letztendlich vor der Tatsache kapitulieren, dass Celan ein Ehemann und Vater ist. Schlimmer noch stehen die Dinge in öffentlichen Angelegenheiten. Eine neue Welle des Antisemitismus erschüttert nicht nur Deutschland (die bereits erwähnten Hakenkreuzschmierereien an der Kölner Synagoge zu Weihnachten 1959 sind ein Beispiel), sondern auch Frankreich und Schweden,²⁰¹ und noch 1970, diesmal offenbar im Zusammenhang mit dem Sechstagekrieg, wird Franz Wurm Folgendes von seinem Besuch bei Celan berichten:

²⁰¹ Wie bereits erwähnt, muss im Februar 1960 das schwedische Justizministerium die Strafen für rassistische Propaganda verschärfen, weil antisemitische Schmähchriften in Schweden gedruckt und auch ins Ausland verbreitet werden (vgl. DINESEN 1994: 301-302); dies sowie die Gerichtsverhandlung gegen Eichmann umschattet auch den Besuch von Nelly Sachs in Paris im Juni 1960, im August 1960 folgt ihr Zusammenbruch in Stockholm, den Celan nicht verhindern kann und der ihn „untröstlich vor Schuldgefühl und Verlorenheit“ zurück nach Paris fahren lässt. (DINESEN 1994: 307-311)

Und wieder März 1970, Paris, avenue Zola. Unterwegs in der Métro, im Gespräch. Da springt hinter uns aus einer Gruppe junger Leute einer auf und brüllt durch den Wagen „Les juifs au four!“ Ich sah das Gesicht sich spannen und traurig werden, die Fäuste sich ballen. Vor dem Ausgang, auf eine Mauer gesprüht, ein Davidstern und daneben „=SS“. Wenige Minuten später auf der Post nimmt der Schalterbeamte unsere Briefe, frankiert sie einen nach dem andern mit der Maschine, wirft sie, einen nach dem andern, in den Korb, auch das Aerogramm nach Israel, das er, bevor er es in den Korb wirft, ohne aufzuschauen, langsam zerknüllt... Und auf dem Rückweg der Taxichauffeur schimpft über „ces salauds de juifs“. So überall, Tag für Tag, immer wieder. (Franz Wurm: Erinnerung. In: CELAN/WURM 2003: 247-248)

Mit Claire Golls Beitrag zum „Baubudenpoet“ im April 1960 und unter dem Eindruck der Verleihung des Büchner-Preises an Celan im Oktober 1960 (erstmalig nach dem Krieg wird mit ihm ein Jude ausgezeichnet) tritt zudem die Hetze der Plagiatvorwürfe in ihren „wohlbeabsichtigte[n] Höhepunkt“ (CELAN 2000: 249). Celan muss sich folglich, Ende 1962, wegen schweren Depressionen stationär psychiatrisch behandeln lassen, was wieder gegen ihn verwendet wird: „einen an Verfolgungswahn Leidenden [müsse man] nicht ernst nehmen.“ (Wiedemann in CELAN 2000: 8)

Die in den Attacken instrumentalisierte Paranoia entwickelt Celan infolgedessen in der Tat, und ihre Stärke wird sich mit der Zeit steigern. Als Celan im November 1965 seine Frau mit einem Messer zu töten versucht und im Frühsommer 1967 einen knapp überlebten Suizidversuch begeht, sind nun Hospitalisationen nötig und auf Wunsch der Ehefrau ab November 1967 eine separate Wohnung Celans. Eine Einweisung in die Psychiatrie muss auch im Herbst 1968 nach dem tätlichen Angriff auf einen Nachbarn erfolgen. (Vgl. MAY/LEHMANN 2008: 14-15)

Zu dieser Zeit ist Celan tatsächlich nur „[e]in Toter [...] der wandelt [...]//[...] mit der deutschen Sprache/ dieser Wolke um [s]ich“ (BACHMANN I 1982: 153), wie es Bachmann bereits 1957 im Gedicht „Exil“ dargestellt hat, das bestimmt auch Celans Exil meinte. Dass seine Verfolgung über den Krieg hinaus andauerte und oft – wie bei Nelly Sachs – offensichtlich reale Grundlagen hatte, deutet ein vom Dichterkollegen Franz Wurm aufgezeichneter Vorfall von 1970, dem Todesjahr Celans, der dem fünf Jahre jüngeren und ebenfalls jüdischen Autor so wichtig erschien, dass er ihn zusammen mit anderen Kurztexten unter dem Titel „Erinnerung“ dem Briefwechsel der beiden Freunde nachstellte:

René Char hat mir erzählt, er sei einmal in den ersten Morgenstunden von ihm angerufen worden: er möge bitte kommen, in einem Hauseingang gegenüber stünden zwei Kerle, die schauten immer wieder zu seinem Fenster herauf... Char habe ein Taxi bestellt, übers Pyjama den Regenmantel angezogen und sei hingefahren und habe – Hüne, der er war und der nötigenfalls so aufzutreten verstand, daß Widerrede von vornherein ausgeschlossen war – ihre Ausweise verlangt und notiert und sei später, da auch ihm die beiden bedenklich vorgekommen waren, Auskünften nachgegangen. Sie lauteten auf zwei ehemalige Lager-Schergen. (Franz Wurm: Erinnerung. In: CELAN/WURM 2003: 247)

Dieser Abschnitt zeugt weniger davon, dass Celan schon als Toter geboren wurde, als vielmehr davon, dass, wie Grass es nannte, „Auschwitz kein Ende hat.“ (GRASS 1990: 30) „Ich selbst kämpfe verzweifelt gegen die Mutlosigkeit die einen überfallen kann nach bitteren Erfahrungen,“ schrieb bereits am 3.11.1959 Nelly Sachs an ihren „Bruder“ Celan (CELAN/SACHS 1996: 27), und betonte: „[A]ber Sie, lieber Freund, mit dessen Werk ich nichts, garnichts an Reinheit und Durchsicht vergleichen kann, Sie möchte ich schützen vor Ihrer eigenen Traurigkeit!“ CELAN/SACHS 1996: 27) Die Kraft, dieser (jüdischen) Traurigkeit und Heimatlosigkeit immer von neuem zu begegnen, hatte das ‚verlassene Kind‘ Paul Celan²⁰² nach Jahren und Jahrzehnten Kampf im April 1970 nicht mehr. Nelly Sachs, die im Krankenhaus von Celans Tod hörte, verstarb am 12.5.1970, dem Tag der Beisetzung Celans auf dem Friedhof Thiais bei Paris.

3.5 „Eine Frau ohne Mauer“,²⁰³ mitten im Krieg: Ingeborg Bachmann (1926-1973)

Ihre Sozialisation im Klagenfurt der 1920er bis 1940er Jahre, in der Erzählung „Jugend in einer österreichischen Stadt“ von 1959 beispielhaft vergegenwärtigt, sah Ingeborg Bachmann als durchaus exemplarisch und repräsentativ an. (HOELL 2001: 10, 15) Mit diesem Text scheint sie ein österreichisches Pendant zum Buch *Das Haus der Kindheit* (1956) der befreundeten, eine Generation älteren Deutschen Marie Luise Kaschnitz schaffen zu wollen, wobei es beiden Autorinnen um die Entidealisierung der Kindheit an sich ging.²⁰⁴ Weil man in der eigenen, realen Kindheit keine Geborgenheit finden konnte, schuf man sich Wahlheimaten. Kaschnitz, in Karlsruhe geboren und in Potsdam und Berlin aufgewachsen, war im Dorf Bollschweil im Breisgau verwurzelt, widmete ihm immer wieder ihre Werke. Bachmann lokalisierte ihre Kindheit auch in eine betont ländliche Gegend, im Gailtal im Dreiländereck zwischen Österreich, Slowenien und Italien, wo ihre Familie im großväterlichen Hof die Ferien bzw. Wochenenden verbrachte.

Das positiv Heimatliche bestand für Bachmann, wie sie es 1952 im Text mit dem Titel „Biographisches“ ausführte, in der Tatsache, dass hier „nahe der Grenze noch einmal die Grenze [verlaufe]: die Grenze der Sprache“ (BACHMANN IV 1982: 301), und sie sich

²⁰² Eva-Lisa Lennartsson über Paul Celan und Nelly Sachs beim Besuch von Heines Grab in Paris im Juli 1960: „Wie zwei verlassene Kinder, zwei Waisen, die versuchen, sich gegenseitig zu stützen.“ (DINESEN 1994: 307)

²⁰³ So die Charakterisierung Bachmanns von Günter Herburger in HARTWIG 2017: 253: „Sie hatte keinen, der sich zu ihr bekannte, der sie vor den Augen der anderen liebte [...]. Sie hatte ‚keine Mauer‘.“ Ina Hartwig fügt hinzu: „Mir gefällt das Bild: ‚Eine Frau ohne Mauer.‘“

²⁰⁴ So fragt die Kaschnitzsche Ich-Erzählerin, ob „das sogenannte Goldene Zeitalter meiner Kindheit [nicht] ein fauler Zauber war“ (KASCHNITZ 1981 II: 366), während Bachmann unterstreicht, dass sie in ihrem Text „mit Hilfe von Erinnerungsaufnahmen, die zwangsläufig die meinen sein müssen, in diese Hohlwelt gehen [wollte], die die Welt für Kinder ist [...]“. (BACHMANN 1983: 26)

„hüben wie drüben zu Hause [fühlte], mit den Geschichten von guten und bösen Geistern zweier und dreier Länder [...]“ (BACHMANN IV 1982: 301) Dies sollte im Kleinen „ein Stück wenig realisiertes Österreich [ergeben], eine Welt, in der viele Sprachen gesprochen werden und viele Grenzen verlaufen.“ (BACHMANN IV 1982: 302)

Das Negative, ja Traumatische haftete dagegen dem in Klagenfurt Erlebten an. In einem berühmten Abschnitt aus „Jugend in einer österreichischen Stadt“ wird beschrieben, was für die Familie Bachmann – und vor allem für Ingeborg und ihre jüngere Schwester Isolde – bis 1933 symptomatisch werden sollte, bevor der Umzug ins eigene Haus gelang:

In dem Mietshaus in der Durchlaßstraße müssen die Kinder die Schuhe ausziehen und in Strümpfen spielen, weil sie über dem Hausherrn wohnen. Sie dürfen nur flüstern und werden sich das Flüstern nicht mehr abgewöhnen in diesem Leben. In der Schule sagen die Lehrer zu ihnen: Schlagen sollte man euch, bis ihr den Mund auf tut. Schlagen... Zwischen dem Vorwurf, zu laut zu sein, und dem Vorwurf, zu leise zu sein, richten sie sich schweigend ein. (BACHMANN II 1982: 85)

Dass der Zweite Weltkrieg das nächste Trauma darstellte, das auch die ländliche Idylle des Gailtals beendete, geht aus einem anderen Teil des Textes „Biographisches“ (1952) hervor: „[...] aber dann kam der Krieg und schob vor die traumverhangene, phantastische Welt die wirkliche, in der man nicht zu träumen, sondern sich zu entscheiden hat.“ (BACHMANN IV 1982: 301-302)²⁰⁵ Vor allem ab Herbst 1944 konnten diese Entscheidungen überlebenswichtig sein: Um „nicht nach Polen und nicht zur Panzerfaustausbildung“ gehen zu müssen, wird Ingeborg Bachmann zur Lehrerbildungsanstalt geschickt (BACHMANN 2011: 9), erlebt, dass „die Mädeln in der Klasse [...] alle Fanatikerinnen“ sind (BACHMANN 2011: 10), während sie „sogar *sehr* gegen die Nazis“ ist,²⁰⁶ nimmt sich vor, allein zu Hause gelassen, „weiterzulesen, wenn die Bomben kommen“ (BACHMANN 2011: 11), ignoriert zuletzt völlig „[d]ie Erwachsenen, die Herren ‚Erzieher‘, die uns umbringen lassen wollen“ (BACHMANN 2011: 14), indem sie ihre Befehle nicht befolgt und riskiert, wegen Desertion erschossen zu werden. (BACHMANN 2011: 13-15)

Erst am Heiligabend des Jahres 1971 formuliert Bachmann gegenüber Gerda Bödefeld unmissverständlich und in einem seither viel zitierten und diskutierten Passus, dass es bereits vor dem Krieg „[d]er Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt“ am 12.3.1938 war, der ihre Kindheit „zertrümmerte“, denn, idealisierend, generalisierend: „Ein ganzes Heer kam da in unser stilles, friedliches Kärnten...“ (BACHMANN 1983: 111)²⁰⁷

²⁰⁵ Dass diese „wirkliche“, vom Krieg erfüllte Welt ab nun die Oberhand gewinnt und die Idylle nicht mehr stattfinden kann, legt das Präsens am Ende des Zitats nahe.

²⁰⁶ So von Ingeborg Haak, geb. Frey, einer Mitschülerin Bachmanns, berichtet. Zitiert in: SCHAUNIG 2014: 102.

²⁰⁷ Dass das wirkliche Kärnten seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts weder still noch friedlich war und „gerade im gemischtsprachigen südlichen Kärnten die nationalen Konflikte, Sprachenstreit und kulturelle

In dem nachgelassenen „Versuch einer Autobiographie“ (zwischen 1964 und 1966 datiert) wird erstmals auch das in Klagenfurt Erlebte idealisiert, und zwar jener Teil der Kindheit, der mit dem Kauf des Reihenhauses in der Henselstraße 26 durch die Eltern 1933, dem Jahr der Machtergreifung Hitlers, beginnt: „Der große Einschnitt ist die Übersiedlung ins eigene Haus. Die erste Nacht auf den Kisten, kein elektrisches Licht, wir alle aber mutig, weil mein Vater außer sich gewesen sein muß vor Freude. [...] Erst später die Bewunderung dafür, die Konsequenz, in vieler Hinsicht könnte man unsere Erziehung vorbildlich nennen [...].“ (BACHMANN 2005: 403-404)

Doch die Tatsache, dass Bachmanns Vater früh schon, 1932, wenn auch wie „ein großer Teil der Kärntner Lehrerschaft,²⁰⁸ Parteimitglied der NSDAP wurde (jener Partei also, die u.a. den erwähnten Terror gegen die Slowenen durchführte), 1933 mit dieser Partei in die Illegalität ging und gleich im September 1939 als Wehrmachtsoffizier freiwillig in den Zweiten Weltkrieg einrückte (SCHAUNIG 2014: 197) – alles dies Dinge, über die Bachmann schwieg – wirft Schatten auf die familiäre Idylle, für deren Kosten zudem andere aufzukommen hatten. Denn wenn „der Mangel an Luxus, aber nicht an Freude“ im gleichen Abschnitt des „Versuch[s] einer Autobiographie“ gelobt wird (BACHMANN 2005: 404), wird zugleich verschleiert, welche Vorteile die Familie Bachmann durch die Parteimitgliedschaft Matthias Bachmanns während der sieben Jahre der NS-Herrschaft genoss. Zum Beispiel das Privileg, „für ihren kleinen Stadthaushalt seit Dezember 1939 RAD-Maiden zur Verfügung zu haben, die still und gehorsam alle schwere Arbeit im Haushalt erledigten [...].“ (SCHAUNIG 2014: 171) Die damals vierzehnjährige Magdalena Pfabian, eine der Haushaltshilfen, erinnert sich, wie die gleichaltrige Ingeborg Bachmann sie jeden Tag durch lautes Klopfen an die Tür ihres winzigen, fensterlosen „Zimmerls“ mit den Rufen „Halb Sieben! Aufstehen!“ weckte.²⁰⁹

Den Privilegien von Matthias Bachmann ist es zwar ebenfalls anzurechnen, dass seine Tochter en masse lesen konnte, auch verbotene Bücher,²¹⁰ dass sie nicht zum „Bund Deutscher Mädels“ gehen musste und zusammen mit zwei Mitschülerinnen heimlich Englischunterricht empfing, der von den Nationalsozialisten gestrichen wurde. (SCHAUNIG

Abgrenzung [stattfanden], [was] die Nationalsozialisten dann für den gezielten Terror gegen die Slowenen nutzten,“ ist bei HÖLLER 2001: 25-29 nachzulesen. Joachim Hoell unterstreicht zudem, dass Kärnten „das Bundesland mit der höchsten Organisationsdichte an Nationalsozialisten in Österreich“ war und dass „die ‚Ausmerzungen des Slowenischen‘ in dem Grenzgebiet „die primäre Aufgabe der NS-Politik im ‚Reichsgau Kärnten‘“ war. (HOELL 2001: 22)

²⁰⁸ HÖLLER 2001: 24.

²⁰⁹ Gespräch mit M. Pfabian, geb. Lipusch, in: SCHAUNIG 2014: 212.

²¹⁰ Dass Ingeborg Bachmann sogar „alle Tag beim Essen gelesen“ habe, ohne dass die Eltern etwas einzuwenden hätten, erinnert sich Magdalena Pfabian in SCHAUNIG 2014: 213; es zeugt vom hohen Stellenwert der Bildung in der Familie Bachmann.

2014: 175) Doch zugleich sammelt sich um die Person des Vaters, der, wie sich Zeitzeuginnen erinnern, zu Hause „so militärisch“ war, die RAD-Maiden „gern“ kommandiert habe²¹¹ und nach außen hin „wirklich nicht sympathisch“ agierte, als Lehrer zudem „ständig nur [...] geschrien und [...] heruntergemacht“ habe,²¹² Negatives bis Gefährliches. Mehrere ForscherInnen (Stuber 1994, Steyer 1999, Aspetsberger 2007, Schlich 2009)²¹³ gehen von der These aus, dass Ingeborg Bachmann in ihrer Jugend Opfer sexuellen Missbrauchs gewesen sein musste, ein Inzestopfer offenbar.

Vielleicht auch deshalb erlebte die knapp Neunzehnjährige – und anders als ihre Nachbarn – das Ende des Krieges mit großem Enthusiasmus:

Das ist der schönste Sommer meines Lebens, und wenn ich hundert Jahre alt werde – das wird der schönste Frühling und Sommer bleiben. Vom Frieden merkt man nicht viel, sagen alle, aber für mich ist Frieden, Frieden! [...] Ich werde studieren, arbeiten, schreiben! Ich lebe ja, ich lebe. O Gott, frei sein und leben, auch ohne Schuhe, ohne Butterbrot, ohne Strümpfe, ohne, ach was, es ist eine herrliche Zeit! (BACHMANN 2011: 23)

Und tatsächlich geht Bachmann von der Provinz (Klagenfurt, Innsbruck, Graz) bald zum Studium nach Wien, wo sie am 5. Oktober 1946 „voll Ungeduld und Erwartung“ (BACHMANN IV 1982: 301) ankommt, wobei dieser Weg „aus dem Tal“ [dem großväterlichen Gailtal, J.H.] in die schwerbeschädigte, okkupierte Stadt²¹⁴ für sie „immer der längste bleiben“ sollte (BACHMANN IV 1982: 301), wohl auch in sozialer Hinsicht. Trotz materiell keineswegs günstiger Lage verfolgt sie hier entschlossen gleich zwei Lebensentwürfe: das Studium der Philosophie mit der Hoffnung, anschließend an der Universität angestellt zu werden, und literarisches sowie kulturjournalistisches Schreiben für Zeitschriften, Anthologien sowie Rundfunkanstalten.

Ein Jahr nach ihrer Ankunft in Wien gehört sie schon zu dem legendären Kreis der jungen Literaten um den Remigranten Hans Weigel, dessen Geliebte sie wird, und publiziert darüber hinaus ihre ersten Gedichte in Hermann Hakels Zeitschrift *Lynkeus*. Sie, die im Juni 1945 noch in ihrem Tagebuch stolz proklamierte: „Natürlich will ich fort, aber damit ich studieren kann, und ich will überhaupt nicht heiraten, auch keinen Engländer wegen ein paar Konserven und Seidenstrümpfen“ (BACHMANN 2011: 18), scheint nun etwas Dauerhaftes,²¹⁵ eine Ehe innerlich zu wünschen – wenigstens bezeichnet sie die Beziehung zu ihrem eine Generation älteren Mentor Hans Weigel spielerisch mit dem Ausdruck „unsere Ehe“;²¹⁶ wohingegen er

²¹¹ Erinnerung von Magdalena Fabian in SCHAUNIG 2014: 213.

²¹² Lore Flaschberger in SCHAUNIG 2014: 217.

²¹³ Vgl. SCHAUNIG 2014: 179.

²¹⁴ Mehr über die katastrophalen Lebensbedingungen hier in: MC VEIGH 2016: 22-23.

²¹⁵ So nach Durchsicht der nachgelassenen Korrespondenz MC VEIGH 2016: 145.

²¹⁶ So in Briefen an Hans Weigel, s. MC VEIGH 2016: 158. Auch „unsere Kinder“ sowie eine fiktive Tochter namens Martina (vgl. MC VEIGH 2016: 131) finden Erwähnung.

„ihr die Promiskuität als sexuelle Lebensform predigt und vorführt“, wenigstens vom Schlüsselroman *Unvollendete Symphonie* aus zu urteilen (vgl. ASPETSBERGER 2007: 134). Doch zeitgleich zu diesem inneren ‚Kampf‘, der im Juli 1951 für Bachmann katastrophal endet, da Weigel unerwartet die Schauspielerin Elvira Hofer ehelicht – ähnlich unangekündigt wird Paul Celan 1952 Gisèle de Lestrangé heiraten –, setzt 1947 der Kalte Krieg ein, der zusammen mit der Währungsreform desselben Jahres das kulturelle sowie zivile Leben in Wien verwandelt. Die meisten Zeitschriften, für die Bachmann bisher arbeitete (*Der Turm, Plan, Die Zeit, Geist und Wort* usw.), werden infolge der Währungsreform eingestellt,²¹⁷ und Hans Weigel, mit dem Bachmann weiterhin in Kontakt bleibt, organisiert als „Wiens pro-amerikanischer Kalter Krieger Nummer eins“ (MC VEIGH 2016: 174) z.B. den berüchtigten Brecht-Boykott an den Wiener Bühnen. (MC VEIGH 2016: 195)

Überhaupt verschärft sich zwischen 1948 und 1950 der politisch-kulturelle Diskurs in Österreich beträchtlich. Bachmann, die 1950 promoviert, jedoch keine Anstellung an der Universität findet und im März 1951 eine Stelle im Sekretariat des Amerikanischen Nachrichtendienstes annimmt,²¹⁸ im September gleichen Jahres zum Script-Writer und bald zur Redakteurin des der amerikanischen Besatzungsbehörde unterstehenden Radiosenders Rot-Weiß-Rot wird,²¹⁹ muss notwendigerweise darin involviert sein. Joseph McVeigh beschreibt die damalige Situation so:

Die Propagandaschlacht zwischen den Sowjets und den Amerikanern war [...] alles andere als lustig. Der Radio-Offizier von RWR, William Stricker, der im August 1951 Ingeborg Bachmann einstellte, warnte alle Mitarbeiter wiederholt vor einer erhöhten Gefahr beim Aufenthalt im russischen Sektor [...]. In einem Bericht vom 22. Mai 1951, nur wenige Monate vor Bachmanns Antritt der Script-Writer-Stelle, äußerte er sich noch drastischer: „In Wien sind alle Mitarbeiter von Rot-Weiß-Rot wegen der politischen Natur ihrer Arbeit ständig in Lebensgefahr.“ (MC VEIGH 2016: 213)

Bachmanns Gedicht „Alle Tage“ (1952) mit dem symptomatischen Anfang „Der Krieg wird nicht mehr erklärt,/ sondern fortgesetzt [...]“ (BACHMANN I 1982: 46) trägt dieser Situation genauso Rechnung wie die zugespitzte Stelle aus *Malina* (1972): „[E]s gingen damals immer Gerüchte durch Wien, [...] daß jeder, auch ohne es zu wissen, für irgendwelche Seiten tätig wäre. [...] Jeder, der arbeitete, war, ohne es zu wissen, ein Prostituirter [...]. Es war der Anfang einer universellen Prostitution.“ (BACHMANN III 1982: 260)

Der schnelle Erfolg bei der Gruppe 47 (bereits 1953 bekommt sie ihren Preis und geht von Wien nach Italien und Deutschland) sollte eine neue Etappe in ihrem Leben eröffnen, privat (die Freundschaft mit Hans Werner Henze), wie beruflich (Literatur und Kulturjournalismus

²¹⁷ Vgl. MC VEIGH 2016: 86.

²¹⁸ Vgl. MC VEIGH 2016: 74.

²¹⁹ Vgl. MC VEIGH 2016: 75.

als Broterwerb). Doch wie inspirativ ihre Arbeitsgemeinschaft mit dem Komponisten auch sein mag und wie sehr sich Bachmann bemüht, als „knabenhaftes Mädchen“ des Spiegel-Covers und der Listschen Fotos aus Rom attraktiv für den Homosexuellen zu sein,²²⁰ sie muss sich schließlich eingestehen, dass auch diese Heiratspläne scheitern müssen.

Nach jenem bereits thematisierten kurzen, jedoch höchst leidenschaftlichen Wiederaufflammen der Liebe zwischen ihr und Celan (Oktober 1957 – 2.7.1958), mit dessen Pariser Familie sie zuletzt konfrontiert wird, muss sie die Unmöglichkeit auch dieser Verbindung wahrhaben. Sie wirft sich geradezu stürmisch in eine fast fünfjährige Liaison mit Max Frisch, die für sie allerdings im wahren Desaster endet.²²¹ Wenn Hans Werner Richter festhält: „Manchmal hatte ich den Eindruck, sie wünschte sich nichts anderes, als eine einfache Frau zu sein, Eheleben, Kinder, das kleine Glück des Alltags,“²²² so muss ihr spätestens jetzt klar sein, dass ihr die Erfüllung dieses Traumes verwehrt bleiben wird „in diesem Leben“ (BACHMANN II 1982: 85). Ihr Gesundheitszustand verschlechtert sich rapide, auch während ihrer legendären Prag-Reise im Januar 1964 ist sie in einem so angegriffenen Zustand, dass sie das Hotel kaum verlässt und die Abende nur mit einer Dosis Valium übersteht.²²³ An Henze schreibt sie bereits Anfang 1963, und auf Italienisch, weil es ihr in ihrer Muttersprache offenbar zu schmerzhaft ist: „[...] Tatsache ist, dass ich tödlich verletzt bin und dass diese Trennung die grösste Niederlage meines Lebens bedeutet.“ (BACHMANN/HENZE 2004: 245)

Zu kämpfen heißt es weiterhin, privat (mit ihrer Alkohol- und Medikamentensucht, mit ihren Depressionen) wie öffentlich; schon 1958 tritt sie dem „Komitee gegen die Atomaufrüstung“ bei, 1961 unterzeichnet sie einen offenen Brief gegen den Algerienkrieg, 1965 unterstützt sie die SPD Willy Brandts, tritt gegen die Verjährungsfrist für die NS-Verbrechen ein und gegen den Vietnamkrieg. Auch ihr *Todesarten*-Projekt ist ein Schreiben gegen Krieg und Gewalt, geht zwar vorzugsweise vom verborgenen Privaten aus, macht es jedoch transparent, öffentlich, politisch wirksam. Sie, die „die eine entscheidende Person nicht gehabt [hat], [j]emanden, der nicht nur der Wichtigste für einen selbst ist, sondern für den man der

²²⁰ HARTWIG 2017: 21-34.

²²¹ Sie, die schon hinsichtlich des Briefwechsels mit Hans Weigel 1948 wiederholt eine „Nachlassangst“ ergriff und dessen Schlüsselroman *Unvollendete Symphonie* (1951) ihr sehr zu schaffen machte (MC VEIGH 2016: 130-132), muss nun Frischs *Mein Name sei Gantenbein* (1964), aus geheim gehaltenen Tagebuchaufzeichnungen zu ihrer Person entstanden, als eine einzige Kränkung lesen. (Vgl. HÖLLER/LARCATI 2016: 60)

²²² RICHTER 1986: 56. Auch Nelly Sachs unterstreicht im Brief vom 15.9.1959 an Elisabeth Borchers: „Ja eigentlich bin ich eine richtige Hausfrau. Niemals eine Dichterin,“ wobei sie jedoch Beunruhigendes hinzufügt: „Aber können wir Frauen es eigentlich sein. Wir werfen doch unser Leben in Flammen und stammeln dann dahin in äußerster Not.“ (SACHS 1985: 231)

²²³ Näheres s. HÖLLER/LARCATI 2016: 41-42.

Wichtigste ist. Die Wichtigste“,²²⁴ schreibt nun ihrem Ich in *Malina* die bewegenden Zeilen zu, die wie ein Gedicht oder eine Arie graphisch hervorgehoben werden:

Es ist immer Krieg.
 Hier ist immer Gewalt.
 Hier ist immer Kampf.
 Es ist der ewige Krieg. (BACHMANN III 1982: 236)

Sie zeugen vom ‚Wahnsinn des [20.] Jahrhunderts‘ wie von einer lebenslang ‚verlorenen Liebesmüh‘; zielen jedoch auf eine Utopie der Aufhebung aller Grenzen in Liebe und Harmonie.

4. Interpretation ausgewählter Gedichte in Vergleichen

4.1 Die poetische Initiation. Nelly Sachs’ ‚O die Schornsteine‘ (1947) und Paul Celans ‚Todesfuge‘ (1948)

Noch bevor Adorno 1949 seine bereits zitierte, legendäre These formulierte, wonach „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, [...] barbarisch“ sei,²²⁵ entstanden 1945/1946 zwei Gedichte, die zum Inbegriff einer ‚Lyrik nach Auschwitz‘ werden sollten und zugleich als hermetisch verstanden wurden: Nelly Sachs’ ‚O die Schornsteine‘ und Paul Celans ‚Todesfuge‘. Sie waren Beweis, dass Adornos Zusatz von 1962 berechtigt ist: „Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, bedarf es gleichwohl der Kunst als ihrer bewußtlosen Geschichtsschreibung. Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert“.²²⁶ Ja man kann sie u.a. auch hinter Adornos Revision von 1966 vermuten: „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.“ (ADORNO 1975: 355)

Was jedoch feststand, war die Einsicht, dass nach dem ‚Epochenbruch Auschwitz‘ sich jede Lyrik neuen Anforderungen des Schreibens stellen und insbesondere fragen musste, „ob und inwiefern nach dem singulären Ausmaß historischer Grausamkeit eine dichterische Reaktion überhaupt möglich sei.“ (WALDSCHMIDT 2011: 408) Als Spezifikum einer solchen Lyrik sieht Christine Waldschmidt weniger ihren (durch die Sinnverweigerung verdeckten) Verweis auf die zeitgenössische Wirklichkeit, sondern vielmehr die Einbindung dieser Referenz in das

²²⁴ Hans-Ulrich Treichel in HARTWIG 2017: 220.

²²⁵ Geschrieben 1949, 1951 am Ende seines Essays ‚Kulturkritik und Gesellschaft‘ publiziert. In: ADORNO 2006a: 49.

²²⁶ Im Text ‚Jene zwanziger Jahre‘ veröffentlicht. (ADORNO 2006b: 53)

jeweilige Dichtungsverständnis. Sie soll zu einer „Remoralisierung der Kunst“ verhelfen,²²⁷ das (zeit)geschichtliche Datum soll „als moralische Verbindlichkeit“ (WALDSCHMIDT 2011: 409) die historische Bezugnahme dichterischer Rede einfordern. Die Emphase des Wirklichkeitsbezuges in hermetischer Lyrik nach der oder über die Shoah sei dadurch „um ein Vielfaches, in gleichem Maße wie die Erschütterung gestiegen.“ (WALDSCHMIDT 2011: 409)

Bei Nelly Sachs, der Autorin von „O die Schornsteine“, bewirkte diese Erschütterung, dass das Bleibende ihres Werks erst mit der Zeit eingeleitet werden sollte, als „das Unfaßbare kam“ (Sachs in FIORETOS 2010: 144), das heißt mit der Debütgedichtsammlung *In den Wohnungen des Todes* (1947), die ab Sommer 1943 entstanden ist und direkt auf die Shoah reagiert.²²⁸ Und dieses „Unfaßbare“ sollte ihre ganze Poetologie umwerfen, ihre naive Liebe zum Märchenhaften²²⁹ ersticken. Noch recht pathetisch heißt es in einem der Gedichte: „Du sollst auch nicht singen/ Wie du gesungen hast –“ (Sachs in FIORETOS 2010: 153), worin das Singen noch synonym mit dem Dichten verwendet wird. Im Brief an Carl Seelig vom 27. 10. 1947 ist darüber hinaus atemlos von Dienen an Israel, d.h. dem jüdischen Volk, die Rede:

Wir nach dem Martyrium unseres Volkes sind geschieden von allen früheren Aussagen durch eine tiefe Schlucht, nichts reicht mehr zu, kein Wort, kein Stab, kein Ton – (schon darum sind alle Vergleiche überholt) was tun, schrecklich arm wie wir sind, wir müssen es herausbringen, wir fahren zuweilen über die Grenzen, verunglücken, aber wir wollen ja dienen an Israel, wir wollen doch keine schönen Gedichte nur machen, wir wollen doch an unseren kleinen elenden Namen, der untergehen kann, nicht das Unsägliche, das Namenlose heften, wenn wir ihm nicht dienen können. (SACHS 1985: 83-84)²³⁰

Gleich das erste Gedicht des Gedichtbandes *In den Wohnungen des Todes* markiert diese Differenz zwischen früheren „schönen“ Gedichten und denen, die dem jüdischen Volk dadurch zu dienen versuchen sollen, dass sie „das Unsägliche“ der Shoah an- bzw. aussprechen. Die Widmung des gesamten Buchs, *Meinen toten Brüdern und Schwestern*, versinnbildlicht das; sie geht in den Titel des ersten Zyklus über, der so heißt, wie die ganze Sammlung ursprünglich heißen sollte: „Dein Leib im Rauch durch die Luft.“²³¹ Doch noch bevor man das erste Gedicht dieses Zyklus, eben „O die Schornsteine“, liest, dessen Zeile 12 zudem („O die Wohnungen des Todes“) die ganze Sammlung benennt, ist man mit dem Motto

²²⁷ WALDSCHMIDT 2011: 408-409.

²²⁸ Dementsprechend heißt es dann bei Kranz-Löber 2001 und Fioretos 2010 als Kapitelüberschrift „Am Anfang war die Shoah.“ (KRANZ-LÖBER 2001: 20; FIORETOS 2010: 144)

²²⁹ Kurz nach ihrer Flucht noch, am 26.6.1940, schickt sie an ihren schwedischen Freund Enar Sahlin „einige Erzählungen märchenhaften Charakters“ (SACHS 1985: 21) sowie „ein von mir erdachtes Märchen“ (SACHS 1985: 22), am 7.7.1940 „zwei kleine Märchen“ (SACHS 1985: 24) mit der Bitte, sie ins Schwedische zu übertragen.

²³⁰ Viel sachlicher schreibt Nelly Sachs am 7. 12. 1949, also zu dem Zeitpunkt, als schon die zweite Sammlung, *Sternverdunkelung*, erschienen ist, an ihre Freundin Gudrun Dähnert: „Wir können einfach nicht mehr die alten verbrauchten Stilmittel anwenden. In keiner Kunst ist das möglich.“ (SACHS 1985: 110)

²³¹ SACHS 2010 I: 233.

dieses Gedichts konfrontiert: „*Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird,/ so werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen/ Hiob*“. Danach erst kann die Lektüre des Gedichts beginnen:

O DIE SCHORNSTEINE danach Leerzeile?
 Auf den sinnreich erdachten Wohnungen des Todes,
 Als Israels Leib zog aufgelöst in Rauch
 Durch die Luft –
 Als Essenkehrer ihn ein Stern empfing
 Der schwarz wurde
 Oder war es ein Sonnenstrahl?

O die Schornsteine!
 Freiheitswege für Jeremias und Hiobs Staub –
 Wer erdachte euch und baute Stein auf Stein
 Den Weg für Flüchtlinge aus Rauch?

O die Wohnungen des Todes,
 Einladend hergerichtet
 Für den Wirt des Hauses, der sonst Gast war –
 O ihr Finger,
 Die Eingangschwelle legend
 Wie ein Messer zwischen Leben und Tod –

O ihr Schornsteine,
 O ihr Finger,
 Und Israels Leib im Rauch durch die Luft! (SACHS 2010 I: 11)

Dieses Gedicht ist eines der bekanntesten von Nelly Sachs²³² und wird häufig, was seinen Rang, aber auch seine Rezeption angeht, mit Celans „Todesfuge“²³³ verglichen. Ruth Kranz-Löber schreibt beispielsweise 2001, dass es „nicht selten [...] mit Paul Celans ‚Todesfuge‘ in einem Atemzug genannt“ werde und zu „denselben oder ähnlichen Anlässen wie dieses zitiert“ werde. Und sie äußert kritisch: „Die beiden Gedichte sind im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte zu quasi liturgischen Texten eines öffentlichen Gedenkens geworden, zu kollektiven Platzhaltern, die an die Stelle eines spezifischen, individuellen Erinnerns treten.“ (KRANZ-LÖBER 2001: 20)

Tatsächlich verfügen beide Gedichte, die im gleichen Jahr, 1947, erstmals erschienen sind²³⁴ und „die Wirklichkeit der Vernichtungslager beim Namen“ nennen (BAHR 1980: 81), neben den Parallelitäten in ihrer Bedeutung und Aufnahme auch über motivische, stilistische wie strukturelle Gemeinsamkeiten.

²³² So KRANZ-LÖBER 2001: 20.

²³³ CELAN 2005: 40-41.

²³⁴ Im Falle von Celans „Todesfuge“ handelt es sich um den Erstdruck in rumänischer Sprache, dem jener in deutscher Sprache im Jahr 1948 folgte. (EMMERICH 2001: 49)

Beide versuchen sehr früh nach dem Ende des Weltkriegs und der Shoah, „das Ungeheuerliche der Vergasungen zur Sprache zu bringen“ (Celan gegenüber Václav Lohniský; in CELAN 2005: 608), und darüber hinaus zu benennen, was in der Shoah geschah und wodurch dieser ‚Epochenbruch‘ singulär war (bei Sachs: Schornsteine als pars pro toto für die Verbrennungsöfen, die Finger als Hinweis auf die Selektionen auf der Rampe; bei Celan: das jüdische Schaufeln des eigenen Grabs und das Spielen „zum Tanz“, die Rüden der KZ-Aufseher, ihr arisch blaues Auge usw.). Sie tun es in der Form einer Totenklage, die das „Unsägliche [dadurch] in unzulängliche Sprache zu bringen“²³⁵ versucht, dass sie es evoziert (Sachs) bzw. inszeniert (Celan) und wiederholt („wie fassungslos gestammelt“²³⁶) anzugehen versucht. Beide wählen eine dem schrecklichen Geschehen adäquate pathetische Sprache, die zwar Überliefertes reichlich zitiert – es jedoch zugleich radikal in Frage stellt, dekonstruiert und ironisiert.²³⁷ Beide präfigurieren die Farbe schwarz dazu, vertraute, helle Dinge (Stern bei Sachs, Milch bei Celan) zu pervertieren. Und beide enden ihre Klage in der nichtigen, nichts enthaltenden „Luft“, die „Israels Leib [...] aufgelöst in Rauch“ ziehen lässt (Sachs) und worin die Juden der „Todesfuge“ „als Rauch“ steigen mit der Konsequenz, dass sie „ein Grab in den Lüften“ finden (später ist es „ein Grab in den Wolken“) mit dem zynischen Zusatz „da liegt man nicht eng“ (CELAN 2005: 40). Das Kollektiv der Juden endet im Nichts:

TODESFUGE

SCHWARZE Milch der Frühe wir trinken sie abends
 wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
 wir trinken und trinken
 wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
 er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei
 er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
 er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
 wir trinken und trinken
 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
 Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
 er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
 stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr anderen spielt weiter zum Tanz auf

²³⁵ SACHS 1985: 83.

²³⁶ So Karl-Josef Kuschel in seiner Interpretation des Gedichts „O die Schornsteine“ (KUSCHEL 1994: 206).

²³⁷ Jennifer M. Hoyer sieht beispielsweise das Gedicht „O die Schornsteine“, „especially when read in the context of its cycle, a ruptured and ironic poem.“ (HOYER 2017: 143)

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
 wir trinken und trinken
 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
 dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
 er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
 dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
 wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
 er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
 er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus
 Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
 dein aschenes Haar Sulamith

(CELAN 2004: 55-59)

Aris Fioretos bemerkt in seiner Interpretation des Sachsschen Textes einleitend, dass „der Ton“ des Gedichts zwar seine damaligen, zeitgenössischen Zuhörer „in schmerzhaftes Schweigen verfallen ließ“, den heutigen Leser aber „eher verlegen werden läßt;“ sei es wegen seines absoluten Ernstes, sei es wegen seiner inzwischen überbeanspruchten, schablonenhaft wirkenden Symbole. (FIORETOS 2010: 147) Er kritisiert neben seinem Pathos auch das kollektive Bild von „Israels Leib“, das Ruth Kranz-Löber gar als eine „Variation der alten Metapher vom Volk als Körper [versteht], die in dem Begriff des Leibes in sakralisierter Form erscheint und [a]ls Kompositum ‚Volkkörper‘ [...] von der nationalsozialistischen Rassenideologie stark beansprucht“ wurde. (KRANZ-LÖBER 2001: 21-22)

Noch mehr als diese vage Nähe zur Propaganda der Täter irritiert Kranz-Löber das Bild der „Freiheitswege für Jeremias und Hiobs Staub“ in der zweiten Strophe des Sachsschen Gedichts, das auch Bahr suspekt erscheint. Denn es spende zwar, möglicherweise, den Gläubigen Trost, könne aber wieder von den Tätern zynisch persifliert werden im Sinne „Hier kommt man nur durch den Schornstein raus.“ (BAHR 1980: 81-82; KRANZ-LÖBER 2001: 22) Und nicht zuletzt Sorge das vorangestellte Zitat aus dem Buch Hiob *Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird,/ so werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen* für Irritationen: es präludiere nach Kranz-Löber „die Umdeutung der Shoah in eine Heilsgeschichte als hermeneutische Leistung des Gedichts“ und fasse die Vernichtung des

Leibes in diesem Motto als einen spirituellen Neubeginn auf, den Anfang einer neuen, sogar gesteigerten Form der Existenz. (KRANZ-LÖBER 2001: 22)

In diesem Zusammenhang ist es wichtig, die Ausführungen des Theologen Karl-Josef Kuschel zu diesem Gedicht heranzuziehen. Denn er sieht zuerst einmal nur eine Spannung zwischen dem Bibelzitat und dem darauf folgenden Text des Gedichts, die er als „die *Verweigerung* [Markierung von K.-J. Kuschel] der Lyrikerin [interpretiert], die biblische Aussage in ihren eigenen Text zu übernehmen.“ (KUSCHEL 1994: 207) Nach ihm soll nur der erste Teil des Zitats versprachlicht werden (*Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird*), die Fortsetzung (*so werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen*) bleibe ausgespart.²³⁸ Seine Schlussfolgerung lautet: „Das Zitat soll die biblische Tradition gleichsam wie die Sequenz aus einem alten Film noch einmal aufblitzen lassen. [...] Die Shoa-Erfahrung scheint die biblische Gott-Rede buchstäblich mit in Rauch aufgelöst zu haben.“ (KUSCHEL 1994: 207)

Auch Aris Fioretos sieht das Bleibende des Gedichts in seiner Gestaltung der Nichtigkeit. Er lobt zuerst seine tragende Metapher des Schornsteins (die er wenige Absätze davor als abgegriffen kritisiert, zu deren „Ehrenrettung“ er jedoch ausführt, dass sie zur Zeit der Entstehung des Gedichts neu und treffend war; FIORETOS 2010: 147-148), weil sie auf unterschiedliche Weisen erscheine. Der Schornstein sei demnach:

Rauchsäule, Sonnenstrahl, Finger und Messer, ja sogar Ausrufezeichen. Von diesen Erscheinungsformen bewegt sich zumindest eine in die entgegengesetzte Richtung: Im Gegensatz zum Rauch, der aufsteigt, fällt der Sonnenstrahl nach unten. Er kommt von einem verdunkelten Stern und leuchtet mit der einzigen Energie, die in dieser friedlosen Zeit möglich erscheint: einer emphatischen Schwärze mit einem nahezu unvorstellbaren Atomgewicht. Zwei Strophen später verwandelt sich die Figur in einen Finger, der auf die Schwelle gelegt wird „[w]ie ein Messer zwischen Leben und Tod“. Nun ist Schornstein nicht mehr vertikal, sondern horizontal gerichtet – Grenze zwischen Bewegung und Nichtigkeit. Mit anderen Worten: eine Trennlinie. (FIORETOS 2010: 149)

Fioretos interpretiert sie weiter, indem er fragt:

Ist es diese Eigenschaft, die auf einer tieferen Ebene Sachs' Wahl der Metaphern bestimmt? In sämtlichen Inkarnationen bildet die Rauchsäule ein Verbindungsglied – zwischen irdischem Leben und himmlischem Sein, Krematoriumsofen und Freiheit, Leben und Tod. Und in jedem einzelnen Fall ist die Erscheinungsform vergänglich. Der Rauch zieht durch die Luft, währt aber nicht, kann nicht gepackt werden und hinterläßt nichts. War es diese Nichtigkeit, die Sachs gestalten wollte? Wenn ja, wäre das wiederholte O des Gedichts das einzige, was übrigblieb, sobald der Gegenstand der Klage das Leben verlassen hatte. [...] (FIORETOS 2010: 149)

²³⁸ Fioretos zufolge dramatisiere das Motto den Konflikt zwischen Verzweiflung und Vertrauen, „ohne Partei ergreifen zu können“ (FIORETOS 2010: 149).

Nun verteidigt also Fioretos sogar die pathetischen, sechsmal wiederholten Os, und zwar in Anlehnung an das späte Gedicht „Die gekrümmte Linie des Leidens“ (1961)²³⁹:

Es mag Leser geben, die sich von den Seufzern und Ausrufen peinlich berührt fühlen. Aber sie übersehen dann, daß Sachs' O buchstäblich eine „schmerzgekrümmte Linie“ ist. Seine Rundung signalisiert, was in den Augen einer Dichterin übrigblieb, die nicht das gleiche Schicksal erlitten hatte wie ihre toten Brüder und Schwestern: nichts. Oder anders ausgedrückt: Der leere Ring der Lippen, der zeigt, daß alles, was gesagt wird, den Toten gewidmet ist. Eine nacktere Linie kann schwerlich vorgestellt werden. (FIORETOS 2010: 149-150)

In diesem Sinne kann das Gedicht als eine sehr gestische Abrechnung mit der Perfidie der Shoah verstanden werden, die bis heute an Aktualität nichts einbüßt. Nelly Sachs' Verdienst ist es, unumwunden, als eine der Ersten,²⁴⁰ „wenn nicht die Erste“ (FIORETOS 2014: 19), auf die Shoah hingedeutet zu haben, und zwar nicht nur was die Artikulation der Schrecklichkeit der Todeslager angeht. Denn die Apostrophierung der letzten zwei Zeilen, „O ihr Schornsteine,/ O ihr Finger“, zieht (nach dem konstatierenden und durch die großen Buchstaben hervorgehobenen, titelgebenden „O DIE SCHORNSTEINE“ der ersten Strophe und nach dem Ausruf „O die Schornsteine!“ der zweiten) als pars pro toto auch die Täter und Mittäter zur Rechenschaft, die die Krematorien bedient und die Selektionen durchgeführt oder auch nur zugesehen haben. Vor allem sie sollen zuletzt erfahren, wie „Israels Leib im Rauch durch die Luft“ zog bzw. als (historisches) Präsens immer noch zieht, und zwar mit einem strengen Ausrufezeichen versehen, das an ihre Schuld gemahnt. Zugleich sollen sie lernen, sich mit den Opfern zu solidarisieren, mit ihnen zu leiden, denn vor dem eigentlichen Text des Gedichts sind auch sie mit dem erwähnten, eigentlich absurd erscheinenden Titel des ersten Abschnitts in der sehr direkten Du-Form konfrontiert: „Dein Leib im Rauch durch die Luft“. Kann ihrer grausamen Unmenschlichkeit dann auf diese Art und Weise, quasi im Sinne einer reeducation, begegnet werden? Jedenfalls laden diese Worte ein zur breiten und radikalen, mutigen Empathie.

Auch Paul Celans „Todesfuge“ markiert den Beginn des reifen Schaffens des Autors,²⁴¹ und ihre Stellung im Band *Mohn und Gedächtnis* (1952) unterstreicht die Trennung seiner noch in Bukarest entstandenen Gedichte von denen aus Wien und Paris. Doch ihre Rezeption vor

²³⁹ SACHS 2010 II: 149. „DIE GEKRÜMMTE LINIE des Leidens/ nachtastend die göttlich entzündete Geometrie/ des Weltalls/immer auf der Leuchtspur zu dir/ und verdunkelt wieder in der Fallsucht/ dieser Ungeduld ans Ende zu kommen – // Und hier in den vier Wänden nichts/ als die malende Hand der Zeit/ der Ewigkeit Embryo/ mit dem Urlicht über dem Haupte/ und das Herz der gefesselte Flüchtling/ springend aus seiner Berufung: Wunde zu sein –“

²⁴⁰ Vgl. „Nelly Sachs war unter den ersten, die auf das Ereignis [d.h. den „Zivilisationsbruch Auschwitz“, J.H.] literarisch reagierten.“ (KRANZ-LÖBER 2001: 7)

²⁴¹ Typisch ist, dass auch für Celan am Anfang die „nationalsozialistische Schrecken Herrschaft“, also die Shoah, steht. (GOSSENS 2008a:45) Wiedemann zufolge fange sogar mit der „Todesfuge“, „wenn man so will, Celans Werk an.“ (WIEDEMANN-WOLF 1985:89)

allem im restaurativen Deutschland der 1950er Jahre sollte den auf dem Kontinent viel stärker präsenten und exponierten Dichter tiefer und grundsätzlicher verwunden, als der erwähnte Misserfolg der *Sternverdunkelung* (1949 bei Bermann-Fischer-Verlag in Amsterdam erschienen und mangels Interesse beinahe eingestampft) Nelly Sachs schmerzte. Denn immerhin war ihrer vorherigen Sammlung, *In den Wohnungen des Todes* von 1947, ein eindeutiger Erfolg beschert, da sie „in das Vakuum nach den furchtbaren Hitler-Jahren [traf].“²⁴² Schon im Mai 1946, als in ihrer Abwesenheit²⁴³ der erste Teil dieser Sammlung, der Zyklus *Dein Leib im Rauch durch die Luft* (mit dem Gedicht „O die Schornsteine“), im Freien Deutschen Kulturbund in Stockholm²⁴⁴ vorgetragen wurde,²⁴⁵ schrieb ihr der angesehene, wie sie emigrierte Literaturwissenschaftler Walter A. Berendsohn (1884-1984), folgende begeisterte Worte:

Es scheint mir fast ein Mirakel, mit welcher Zartheit Sie dies grauenvolle Geschehen ergreifen und vor den Richterstuhl der Ewigkeit stellen. Es mit realistischen Mitteln darzustellen ist wirkungslos, weil sich die erschrockene Seele wehrt, dies alles in sich aufzunehmen, und sich bald verschließt und verhärtet, um leben zu können. Aber die Essenz von Ihren klagenden, anklagenden und verklärenden Gedichten wird aufgenommen und bleibt haften. (von Nelly Sachs zitiert im Brief an Gudrun Dähnert vom 18. 5. 1946; SACHS 1985: 53)

Celans „Todesfuge“ sollte dagegen von Anfang an sehr problematisch und ambivalent aufgenommen werden, was um so schwerer wiegt, wenn man bedenkt, wie (lebens)wichtig sie für ihren Autor war, und zwar offenbar mit sich steigernder Intensität. Seine wiederholten Beteuerungen: „Die Todesfuge ist ein Grabmal“ (zu Rolf Schroer)²⁴⁶ oder, zu Ingeborg Bachmann, „dass die Todesfuge auch dies für mich ist: eine Grabschrift und ein Grab. [...] Auch meine Mutter hat nur dieses Grab“²⁴⁷ beweisen eine starke innere Anteilnahme des Dichters an der Rezeption dieses einen konkreten Gedichts, das ein bitteres, wehmütiges, fast mit religiöser Inbrunst verbundenes Andenken vor allem an seine geliebte Mutter darstellen sollte. Damit musste notwendig kollidieren, dass gerade dieses Werk bald zum „Markenzeichen‘ des jungen Dichters“ wurde,²⁴⁸ allen möglichen, auch zynischen, Lesarten ausgesetzt.

²⁴² FRITSCH-VIVIÉ 2001: 91.

²⁴³ Sie musste bei ihrer Mutter bleiben, die Blutgefäßkrämpfe hatte. (SACHS 1985: 53)

²⁴⁴ Der Freie Deutsche Kulturbund war eine parteipolitisch neutrale Organisation für deutsche Flüchtlinge in Schweden und existierte bis 1946 in Stockholm. Er führte kulturelle Veranstaltungen durch. (Zitiert nach Kommentar in SACHS 1985: 41-42)

²⁴⁵ Es handelte sich um die letzte Veranstaltung des Kulturbundes in Schweden, bevor er nach Berlin zurückkehrte (s. SACHS 1985: 53), was auch von dem hohen Stellenwert der vorgetragenen Werke von Nelly Sachs zeugt.

²⁴⁶ Am 25.10.1959, zitiert in Kommentar zu CELAN 2005: 607-608.

²⁴⁷ Am 12.11.1959, s. Kommentar zu CELAN 2005: 608.

²⁴⁸ GOSSENS 2008b: 18.

Schon die Art des Vortrags der „in die Rezitation drängende[n], blutig erlittene[n]“²⁴⁹ „Todesfuge“ sollte für Furore sorgen, wie dies bereits ausgeführt wurde. Marie Luise Kaschnitz, die Celans erste Veröffentlichung in Deutschland, 1948 in der Zeitschrift *Die Wandlung*, betreute, sprach aber in ihrer biografisch inspirierten Erzählung „Die Abreise“ über eine „tonlose Stimme“ des achtundzwanzigjährigen „jungen Dichter[s] aus dem Osten“,²⁵⁰ der ihr dieses Gedicht vorlas, und auch in ihren autobiografischen *Orten* von 1973 hob sie hervor: „[...] der junge Mann, der mich draußen [im herbstlichen Park von Royaumont, im Jahre 1948; J.H.] sprechen will, ist Paul Celan, ein schwächlicher Jüngling aus Czernowitz, ein Emigrant. Wir gehen zusammen durch den rotgoldenen Park und setzen uns auf eine Bank, und Celan liest mir mit eintöniger, noch völlig ungeübter Stimme seine ‚Todesfuge‘ vor.“ (KASCHNITZ 1991: 22-23)

Celan wird also viel Mühe verwendet haben müssen, um bei der Frühjahrstagung der Gruppe 47 in Niendorf 1952²⁵¹ dreieinhalb Jahre nach Royaumont die „Todesfuge“ so dramatisch vorzulesen, dass die bereits erwähnten, absurden Assoziationen von Goebbels (einerseits) und Synagoge (andererseits) entstehen konnten. Kaschnitz unterstreicht zudem in ihrem Tagebuch vom Mai 1952, dass diese herausragende Vortragsart „funktisch“ war und so, „wie man es von ihm verlangt hatte.“ (KASCHNITZ 2000 I: 439) Nach diesem Tagebucheintrag zu urteilen war Celan während ihres persönlichen Treffens sehr gekränkt

von der barbarischen Taktlosigkeit H. W. Richters, der bei der Tagung der Gruppe 47 seine „Todesfuge“ als in Goebbelischem Ton geschrieben bezeichnete. Aufgefordert, sich zu entschuldigen, forderte R. Celan auf, doch abzureisen, was C. nicht tat, nicht tun konnte, um der österreichischen Gruppe nicht die Radiomöglichkeiten zu verpatzen. (KASCHNITZ 2000 I: 438)

Keiner der anwesenden Freunde Celans (Ilse Aichinger, die den Preis der Gruppe 47 in diesem Jahr gewinnt, obwohl sie „ganz traumhaft-surrealistisch schreibt“,²⁵² Ingeborg Bachmann, Milo Dor²⁵³) habe gegen Richters Zumutung protestiert, beanstandet Theo Buck

²⁴⁹ Sebais, Heinz-Winfried (1951): Jenseits des Nihilismus, in: Der Monat 3, S. 660. Zitiert in: GOSENS 2008b: 18.

²⁵⁰ Zitiert in GERSDORFF 1992: 177. Die Formulierung „aus dem Osten“ ähnelt jener bereits erwähnten von Hans Egon Holthusen, der Celan 1954 „am östlichen Rande des deutschen Sprachgebiets“ angesiedelt haben wollte, was Celan tief schmerzte (Merkur, VIII. Jahrgang, S. 385); sie zeugt von der großen Verbreitung dieser klischeehaften Zuschreibungen, selbst bei wohlwollenden Dichterkollegen.

²⁵¹ Diese Tagung nahm beispielsweise Helmut Heißenbüttel als „einen, wenn nicht den Höhepunkt der Geschichte der Gruppe 47“ wahr. (HEISSENBÜTTEL 1985: 311)

²⁵² So Kaschnitz in GERSDORFF 1992: 208.

²⁵³ Bachmann und Dor ist es zu verdanken, dass Celan nach Niendorf überhaupt eingeladen wurde, wobei Bachmann „[i]n handfesten Regieanweisungen [...] die Reise für Celan [organisierte]; die köstlichen Briefe, in denen es um Busrouten, Abfahrtszeiten und Reisekostenzuschüsse geht, lassen erahnen, dass die elegisch auftretende Dichterin sich bestens als Reisebüroangestellte bewährt hätte, wenn denn die Lebensumstände das verlangt hätten“, so Ina Hartwig. (HARTWIG 2017: 51)

noch 1999,²⁵⁴ ein Mythos, den u.a. Roland Berbig 2014 richtigstellt (BERBIG 2014: 75) und zudem einen „eklatanten Antisemitismus“ (BERBIG 2014: 75) dort völlig ausschließt, wo in Wahrheit – und von Celan gegenüber seiner Frau so beschrieben – nur eine „Mehrzahl“ von Menschen agiert, „die die Poesie nicht mögen.“ (BERBIG 2014: 75, CELAN/CELAN-LESTRANGE 2001 I:22) Tragisch aber ist, dass niemand wahrnehmen wollte, was die „seherhafte‘ Artikulation“ Celans²⁵⁵ an Inhalten zu transportieren versuchte. Vielmehr entschärfte man die Botschaft von Celans Werk, indem man es pauschal unter den Begriff der „poésie pure“ einordnete. (BRENNER 1967: 76)

Zwei Jahre später, 1954, steigert sich Celans Unbehagen am westdeutschen Literaturbetrieb, als der Lyriker und mächtige Literaturkritiker Hans Egon Holthusen, als „christlicher Existentialist“ für seine Essay-Sammlung *Der unbehauste Mensch* von 1951 gewürdigt, im „Mercur“ seinen Rivalen „Fremdling und Außenseiter der dichterischen Rede“²⁵⁶ nennt und der „Todesfuge“ konzidiert, zwar „wahre und reine Dichtung“ zu sein („ohne eine Spur von Reportage, Propaganda und Raisonement“; HOLTHUSEN 1954: 390), doch fähig, „der blutigen Schreckenskammer der Geschichte [zu] entfliehen [...], um aufzusteigen in den Äther der reinen Poesie.“ (HOLTHUSEN 1954: 390)²⁵⁷

Als Celan zudem im gleichen Jahr 1954, relativ spät, von der breit angelegten Briefkampagne der Witwe Goll erfährt, deren Rundbrief seine angehende Karriere ruinieren sollte,²⁵⁸ muss er sich auf Schlimmeres gefasst machen. Er wird, wie schon ausgeführt, Meisterplagiator genannt,²⁵⁹ dem „Meister aus Deutschland“ seiner „Todesfuge“ angeglichen und zum Täter gerade dort pervertiert, wo er am authentischsten wirken wollte.²⁶⁰ Das und die Tatsache, dass die „Todesfuge“ zudem als im ästhetischen Sinne „schön“ empfunden wurde,²⁶¹ sollte Celans

²⁵⁴ BUCK 1999: 81.

²⁵⁵ SCHROERS 1967: 384.

²⁵⁶ HOLTHUSEN 1954: 385.

²⁵⁷ Somit wird der reale Wirklichkeitsbezug der „Todesfuge“, schon bei der Erscheinung des noch „Todestango“ heißen Gedichts akzentuiert, völlig zunichte gemacht. („Das Gedicht [...] beruht auf der Beschwörung einer wahren Begebenheit. In Lublin wie in anderen ‚nazistischen Todeslagern‘ zwang man eine Gruppe von Verurteilten, wehmütige Lieder zu singen, während andere Gräber schaufelten“, FELSTINER 2000: 56; Celan zufolge bezieht sich das Gedicht auf Berichte der Izvestia über das Lemberger Ghetto; GOSENS 2008a: 47).

²⁵⁸ Sie schrieb Verlage, Zeitschriften, Rundfunkanstalten und nicht zuletzt Rezensenten von Celans Gedichtband *Mohn und Gedächtnis* an, „der Ende 1952 erschienen war und im ersten Halbjahr 1953 erste, z.T. sehr positive Kritiken bekam.“ (WIEDEMANN 2000: 190)

²⁵⁹ In anonymen Briefen wird als Autorität, die diese Beschimpfung prägte, der in Ostberlin lebende Georg Mauerer genannt, der sich, allerdings erst 1960, davon öffentlich distanzierte. (vgl. WIEDEMANN 2000: 198-199)

²⁶⁰ Wie erwähnt könnte Celans Entschluss zum Freitod im Mai 1970 mit der Erstveröffentlichung von Immanuel Weißglas' Gedicht „Er“ (von 1944) im Februarheft der Bukarester Zeitschrift *Neue Literatur* zusammenhängen, in welchem sich Motive der „Todesfuge“ finden ließen, so dass der Dichter sich vor weiteren Plagiatsvorwürfen mit Recht fürchten musste. (These Werner Fulds in Focus Nr. 19, 1997, S. 136; zitiert in EMMERICH 2001: 166-167.)

²⁶¹ Vgl. beispielsweise Reinhard Baumgarts Stelle in seinem Essay „Unmenschlichkeit beschreiben“: „Celan *Todesfuge* etwa und ihre Motive, die ‚schwarze Milch der Frühe‘, der Tod mit der Violine, ‚ein Meister aus

ganze Poetologie von Grund auf verändern. Er fordert nun von sich selbst, 1958, wie bereits unterstrichen, „eine ‚grauere‘ Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre ‚Musikalität‘ an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem ‚Wohlklang‘ gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte.“²⁶² Der Prototyp einer solchen Sprache ist die der auf die Terminologie und den Sinn der „Todesfuge“ eingehenden „Engführung“;²⁶³ die „Todesfuge“ erlaubt Celan seit der Intensivierung der Goll-Kampagne zu Beginn der 1960er Jahre nicht mehr öffentlich vorzutragen. Auch der Umstand, dass sie „nachgerade schon lesebuchreif gedroschen“ sei,²⁶⁴ mag dabei eine Rolle gespielt haben.

Die poetische Initiation Celans, der mit seiner „Todesfuge“ die Darstellung der Quintessenz der Shoah leisten wollte, mit breitem, oft sarkastisch gebrochenem Rückblick auf die deutsche Geistesgeschichte (dem ein genuin moralischer Impetus innewohnte), sollte aus all diesen Gründen kläglich scheitern. Ein ähnlich (melo)dramatisches, bezüglich der Shoah direktes Werk schreibt Celan nicht mehr. Aber auch Nelly Sachs betrat mit ihrem Gedicht „O die Schornsteine“ ein Gebiet, das sie in solcher schockierenden Konkretheit nicht mehr aufsuchen wird. Ruth Kranz-Löber meint in Hinsicht auf dieses Gedicht sogar:

Die Form dieser Thematisierung [der Shoah, J.H.] ist im ganzen Oeuvre der Dichterin einzigartig. In keinem anderen Gedicht wird auf die realen Bedingungen des Genozids derart deutlich angespielt – in dieser Hinsicht ist *O die Schornsteine* weit davon entfernt, für die Lyrik von Nelly Sachs repräsentativ zu sein, in der die Shoah ansonsten nur in stilisierter, stark abstrahierter Form erscheint. (KRANZ-LÖBER 2001: 20-21)

Sind nun vor diesem Hintergrund die beiden behandelten Gedichte, Sachs’ „O die Schornsteine“ wie Celans „Todesfuge“, überhaupt als hermetisch zu werten im Sinne von „dunkel“, „verschlossen“, „rätselhaft“ und „schwer“? Denn ihr Wirklichkeitsbezug, die Shoah,²⁶⁵ ist bestimmt „dunkel“ (wenn nicht „düster“) und „schwer“, spricht man ja inzwischen fast klischeehaft schon von ihr als dem ‚dunkelsten Kapitel der deutschen Geschichte‘. In diesem Sinne mögen allein ihre Thematik und ihre exemplarische Aufrufung der Shoah als „bewußtlose Geschichtsschreibung“ verstanden werden und die Gedichte als ein Raum, worin „das äußerste Grauen nachzittert“ (Adorno),²⁶⁶ wenn auch in inzwischen

Deutschland‘, alles durchkomponiert in einer effektbewußten Partitur – bewies es nicht schon zuviel Genuß an Kunst, an der durch sie wieder ‚schön‘ gewordenen Verzweiflung?“ (BAUMGART 1995: 83)

²⁶² Paul Celan: Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris, 1958. (CELAN 1983: 167)

²⁶³ Der musikologische Begriff „Engführung“ meint den dritten, letzten Teil der Fuge, in welchem zeitlich „eng“ alle ihren vorherigen Themen kontrapunktisch zusammenfließen (vgl. KUNDERA 1986: 227) und der also eine Art Fazit des Ganzen darstellt.

²⁶⁴ CELAN 1988: 320.

²⁶⁵ Im Falle der „Todesfuge“ spricht Thomas Schneider davon, dass ihre Welt sich „zuletzt in einem gespenstischen Ineinander von Realität und Phantasma“ verliere (SCHNEIDER 2010: 273); das Gleiche ließe sich auch von *O die Schornsteine* sagen.

²⁶⁶ ADORNO 2006b: 53.

ritualisierten, manchmal an Stereotypen grenzenden poetischen Mitteln. Im Oxymoron der „schwarze[n] Milch“ wie in der Synekdoche der „Schornsteine“ wird man heute schwer eine extremistische Kunst (nach Michael Hamburger)²⁶⁷ suchen, auch wenn das extreme Erleben des ‚Epochenbruchs Auschwitz‘ hinter ihnen bis heute spürbar bleibt, im Pathos und in der Atemnot. Auch die „Kühnheit“ dieser poetischen Mittel (DILLON 2010: 32) muss dem gegenwärtigen Leser erst über die Darstellung des (Literatur)Historischen vermittelt werden. Beide Gedichte haben im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte – und vor allem Celans „Todesfuge“ gehört zu den am meisten interpretierten Gedichten der neueren Literatur – allmählich ihren Hermetismus verloren, so dass ihre Konturen heute klar, vielleicht zu klar und schablonenhaft erscheinen mögen. Was nicht bedeutet (Fioretos Interpretation von „O die Schornsteine“ zeigte das überzeugend), dass keine neue Zugangsart zu ihnen gefunden werden kann, dass sie nicht immer noch rätselhaft wirken.

Wenn auch das Gedicht „O die Schornsteine“ nicht als repräsentativ für die Darstellung der Shoah bei Nelly Sachs gelten kann (vgl. KRANZ-LÖBER 2001: 20-21), so kann es – und kann genauso Celans „Todesfuge“ – doch die Art und Weise repräsentieren, wie man die Shoah in der ersten Nachkriegszeit erfahrbar zu machen suchte: mit fast obsessiv wiederkehrenden Bildern, mit Pathos und Konzentration auf Wesentliches, mit einer zugleich deiktischen und dynamischer Sprache. Nur so konnten beide Gedichte „das Furchtbare [der Shoah, J.H.] berühren“²⁶⁸ und die unvorbereiteten Leser zwingen, dies ebenfalls zu tun.

4.2 Eine Poetologie nach Krieg und Katastrophe: Erich Arendts „Der Albatros“ (1951) und Ingeborg Bachmanns „Mein Vogel“ (1956)

Erich Arendt (1903-1984) und Ingeborg Bachmann (1926-1973) werden kaum in einem Atemzug genannt. Zwar stammen sie beide aus der Provinz (doch einer wie unterschiedlichen: der preußischen und der österreichischen) und werden beide der Hermetik zugerechnet, doch das ändert nichts an der Tatsache, dass sie unterschiedlichen Generationen angehören und einen sehr unterschiedlichen biographischen Hintergrund haben. Denn, wie bereits ausgeführt: Arendt wuchs in bescheidenen Verhältnissen auf und litt sehr darunter, während Bachmanns Familie seit 1933 ein eigenes Haus bewohnte und sogar mitten im Krieg über eine Haushaltshilfe verfügte. Dass der Vater früh der NSDAP beitrug und sich als Oberleutnant aktiv an den Kämpfen gegen die Sowjetunion im Zweiten Weltkrieg beteiligte, wurde von allen Familienmitgliedern tabuisiert – und nur das Schreiben der Tochter bezeugte, wie traumatisierend sich diese Tatsachen auf sie auswirken sollten. Arendt als Linker, der vor

²⁶⁷ HAMBURGER 1995: 302-303.

²⁶⁸ SACHS 1985: 43.

Hitler fliehen musste und sein Exil v.a. in Kolumbien verbrachte, scheiterte dagegen an der DDR, für die er 1950 hoffnungsvoll optierte, mit deren realpolitischen Verhältnissen er sich jedoch nicht arrangieren konnte; äußerst unzufrieden dichtete er mehr oder weniger offen gegen sie.

Trotz dieser lebensweltlichen Differenzen gibt es im Werk von beiden Autoren zwei Gedichte, die von ihnen wie von der Forschung jeweils als wichtig eingestuft werden und darüber hinaus miteinander zu korrespondieren scheinen: Erich Arendts „Der Albatros“ und Ingeborg Bachmanns „Mein Vogel“. Ihr Vergleich zeigt einen Aspekt, der in der Arendt- wie Bachmann-Philologie bisher kaum herausgearbeitet wurde: den engen Bezug beider Gedichte zu ihrer Zeit, in gesellschaftskritischer und politischer Hinsicht. Das folgende Kapitel soll diesem Desiderat detailliert nachgehen.

Wie man in der Heraldik stilisierte Tiere verwendet, um auf einen bestimmten Wappeninhaber und seine Spezifika bzw. Devisen hinzuweisen, so begegnen wir im Arendtschen Gedicht „Der Albatros“ (1951) und im Bachmannschen Gedicht „Mein Vogel“ (1956) jeweils einer Vogelart, die für den Autor/die Autorin stehend und redend sein soll: dem Sturmvogel Albatros (Arendt) und dem Nachtvogel Eule (Bachmann). Beide sind autobiographisch begründet (Arendt identifizierte sein unruhiges, gefahrenvolles Leben mit diesem Vogel, dem Begleiter seiner Irrfahrten, vor allem seiner Flucht aus Europa; schon in der Schulzeit wurde Bachmann L’hibou, die Eule, genannt²⁶⁹) und beide werden im Text possessiv dem lyrischen Ich als „mein“ zugeeignet – und zwar im Finale des Gedichts von Arendt sowie im Titel und an etlichen Signalstellen des Gedichts von Bachmann. Für Arendt ist zudem der Vogel so wichtig, dass er nicht nur das eine Gedicht (Emmerich und Ullrich zufolge 1941 bei der schicksalhaften Überfahrt nach Kolumbien entstanden²⁷⁰) nach ihm benennt, sondern die ganze erste Gedichtsammlung (die erste Buchveröffentlichung Arendts überhaupt) mit Gedichten aus den Jahren 1931-1950: *Trug doch die Nacht den Albatros*.

In ihrem Rahmen erscheint das Gedicht „Der Albatros“ an elfter Stelle des ersten Abschnitts, der mit dem Sonett „Ulysses’ weite Fahrt“ ansetzt und damit eine weitere emotionale Bezugsgröße Arendts vorstellt, Homers Odysseus: auch ihn als Stütze, Identifikation und Inspiration. Beide Gedichte sind gereimt und von regelmäßigem Strophenbau. Jede der insgesamt acht Strophen des Gedichts „Der Albatros“ zählt sieben Zeilen (nur die fünfte Strophe verfügt über sechs Zeilen), wobei die letzten zwei Zeilen jeder Strophe graphisch und

²⁶⁹ HÖLLER 2001: 22.

²⁷⁰ EMMERICH 1984: 37; ULLRICH 1969. In: Neue Zeit, 21.5.1969. <http://www.planetlyrik.de/erich-arendt-aus-funf-jahrzehnten/2012/09>. [12.7.2019]

rhythmisch hervorgehoben werden und eine Art Conclusio bilden mit dem besonders exponierten, reimtragenden Schlusswort und Schlüsselwort „Albatros“. Hier der Wortlaut des Gedichts von Arendt:

Der Albatros

Sonnen sanken um mein Schiff und stiegen:
 Wochen stiller großer Wiederkehr!
 Wolkenwände sah ich ferne liegen,
 und sie sanken lautlos in das Meer.
 Immer aber hört ichs oben fliegen:
 Über mir, der weiten Fahrt Genoss,
 seine Schwingen schlug ein Albatros.

Lag im weißen Glanz der Meeresspiegel
 um mein Schiff, so senkte sich sein Flug.
 Seine schmalen weitgespannten Flügel
 glitten wassernah um Heck und Bug,
 segelleicht, als ob das Licht ihn trug.
 Wenn die tiefe Stille ihn verdroß,
 flog mit Zorneschrei der Albatros.

Mittags schwand in leeren Himmelshellen
 er empor; steil über grüner See.
 Plötzlich löste sich ein Stein im schnellen
 Schlag und streifte dicht das Schiff in Lee,
 und ein Schnabelhieb drang in die Wellen.
 Während Wasser ihm vom Leib noch floß,
 floh mit blutigem Fang der Albatros.

Erst im Sturmwind, der mit weißem Biß
 in die Tiefen fuhr, daß Nacht und Meer aufschäumten,
 kam er wieder, als mein Segel riß,
 Blitze lachten, schwarze Wogen bäumten,
 als die Meergruft auf mein Schiff sich schmiß:
 Dunkler Pfeil, der durch den Himmel schoß,
 schwang durch Sturm und Licht der Albatros.

Und sein Schrei brach aus dem Herz des Sturmes
 hell und heiß, unfaßbar und inständig,
 von Empörung heiß, von Zorn lebendig:
 Wilde Kraft des auferstandenen Sturmes.
 Meiner Seele tapferster Genoss,
 rief er ihren Zorn, der Albatros.

In den Abenden der heißen Meere,
 wenn der Purpurhimmel jäh verging,
 und des Dunkels schwarze Tropenschwere
 undurchdringbar vor den Augen hing,
 flog sein Schatten hörbar überm Meere.
 Wenn die Nacht die Sternensicht verschloß,
 trug die Nacht doch stets den Albatros.

Eines Tages um die Mittagswende
 stieg aus ewigem Glanz das harte Riff.
 Palmen wuchsen aus dem Lichtgelände
 und die Bai umrauschten grüne Wände,
 in die Bucht lief einsam ein mein Schiff.

Fern am Horizont, der nackt und groß,
 flog für immer fort der Albatros.

Nur in Träumen noch am Strand nach Jahren,
 zog er wie ums Schiff im stillen Flug.
 Und – da Not und Knechtschaft unerträglich waren,
 daß das Herz den Haß nicht mehr ertrug,
 stieg sein Schrei, dem großen Zorn entfahren:

Wilder Ruf, der durch den Himmel schoß,
 über mir, wie einst – mein Albatros! (ARENDDT 2003: 56–57)

Schon eine flüchtige Lektüre des Gedichts zeigt, dass sein zentrales Anliegen nicht einem Porträt des Vogels dient, wie es beispielsweise Baudelaires Gedicht „Albatros“ (BAUDELAIRE 1979: 31) leistet, sondern um die Bestimmung der Beziehung des lyrischen Ich zu dem Vogel Albatros kreist. In Zeile 7 der ersten Strophe wird er als „ein Albatros“ eingeführt, doch schon Zeile 5 derselben Strophe deutet die immer wieder erfolgte akustische Wahrnehmung seines Flugs an als ein unbestimmtes, spannungsgeladenes, verheißungsvolles „es“ („Immer aber hört ichs oben fliegen“). Und noch bevor wir überhaupt erfahren, dass dieses „es“ zu einem Vogel gehört und wir ihn vor unserem inneren Auge gesehen haben, erklärt die sechste Zeile ihn zu „der weiten Fahrt Genoss[en]“ des Ich, was offenbar auch eine Vorbildfunktion mit einschließt (denn er ist über dem lyrischen Ich positioniert).

Die Strophen II bis VII münden dann immer von neuem in den Nominativ „der Albatros“, mit Ausnahme der Strophe VI, in welcher „die Nacht“ den Nominativ bildet; jene Nacht, die „doch stets den Albatros [trug]“, was, wie bereits erwähnt, dem ganzen Gedichtband den Namen gab. Zwei Substantive werden somit im Rahmen des ganzen Gedichts semantisch besonders beschwert: die (auch geschichtlich oder gar apokalyptisch zu verstehende) Nacht und der Albatros. Wobei bis zur Strophe V der Vogel eine betont dynamische, akustisch wie visuell herausragende Komponente des Gedichts verkörpert: er schlägt „seine Schwingen“ (Zeile 7), fliegt mit „Zorneschrei“ durch die Stille (Zeile 14), flieht mit „blutige[m] Fang“ hinweg (Zeile 21), wird sogar „[d]unkler Pfeil, der durch den Himmel“ schießt (Zeile 27) und „durch Sturm und Licht“ schwingt (Zeile 28), ruft schließlich stellvertretend den „Zorn“ der Seele des lyrischen Ich als ihr „tapferster Genoss“ hervor (Zeile 33 und 34). Dadurch wird der Höhepunkt des Gedichts erreicht, danach trägt nur noch die Nacht, und zwar eine finstere Nacht (die „die Sternensicht verschloß“; Zeile 40), den Albatros, als Objekt: immer wieder, „stets“ (Zeile 41); bis aber der Albatros, als Subjekt wieder, „für immer“ fortfliegt (Zeile 48)

und für das lyrische Ich nur noch „in Träumen“ da ist (Zeile 49). Paradoxe Weise wird er erst dadurch dem lyrischen Ich eigen als „mein Albatros“.

Demgegenüber beginnt das Bachmannsche Gedicht schon mit der Tatsache – oder wenigstens der Annahme – des Besitzes des Vogels (wie sein Titel „Mein Vogel“ nahelegt), dessen nähere Bestimmung als Eule, hier parallel zum Gedicht „Der Albatros“, erst das Ende der ersten Strophe leistet. Hier der Wortlaut des Gedichts von Bachmann:

Mein Vogel

Was auch geschieht: die verheerte Welt
Sinkt in die Dämmerung zurück,
einen Schlaftrunk halten ihr die Wälder bereit,
und vom Turm, den der Wächter verließ,
blicken ruhig und stet die Augen der Eule herab.

Was auch geschieht: du weißt deine Zeit,
mein Vogel, nimmst deinen Schleier
und fliegst durch den Nebel zu mir.

Wir äugen im Dunstkreis, den das Gelichter bewohnt.
Du folgst meinem Wink, stößt hinaus
Und wirbelst Gefieder und Fell –

Mein eisgrauer Schultergenos, meine Waffe,
mit jener Feder besteckt, meiner einziger Waffe!
Mein einziger Schmuck: Schleier und Feder von dir.

Wenn auch im Nadeltanz unterm Baum
die Haut mir brennt
und der hüfthohe Strauch
mich mit würzigen Blättern versucht,
wenn meine Locke züngelt,
sich wiegt und nach Feuchte verzehrt,
stürzt mir der Sterne Schutt
doch genau auf das Haar.

Wenn ich vom Rauch behelmt
wieder weiß, was geschieht,
mein Vogel, mein Beistand des Nachts,
wenn ich befeuert bin in der Nacht,
knistert's im dunklen Bestand,
und ich schlage den Funken aus mir.

Wenn ich befeuert bleib wie ich bin
und vom Feuer geliebt,
bis das Harz aus den Stämmen tritt,
auf die Wunden träufelt und warm
die Erde verspinnt,
(und wenn du mein Herz auch ausraubst des Nachts,
mein Vogel auf Glauben und mein Vogel auf Treu!)
rückt jene Warte ins Licht,
die du, besänftigt,

in herrlicher Ruhe erfliegst –
was auch geschieht. (BACHMANN 1982 I: 96–97)

Auch dieses Gedicht bezieht sich, und im Vergleich mit dem Arendtschen Text viel eindeutiger und direkter, auf eine äußerst negativ wahrgenommene zeitgenössische Wirklichkeit, denn es macht „die verheerte Welt“ bereits in der ersten Zeile zu seinem eigentlichen Ausgangspunkt; wie das Gedicht von Arendt ebenfalls in seiner ersten Zeile von „Sonnen“, die „sanken“ (und gleich, dramatisch, wieder „stiegen“) spricht, was auf immer wieder erfolgte Untergänge hindeuten kann, im Natur- sowie im geschichtlichen Zusammenhang. Der letztere würde zudem den Gedichtbandtitel, der Zeile 41 des vorliegenden Arendtschen Gedichts entnommen (ohne die Zeitbestimmung „stets“ jedoch, was wichtig ist), rechtfertigen, und mit „Not und Knechtschaft“ der letzten Strophe korrelieren, deren Intensität so groß sein musste, „daß das [menschliche, J.H.] Herz den Haß [als Reaktion darauf, J.H.] nicht mehr ertrug“ (Zeile 51-52). In diesem Augenblick soll der gefeierte, aufgerufene, von früher bekannte Vogel mit seinem „Schrei, dem großen Zorn entfahren“ (Zeile 53), einschreiten, stellvertretend für das lyrische Ich und seinen „[w]ilde[n] Ruf“ (Zeile 53-54) nach Gerechtigkeit; aber nur in Gedanken des Ich, nicht in der Realität.

Eine solche Lesart würde den Titel des ersten Abschnitts der Sammlung *Trug doch die Nacht den Albatros* rechtfertigen, in welchem das Gedicht scheinbar unlogisch aufzufinden ist: „Das Mittelmeer“.²⁷¹ Dann würden sich „Not und Knechtschaft“ auch, wenn nicht sogar vorwiegend, auf die gegenwärtige Situation des lyrischen Ich beziehen (und nicht nur auf die vergangene und bestandene „Emigrations-Odyssee des Dichters“²⁷²), jenes Ich, das „nach Jahren“ (Zeile 49) an einen offenbar mittelmeerischen Strand kommt und in seiner hoffnungslosen Situation sich daran erinnert, wie ihm der Vogel einst, als die „Sonnen sanken“ (Zeile 1), „im stillen Flug“ „ums Schiff“ (Zeile 50), das Symbol seiner Lebensfahrt, folgte. Sein Zorneschrei von damals soll auch den Zorn des lyrischen Ich über seine Gegenwart (in der DDR und über sie hinaus) versinnbildlichen, lässt den Vogel und das lyrische Ich schließlich durch das Possessivpronomen verbunden sein. Dadurch werden die Identität und Integrität des lyrischen Ich wiederhergestellt.

Auch wenn die Regime der DDR (Arendt) und Österreichs/der BRD (Bachmann) kaum vergleichbar sind, verlaufen interessanterweise „Not und Knechtschaft“ Arendts, wie sehr auch vom kommunistischen Glaubensbekenntnis des Autors ‚angereichert‘ und zum

²⁷¹ Am Mittelmeer findet man nämlich sehr selten Albatrosse, wenn auch einige Schiffe dieses Namens.

²⁷² So ULLRICH 1969: „Das Gedicht ist 1941 geschrieben, es formuliert in einem grandiosen Symbol die Emigrations-Odyssee des Dichters.“ In: Neue Zeit, 21.5.1969. <http://www.planetlyrik.de/erich-arendt-aus-funf-jahrzehnten/2012/09>. [12.7.2019]

Expressionismus tendierend, und „die verheerte Welt“ Bachmanns recht parallel, vor allem was den Bezugspunkt zur schriftstellerischen Gegenwart der beiden Dichter angeht. Der Ausdruck „verheert“ (im Sinne von „verwüstet“, „zertrümmert“; das Verb „verheeren“ meint eigentlich „mit einer Heeresmacht überziehen“²⁷³) in Hinsicht auf die Nachkriegswirklichkeit erinnert an die bereits besprochene, schwer verifizierbare Erinnerung Bachmanns, im Interview vom Dezember 1971 festgehalten, worin die Wörter „zertrümmert“ und „Heer“ für unseren Zusammenhang eine neue Dimension offenlegen:

Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit *zertrümmert*. Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. Es war etwas so Entsetzliches, daß mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt: durch einen zu frühen Schmerz, wie ich ihn in dieser Stärke vielleicht später überhaupt nie mehr hatte. [...] Ein ganzes *Heer* kam da in unser stilles, friedliches Kärnten... (BACHMANN 1983: 111; beide Hervorhebungen J.H.)

Denn was das „Heer“ Hitlers an Verheerendem angerichtet hat, die Verheerung Europas, sollte allerdingst lange tabuisiert werden; nicht nur, um es ungeschehen oder vergessen zu machen, sondern auch, weil dafür zuerst einmal keine Worte zur Verfügung standen, weil das Thema für viele zu schmerzhaft und zu ‚groß‘ war. Berühmt ist die Umschreibung Celans für das Jüngstvergangene: „das, was geschah“.²⁷⁴ Wenn man sich nun vergegenwärtigt, dass für Bachmann der Krieg, wie beispielsweise dem Gedicht „Alle Tage“ aus ihrer ersten Sammlung, *Die gestundete Zeit* von 1953, entnommen, „alltäglich“ geworden ist (also nicht beendet wurde, sondern in Richtung Zukunft „fortgesetzt“; BACHMANN 1982 I: 46), wird die beschwörende Wendung „W/was auch geschieht“ aus ihrem Gedicht „Mein Vogel“, gerade an die Adresse Celans, einleuchtend und verständlich. Wir befinden uns, und das wurde in der Bachmann-Forschung, die sich gerne dieses poetologischen Gedichts annimmt, bisher kaum beachtet,²⁷⁵ auch bei diesem Text mitten im Krieg – denn vor allem er, der Krieg, ist es, der im Hintergrund dieses Gedichts präsentisch, schleichend „geschieht“.²⁷⁶

²⁷³ DUDEN 1989: 781.

²⁷⁴ Typischerweise im Gedicht „Was geschah?“ aus der Sammlung *Die Niemandsrose* (1963) als Frage formuliert. Aber auch schon in der Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958) präsent: „Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie musste nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, ‚angereichert‘ von all dem.“ (CELAN 1968: 128)

²⁷⁵ Nur Peter Horn (1969) geht eingehender auf den „Standort der Dichterin“, wie er in der ersten Strophe von „Mein Vogel“ skizziert wird, ein, und vergleicht das Gedicht, wie zwei Jahre vor ihm schon Wolfdietrich Rasch (RASCH 1967: 276), mit T.S.Eliots „The Waste Land“ von 1922. Horn interpretiert das eindringlich wiederholte „Was auch geschieht“ folgendermaßen: „[...] wie schlimm diese Welt es auch treibt, was an Unheil und Verwirrung sich auch ereignen mag, der Dichter und sein Vogel dürfen ihren Platz nicht verlassen.“ (HORN

Nicht nur okkupiert somit der Zweite Weltkrieg, den die Autorin als Jugendliche am eigenen Leib zu spüren bekommen musste und den sie schon damals mutig verabscheute,²⁷⁷ die Gegenwart und die Zukunftsaussichten, er dehnt sich zugleich in Richtung Vergangenheit aus, so dass der höchst allgemeine Krieg sich schließlich wie „[e]in roter Faden durch das Werk Ingeborg Bachmanns“ (HÖLLER 2008: 124) zieht. Denn Bachmann macht uns klar und wahrnehmbar, „dass schon in den großen früheren Zeit- und Erinnerungsromanen des Jahrhunderts der Krieg das Gegenüber und die entscheidende Herausforderung des Schreibens darstellte.“ (HÖLLER 2008: 124) Bereits beispielsweise in Marcel Prousts *Recherche du temps perdu*, von Bachmann 1958 im Bayerischen Rundfunk München besprochen, sieht die Autorin, „dass in dieser Zeit, außer dem Krieg, alles außer Kraft gesetzt ist. Aber es ist nicht der Krieg, der geschieht, wo die Schüsse fallen, oder der abgemalt werden könnte auf einem Schlachtenbild, sondern seine Spiegelung, die wirklicher ist: sein Eindringen in die Sprache aller [...].“ (BACHMANN 1982 IV: 168) In ihr „geschieht“ der Krieg, in ihr muss er abgewehrt werden.

Im Gedicht „Mein Vogel“ wird zuerst sein Resultat, „die verheerte Welt“, durch die „Dämmerung“ in der Natur unsichtbar gemacht, quasi wegretuschiert. Diesem Effekt behilflich ist zudem der „Schlaftrunk“ der personifizierten, offenbar dunklen und geheimnisvollen Wälder, der verursacht, dass die ganze „verheerte Welt“ nicht nur von der Dämmerung verhüllt, sondern auch dem Bewusstsein unzugänglich wird, in den nächtlichen Schlaf versinkt. Nur noch jener „Turm, den der Wächter verließ“, ist zu sehen; ein Verweis auf die aus den Fugen geratene Zeit ohne wachsame Vernunft und leitenden Verstand. Diese Leerstelle füllt als Abschluss und Krönung der ersten Strophe die dämmerungsaktive Eule (parallel zu Arends Albatros, der auch spannungsvoll erst am Ende der ersten Strophe erscheint), und zwar fokussiert auf ihre Augen, die anstatt des Wächters vom Turm aus die Lage überblicken, „ruhig und stet“ (mit Umsichtigkeit und Zuversicht), also im denkbar größten Kontrast zu der resoluten Verheerung des Anfangs der Strophe.

1969) Allgemein wird die „verheerte Welt“ als „Ausgangsort des Dichtungsprozesses“ und als eine „negative Realität“ bei Mehthild Oberle erwähnt (OBERLE 1990: 46).

²⁷⁶ Dementsprechend wird die Auszeichnung durch den „armselige[n] Stern“, einen klaren Hinweis auf Jüdisches im Gedicht „Alle Tage“, nur dann verliehen, „wenn nichts mehr geschieht“ (Zeile 10, BACHMANN 1982 I: 46).

²⁷⁷ Siehe die Stelle in ihrem *Kriegstagebuch*, die die Bombardierung Klagenfurts thematisiert, der sie allein, ohne ihre Familie, ausgesetzt war und bei der sie sich weigerte, in den Bunker zu gehen: „Aber ich habe keine Angst mehr, nur wenn die Bomben fallen ein körperliches Gefühl, etwas verkrampt sich in mir. Aber in meinem Kopf habe ich mein Testament gemacht. Vielleicht ist es sündhaft, einfach sitzen zu bleiben und in die Sonne zu schauen. Aber ich kann nicht mehr in den Bunker gehen, stundenlang wenn das Wasser an den Felswänden herunterrinnt und die Luft so schlecht wird, dass man halb ohnmächtig wird. [...] Der Gedanke, dort womöglich mit allen wie in einer Viehherde zugrundezugehen, ist mir schauerlich. Wenigstens im Garten. Wenigstens in der Sonne.“ (BACHMANN 2011: 12) Berühmt ist auch der Satz in ihrem *Kriegstagebuch*, wo sie sich über die Erwachsenen, am Krieg Beteiligten, folgendermaßen abschätzig äußert: „Die Erwachsenen, die Herren ‚Erzieher‘, die uns umbringen lassen wollen.“ (BACHMANN 2011: 14)

Die dreizeilige zweite Strophe wiederholt zwar die Anfangszauberformel „Was auch geschieht“, schreitet aber fort zu direkter Ansprache des Vogels mit den affirmativen Worten „Du weißt deine Zeit“ (Zeile 6); womit auf Celans Gedicht „Corona“ (v.a. auf Zeile 14: „es ist Zeit, daß man weiß!“) in dem Sinne angespielt zu werden scheint,²⁷⁸ dass die Eule als Symbol „der die Dunkelheit des Nichtwissens durchdringenden Weisheit“ (BECKER 1992: 75) den Augenblick ihres rechten Einschreitens kennt. Dieses Einschreiten besteht zuerst einmal darin, dass sie, wie das lyrische Subjekt in der Du-Ansprache schildert, ihren Schleier nimmt und dem lyrischen Ich „durch den Nebel“ (Zeile 8) zufliegt.

Die erste Zeile der dritten Strophe wiederholt die zauberhafte Anapher der ersten und zweiten Strophe nicht mehr, sondern berichtet von einer Tätigkeit, die die Eule und das lyrische Ich nun gemeinsam verrichten: „Wir äugen im Dunstkreis, den das Gelichter bewohnt.“ Hier bekommt der „Nebel“ der vorherigen Zeile einen Schub in Richtung negative Konnotation, denn ein Dunst kann neben der nebligen Luft auch stickige, von starkem Geruch und Dampf erfüllte Atmosphäre umfassen; und darüber hinaus ist das Kompositum „Dunstkreis“ im Sinne von „Milieu“, „Wirkungsbereich“²⁷⁹ leicht abwertend zu verstehen. Auch das Wort „Gelichter“ klingt negativ, obwohl es ursprünglich „zur selben Mutter Gehörende“²⁸⁰ umriss und obwohl es in seiner Mitte etymologisch täuschend das positiv wahrgenommene Substantiv „Licht“ enthält. Es drückt aber „Abfälligkeit gegenüber einer Person oder mehreren Personen“ aus im Sinne von „Gesindel“,²⁸¹ sein verächtlicher Gebrauch übersteigt also noch jenen vom Wort „Dunstkreis“.

Für Wolfdietrich Rasch meint der Ausdruck „die Wesen der ‚verheerten Welt‘“, (RASCH 1967: 278), allerdings ohne jeglichen Halt im Text des Gedichts. Ulrich Thiem sieht darin gerade das Gegenteil: „Auch das ‚Gelichter‘ gehört nicht zur ‚verheerten Welt‘: Es ist wach, tätig und gefährlich, während sie schläft.“ (THIEM 1972: 33) Er fragt sich, ob und inwiefern es für die ‚Verheerung‘ verantwortlich ist und worin die ‚Verheerung‘ besteht, findet aber keine Antwort und muss resigniert feststellen, dass „durch eine Vielzahl von Deutungsmöglichkeiten“ das Gedicht „zu einem Geflecht fluktuierender semantischer Beziehungen wird.“ (THIEM 1972: 33-34) Dementsprechend sieht Mechthild Oberle den Ausdruck „Gelichter“ gar im Zusammenhang mit der Jagdsprache, worin „Gelichter“ als

²⁷⁸ Bachmanns Antworten gerade auf dieses Gedicht aus der Sammlung *Mohn und Gedächtnis* (1952), ihr von Celan in Liebe zugeeignet, bestimmen, zusammen mit dem ihr ebenfalls gewidmeten Gedicht „Stille“, wesentlich noch den Roman *Malina* von 1971. (BÖSCHENSTEIN/WEIGEL 2000: 7)

²⁷⁹ DUDEN. In: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Dunstkreis>. [13.7.2019]

²⁸⁰ DUDEN. In: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Gelichter>. [13.7.2019]

²⁸¹ In: <https://de.wikipedia.org/wiki/Gelichter>. [13.7.2019]

Sammelbegriff für Krähen, Elstern und Eichelhäher dient (OBERLE 1990: 40-41), während Peter Horn in ihm rein abstrakt „das Gemeine, Wertlose“ (HORN 1969: Anm. 51) erblickt. Eine Möglichkeit scheint die Forschung bisher nicht erwogen zu haben: Dass sich der Ausdruck „Gelichter“ sprach- und gedankenkritisch zu Martin Heidegger als dem Kontrahenten von Ingeborg Bachmanns Dissertation beziehen könnte. Denn die Standardbegriffe dieses besonders in den Jahren 1933-1934 die nationalsozialistische ‚Revolution‘ stark unterstützenden Denkers (der zwar 1934 von seinem Rektorat an der Freiburger Universität zurücktritt, bis zum Kriegsende jedoch Mitglied der NSDAP bleibt) umfassen zum Beispiel ähnlich gebildete Wörter wie „Geviert“ (für die Welt) oder „Gestell“ (für die Technik), weiterhin den Neologismus „lichten“ – von Theodor W. Adorno, mit dem Bachmann befreundet war, 1964 pauschal als *Jargon der Eigentlichkeit* kritisiert. Auch das Verb „bewohnen“, im Hinblick auf das „Gelichter“ im Grunde zu ‚hoch‘, könnte Heideggers pathetischen, der profanen Welt abholden, ethisch hohlen Sprachgebrauch attackieren, beispielsweise vor dem Hintergrund seines Aufsatzes über Hölderlin „...*dichterisch wohnt der Mensch...*“ von 1951, den Bachmann bestimmt kannte und der eskapistisch verstanden werden kann.²⁸²

Das „Gelichter“ wäre demnach etwas Eigenes, Nahes (dem ursprünglichen Sinne „Geschwister“, „Menschen übereinstimmender Art, Sippe, Zunft“ entsprechend,²⁸³ zum Beispiel das eigene Volk), das aber negativ, täuschend, vielleicht auch tückisch geworden ist und abgewehrt werden muss, durchs Äugen, vorsichtiges Hinblicken und Spähen in seinem „Dunstkreis“. Dann würde sich das „Äugen“ des lyrischen Ich und der Eule weniger auf „das erste Attribut der Eule, ihre wachsamen, klaren Augen“ und somit auf die Charakterisierung des Vogels beziehen (OBERLE 1990: 41), als vielmehr auf den Erkenntnisgewinn durch diese Tätigkeit, die zum rechten Sehen verhelfen soll, zum Zustand „Mir sind die Augen aufgegangen.“ (BACHMANN 1982 IV: 275)

Wichtig ist hierbei, dass der Vogel und das lyrische Ich kooperieren, wie die Zeilen 10 und 11 beweisen: die Eule folgt dem Wink des lyrischen Ich, „stößt hinaus/ und wirbel[t] Gefieder und Fell – “. Das Enjambement unterstreicht die Dynamik und Reichweite dieses rasanten, stolzen Tuns des Vogels, die Alliteration in Zeile 11 („Gefieder und Fell“) verstärkt zudem

²⁸² Auch ein bekanntes Gedicht Rose Ausländers, einer philosophisch geschulten und sehr interessierten Autorin, „Biographische Notiz“ (1976) benannt, könnte sich von Heidegger abgrenzen, wenn nach einer schlichten Rekapitulation der Qualen „der Galgenzeit“, d.h. der Shoah, und der mehrfachen Flucht festgehalten wird „ich wohne nicht/ ich lebe“ (ohne satzabschließendes Zeichen, wie bei Rose Ausländer üblich): „Ich rede/ von der brennenden Nacht/ die gelöscht hat/ der Pruth// von Trauerweiden/ Blutbuchen/ verstummtem Nachtigallsang// vom gelben Stern/ auf dem wir/ stündlich starben/ in der Galgenzeit// nicht über Rosen/ red ich// Fliegend/ auf einer Luftschaukel/ Europa Amerika Europa// ich wohne nicht/ ich lebe.“ (AUSLÄNDER 1976: 204)

²⁸³ DUDEN 1989: 228.

den Eindruck der Gestik des Wirbelns, die auf das Balzritual hinweisen kann (dann wäre die Eule ein Männchen, und, darüber hinaus, wie schon der Falke im „Falkenlied“, das Symbol des Geliebten²⁸⁴), aber auch auf die Aufforderung zum Kampf. Jedenfalls ist dies herrlich anzusehen, und der Vogel ist sich seiner Macht, die in der Kraft seiner Bewegungen sowie in der Pracht seines Gefieders liegt, wohl bewusst. Dass diese Macht enorm, beinahe unendlich ist, betont der Gedankenstrich am Ende dieser Strophe – nur noch einmal wird er uns im Rahmen des Gedichts begegnen, und zwar ganz an seinem Ende, in der vorletzten Zeile, die vom Erfliegen der Warte aus Licht spricht.

Interpretieren wir das unbändige Präsentieren von „Gefieder und Fell“ des Vogels als den Verlobungsritus, als das Liebes-Vorspiel, so überrascht das in der vierten Strophe erfolgte, dankbare Bekenntnis des lyrischen Ich an die Adresse des Vogels wenig. Er wird voller Inbrunst und als Antwort auf sein Werben „Mein eisgrauer Schultergenoß, meine Waffe“ genannt, und es wird unterstrichen, dass eine bestimmte, „jene“, Feder von ihm die einzige Waffe des Ich darstelle sowie „Schleier und Feder“ von ihm den einzigen Schmuck.

Aber auch wenn wir in der Gestik des Wirbelns am Ende der dritten Strophe eine Kampfansage (offenbar an das „Gelichter“) sehen, wird in der vierten Strophe, die wie die zweite und dritte nur drei Zeilen zählt, die Dankbarkeitsbekundung des lyrischen Ich an die Eule, deren Besitz und Wertschätzung das Ich insgesamt viermal durch das Possessivpronomen „mein“ an den Tag legt, nachvollziehbar. Im Unterschied zu Erich Arendts Albatros, der seinem lyrischen Ich zuerst, mit dem gleichen Wort „Genoss“, „der weiten Fahrt Genoss“ (Zeile 6 der ersten Strophe) und dann, ebenfalls possessiv, „[m]einer Seele tapferster Genoss“ (Zeile 5 der fünften Strophe) ist, bewegt sich Bachmanns Eule vor allem in dieser vierten Strophe, aber auch darüber hinaus, in ausgesprochen martialischen Zusammenhängen. Das zeigt gleich die erste Zeile der Strophe mit der Ansprache „[m]ein eisgrauer Schultergenoß, meine Waffe“, wie auch die Tatsache, dass ihre Feder in der zweiten Zeile als des Ich „einzige Waffe“ figuriert, mit einem Ausrufezeichen versehen. „Schleier und Feder“ dürfen zudem, spartanisch genug, den einzigen Schmuck des lyrischen Subjekts ausmachen. Das ‚Schöne‘, in diesem „Schmuck“ verkörpert, geht eine Allianz mit dem Kämpferischen und dem Poetischen (Feder, Schleier) ein und weist auf die Gestalt der Athene als Kriegsgöttin, Schutzgöttin und Göttin der Weisheit hin,²⁸⁵ der die Eule symbolisch zugeordnet ist.

Hatten die ersten beiden Strophen des Gedichts die Konzessivsätze „Was auch geschieht“ an ihrem Anfang, so wird dies in der fünften Strophe zu einem ebenfalls konzessiven und

²⁸⁴ Auf die Nähe der Eule zum „Jagdfalken“ macht auch RASCH 1967: 279 aufmerksam.

²⁸⁵ Vgl. THIEM 1972: 31.

anaphorischen Wenn-auch-Satz variiert, der die Zustände beschreibt, denen das lyrische Ich beim Schreibprozess, oder rein existentiell, ausgesetzt ist. Seine Haut fängt bei einem „Nadeltanz unterm Baum“²⁸⁶ Feuer, „der hüfthohe Strauch“ versucht es, seine „Locke züngelt“. Hans Höller interpretiert diese Strophe psychologisch und poetologisch in Hinsicht auf die „konzentrierte Anstrengung des schreibenden Ich, die dem Werk gilt“: „Die am nächsten liegenden Ansprüche des Lustprinzips müssen abgewehrt und unterdrückt werden, damit das Ich seine weiter gesteckten Ziele nicht preisgibt: die richtungslose Bewegung der unsublimierten Sinnlichkeit, als ‚Nadeltanz unterm Baum‘, als Züngeln und Sich-Wiegen, muß vom Verstand auf ein Ziel gelenkt werden.“ (beides HÖLLER 1987: 48)

Doch genauso gut können diese Zeilen im Gegenteil als ein Lobgesang an die Macht des extrem bis schmerzhaft wahrgenommenen Erotischen und Sinnlichen verstanden werden, wie er uns auch in Gedichten wie „Erklär mir, Liebe“ oder „An die Sonne“ aus der gleichen Sammlung *Anrufung des Großen Bären* (1956) begegnet oder noch ausgeprägter zwei Jahre später im Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*.²⁸⁷ Dann wäre der „Sterne Schutt“, der dem lyrischen Ich am Ende der Strophe „doch genau auf das Haar“ „stürzt“, ein Bote des Himmlischen, Astralen, der mit dem Körperlichen (Haut, Haar, Hüfte) eine Verbindung eingeht ähnlich wie Himmel und Erde, das Männliche und das Weibliche in der Eichendorffschen „Mondnacht“.

Geradezu entgegengesetzt dieser romantischen, geheimnisvollen Nacht ist allerdings die Nacht, in der das Ich sich in der dritten Zeile der sechsten Strophe befindet, und möglicherweise „brennt“ auch sie schon in der fünften Strophe an seiner Haut im Sinne höchster Gefahr,²⁸⁸ die außerdem im „Nadeltanz“ der ersten Zeile der fünften Strophe semantisch mitschwingt. Dem würde auch der „Rauch“ am Anfang der sechsten Strophe entsprechen, der das lyrische Ich „behelmt“, wieder unter Verwendung von Kriegsmetaphorik und wieder als eine Anleihe bei der Kriegsgöttin Athene, dieser allerdings im Unterschied zu Mars für die Gerechtigkeit kämpfenden Göttin, deren Attribut der Helm ist.²⁸⁹ Erst „vom Rauch behelmt“ wisse das Ich aber paradoxerweise „wieder [...], was geschieht“, womit ein Verweis auf die „verheerte Welt“ am Anfang des Gedichts hergestellt wird, die ja durch die

²⁸⁶ Nach Ulrich Thiem handelt es sich hier um ein Wortspiel, „das sich das Stilmittel des Austauschs zunutze macht: Statt ‚Tanz unterm Nadelbaum‘ heißt es ‚Nadeltanz unterm Baum‘ – ein in der zeitgenössischen deutschen Lyrik häufiges Verfahren.“ (THIEM 1972: 38)

²⁸⁷ Schon in den *Briefen an Felician* der frühen Bachmann sieht Patricia Broser 2009 punktuell eine „explizite Überlagerung von Gewalt- und Liebesphantasien“ und konstatiert für das gesamte Werk der Dichterin, dass sie „Liebesakte oft in einem Schmerzkontext [darstelle], der einen katholischen Sozialisierungshintergrund durchblicken lässt.“ (BROSER 2009: 93)

²⁸⁸ Vergleichbar „höchster Angst und fliegender Eile“ von Bachmanns spätem Roman *Malina* (BACHMANN 1982 III: 12). Auf die Parallelen in der Figurenkonzeption von „Mein Vogel“ und dem Roman *Malina* weist Patricia Broser hin: BROSER 2009: 103–104.

²⁸⁹ HALL 1991: 275–276.

„Dämmerung“ verborgen und durch den magischen „Schlaftrunk“ der Wälder vergessen werden sollte.

Dem Titel von Celans erstem Gedichtband *Mohn und Gedächtnis* entsprechend, der allein schon im Bild des Mohns erstens auf Schlaf und schmerzlinderndes Vergessen (Schlafmohn als Opium), zweitens aber auf das notwendige Erinnern (Klatschmohn als Symbol für das Gedenken an gefallene Soldaten) hinweist, bringt nach der Phase des Schlafs und der Bewusstlosigkeit der „Rauch“, insbesondere in einer solchen unromantischen, traumatischen Nacht, die zweite und wichtige Phase mit sich, in der das lyrische Ich sich seiner Vergangenheit und Gegenwart stellt und erfährt, was passiert (ist): Der Krieg und die Shoah, deren Verbrennungsöfen den Rauch in solchen Mengen und stellvertretend für Ermordete (s. Celans „Todesfuge“ wie Sachs’ „O die Schornsteine“) lieferten, dass das profane Wort „Rauch“, ähnlich wie etwa das Wort „Rampe“, stigmatisiert wurde.

Also ist es nicht unlogisch, dass gerade dieser Rauch die Erweckung des lyrischen Subjekts zur Nüchternheit und zum Wissen darüber, „was geschieht,“ hervorruft und somit die ‚Dimension Auschwitz‘ freilegt,²⁹⁰ mitten in der Nacht, die zugleich als geschichtliche Nacht zu verstehen ist und über das Konditionale des Wenn-Satzes hinausreicht. Gerade in dieser Situation muss der Vogel aufgerufen werden, als „Beistand des Nachts“. Dank ihm kann das lyrische Subjekt „befeuert“ werden „in der Nacht“, die dadurch der romantischen, verheißungsvollen Nacht wieder angeglichen wird, in der es zum ‚Knistern‘ der Inspiration kommt, typischerweise vor dem Hintergrund des „dunklen Bestand[s]“ der opaken Wirklichkeit, der aber dazu beiträgt, dass das Ich „den Funken“ aus sich schlägt und sie erhellt.

In der letzten Strophe, auch einer konditionalen Wenn-Strophe wie die vorletzte Strophe, imaginiert das lyrische Ich, dass es „befeuert“ bleibe „wie ich bin/ und vom Feuer geliebt,“ also im Zustand (der ihm eigenen) heißen Liebe und der Inspiration längere Zeit verharrt, was dann zur fabelhaften Folge hat, dass „das Harz aus den Stämmen tritt,/ auf die Wunden träufelt und warm/ die Erde verspinnt [...]“.²⁹¹ Der Erhellung der Wirklichkeit durch das dichterische Wort folgt ihre Heilung, der erkenntnisstiftenden Funktion von Literatur ihre

²⁹⁰ Dass man auch bei Ilse Aichingers berühmter *Spiegelgeschichte* von dieser Dimension sprechen kann, bewies Katharina Meiser 2017. Sie zitiert u.a. Ueli Jaussis Satz, wonach die Protagonistin im Spiegel erkennt, „was geschehen ist und nicht hätte geschehen dürfen,“ sowie Hans Höllers Meinung, dass das Schreiben über das Sterben nach 1945 immer verlange, „den industriell organisierten Mord mitzudenken, den wir mit dem Wort ‚Auschwitz‘ verbinden.“ (beide Zitate MEISER 2017: 45)

²⁹¹ Ob die Baumstämme dadurch aber verbrannt werden, bleibt dahingestellt. Das Verb „spinnen“ sieht Patricia Broser darüber hinaus wieder im Zusammenhang mit der Göttin Athene, die den Menschen das Spinnen beibrachte. (BROSER 2009: 99) Auch im später zu interpretierenden Gedicht „Die fleißigen“ von Paul Celan (CELAN 2005: 236) wird in den Versen „die vollverglasten/ Spinnen-Altäre“ (Zeile 6 und 7) auf das Verbum „spinnen“ im Sinne „erzählen“ hingewiesen; beiderseits sind poetologische Konnotationen im Spiel.

therapeutische Aufgabe. Mitten in dieser Strophe finden wir jedoch, in Klammern verborgen, dadurch aber auch hervorgehoben, den Preis, den das lyrische Ich für seine welterhellende und weltrettende Mission zu zahlen bereit ist; und zwar im Zusammenhang mit „seinem“ Vogel, der Eule, die hier schließlich als Raubvogel stark exponiert wird: „(und wenn du mein Herz auch ausraubst des Nachts,/ mein Vogel auf Glauben und mein Vogel auf Treu!)“.

Ein vorletztes Mal begegnet uns hierbei der mutige, opferbereite Konzessivsatz des lyrischen Ich („und wenn du mein Herz auch ausraubst des Nachts“), diesmal, nach zweimaligem „Was auch geschieht“ (am Anfang der ersten und zweiten Strophe) und nach einmaligem „Wenn auch“ der fünften Strophe, mit Bezug auf das eigene Herz, das Intimste, was es aufbieten kann. Zwei letzte Male wird zudem die Zugehörigkeit von lyrischem Ich und Eule durch das Possessivpronomen „mein“ beschworen; im Zusammenhang mit emotionell so stark involvierenden Wörtern wie „Glauben“ und „Treu“ (in umgekehrter Reihenfolge bilden sie das Idiom „auf Treu und Glauben“, das auch rechtlich verankert ist und das Verhalten eines redlich und anständig handelnden Menschen umfasst) und mit dem zweiten, letzten Ausrufezeichen versehen, das dem in der Klammer Verborgenen den Charakter einer fast schmerzlichen Anflehung verleiht.

Nach all dem „rückt jene Warte ins Licht“ und schließt sich der Kreis, der in der ersten Strophe auf dem „Turm, den der Wächter verließ“ und in der „Dämmerung“ begonnen hatte. Während es am Anfang des Gedichts die Augen der Eule waren, die Ruhe, Kontinuität und Einsicht vermittelten (Zeile 5: „blicken ruhig und stet die Augen der Eule herab“), wird nun diese bestrahlte „Warte“ von der Eule „in herrlicher Ruhe“ erflogen, und die Eule, die in der Klammer noch kurz zuvor als potentielle nächtliche Räuberin des Herzens des lyrischen Subjekts figurierte, als „besänftigt“ charakterisiert. Wieder erscheint hierbei, nach Erwähnung der Herrlichkeit und selbstsicheren, überlegten Ruhe des Fluges der Eule, ein Gedankenstrich – und wieder soll hier offenbar die Unendlichkeit der Kraft und Wirksamkeit des Vogels suggeriert werden. Sie sind es wohl, die auch aufgeboten werden müssen, um der „verheerte[n] Welt“ der ersten Zeile in ihrem ganzen Ausmaß zu trotzen.

Als Memento und Zuspruch, Zauberspruch in einem kann man dann die letzte Zeile des Gedichts verstehen, die aus einem Nebensatz ohne den dazugehörigen Hauptsatz besteht und durch die Anapher rhythmisch mit dem Beginn der ersten und zweiten Strophe korrespondiert, sie auch als essenziell gewichtet. Ihre Inhalte werden durch das Zitat kurz eingebildet, aber die fragmentarische Form lässt die eigentliche Spezifizierung dessen, was geschehen kann, geschehen ist oder geschieht, seltsam offen, im Positiven wie (und das vor allem) im Negativen potenziell unermesslich. Dadurch bleibt auch die Erkenntnis, die in der

sechsten Strophe als ein wichtiger Gipfel des Gedichts figurierte (allerdings in einem konditionalen Zusammenhang: „Wenn ich vom Rauch behelmt/ wieder weiß, was geschieht“), eher nur paradigmatisch und symbolisch. Die Vorstellung vom Rauch der jüngsten Vergangenheit, d.h. der Shoah, der zum sichtbaren und tastbaren Helm verdichtet, einen Teil der Identität des lyrischen Ich fortan ausmacht, ist an die Existenz des Vogels gekoppelt, des „Beistand[s] des Nachts“, und an die Paradoxie, dass gerade das Dunkle und Undurchdringliche des „Bestand[s]“ schließlich den Funken der Inspiration und Erkenntnis stiftet.²⁹²

Doch das, „was auch geschieht“, kann auch diametral anderer Art sein, wenn wir es nicht als einen Konzessivsatz lesen, sondern als einen Subjektsatz in Bezug auf die Sequenz vor dem letzten Gedankenstrich des Gedichts.²⁹³ Denn dieser kann genauso gut auf die Existenz all dessen, was sich vor ihm in dieser Strophe befindet, hinweisen, und diese positive Existenz durch das betonte „auch“ („was [alles] auch geschieht“) bestätigen: die Wärme der heilsamen, heilbringenden Verspannung der Erde durch das Harz (das Wunden verschließt), wodurch die „verheerte Welt“ wieder intakt wird; die beleuchtete Warte, die der Vogel sanft und „in herrlicher Ruhe“ (trotz seiner Natur als Raubtier) erfliet. Dadurch erfüllt der Gedankenstrich eine ähnliche Rolle wie jener in der Mitte des späten Gedichts „Enigma“ Bachmanns (BACHMANN 1982 I: 171). Er fungiert einerseits als eine Ellipse, die das auslöst, was noch aufzuzählen, darzustellen wäre (und zwar, in unserem Gedicht, bis ins Unendliche hinaus), andererseits aber „als eine Ankündigung jenes anderen Modus des Sagens, der nach der Wendung des Gedankenstrichs aufgerufen wird.“ (VEDDER 2012: 348)

Dass beide Deutungsmöglichkeiten dieser Abschlusszeile, aber auch die diversen Deutungsmöglichkeiten von etlichen anderen Stellen des vorliegenden Gedichts, prinzipiell berechtigt sind, weist das Werk aus als ein typisches Gedicht der Moderne und zudem als ein typisch hermetisches Gedicht.²⁹⁴ In beiden Fällen jedoch, als ein Konzessiv- oder ein Subjektsatz, als ein Zauberspruch oder ein Zuspruch, vermag die Formel „was auch geschieht“ den Rezipienten über all das hinweg zu trösten, was durch die geschichtlich konnotierte Nacht an Verheerendem auch stattfand, und eine Hoffnung auf Zukünftiges auszusprechen. Diese Hoffnung gründet in der eigenartigen Koalition zwischen Dichter und

²⁹² Dass das Paradoxe „in der Lyrik Ingeborg Bachmanns eine entscheidende, wenn nicht sogar die wichtigste, Komponente“ darstelle, ist die zentrale These des Artikels von Zoltán Szendi (SZENDI 2004: 605).

²⁹³ Diese Lesart würde den kleinen Anfangsbuchstaben von „was auch geschieht“ rechtfertigen.

²⁹⁴ Thomas Sparr zufolge gehört zur „Zeichentheorie der Hermetik“ auch eine „Poetik des offenen Kunstwerks“, die dem Rezipienten in einem bestimmten Rahmen die Wahl überlässt, wie er das betreffende Kunstwerk wahrnimmt. Er spricht mit Henri Pousseur über ein „Möglichkeitsfeld“ der Rezeption; mit dieser Prägung bezeichnet Pousseur seine Komposition *Scambi* (vgl. SPARR 1989: 92).

seinem Vogel, der Inspiration,²⁹⁵ mit deren Hilfe die Gesetzmäßigkeiten des schöpferischen Prozesses nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und der Shoah umrissen werden; mit Phasen der Anästhesierung des Schmerzlichen bzw. des Traumatischen (Versenkung in die Konturlosigkeit der „Dämmerung“, Betäubung durch „Schlaftrunk“), seiner intellektuellen Untersuchung („[Ä]ugen im Dunstkreis“) und künstlerischen Bearbeitung (mithilfe „Schleier“ und insbesondere „jener Feder“), mit körperlichen Stigmata als Begleitumständen des Schöpferischen (5. Strophe) sowie mit (Re)artikulation der geschichtlichen Wunde und ihrer Sichtbarmachung durch „Funken“ (6. Strophe), schließlich mit ihrer Heilung (7. Strophe).

Dass das Gedicht nach all dem in eine verhaltene zwar, aber sich angesichts des Bösen durchaus durchsetzende Utopie münden kann,²⁹⁶ beweist die Bedeutsamkeit, die der Dichtung in diesem Stadium des Bachmannschen Œuvres zugeschrieben wird. Und dies durchaus nicht nur ‚in eigener Sache‘, sondern vermutlich auch in Hinsicht auf Bachmanns Dichterkollegen, insbesondere Paul Celan, die es aufzurichten galt. Die Botschaft dabei ist klar: das wie auch immer aufgefasste „Gelichter“ ist bekämpfbar, das Gedicht besitzt eine gesellschaftliche Relevanz. Erst spätere Werke Bachmanns werden diese Annahme skeptisch überprüfen.

War das Bachmannsche Gedicht, wie wir gesehen haben, ein ziemlich komplexes Gebilde von oft ambivalenten und nicht endgültig dechiffrierbaren, obskuren Inhalten, Symbolen und Verweisen („Eule“ als Geliebter, Unterstützer und als bedrohender Raubvogel, „Nacht“ als geschichtliches Trauma und als Gebärmutter des Kreativen, „Feder“ als Schmuck und als Waffe, untereinander wetteifernde Bezüge zu der mythischen Pallas Athene), so scheint das Gedicht Erich Arendts erst einmal gar nicht hermetisch zu sein, sondern eher gut verständlich und, vor allem was das Metrum angeht, recht traditionell und regelmäßig. Schon seine zahlreichen, häufig das Schema ABABACC wiederholenden, vor allem Verben und Substantive einsetzenden Reime unterscheiden es von dem Gedicht Bachmanns, das, wie Patricia Broser bemerkt, über nur einen einzigen Reim (in den Zeilen 8 und 14, und zwar reimt sich „mir“ auf „dir“)²⁹⁷ verfügt und damit der „Todesfuge“ Celans nahe kommt, deren einziger Reim in den Zeilen 30 und 31 („sein Auge [des Meisters aus Deutschland] ist blau/ er trifft dich genau“) freilich um einiges bewegender ist.

Doch auch das Arendtsche Gedicht verfügt, trotz seiner quasi konformen Oberfläche, über eine eigentümliche Tiefe und Rätselhaftigkeit und verdient es, näher betrachtet zu werden.

²⁹⁵ Es ist nicht auszuschließen, dass Bachmann Préverts berühmte *Paroles* (1946) mit dem poetologischen Gedicht „Wie man einen Vogel malt“ kannte, das ebenfalls die künstlerische Kreativität und ihre Gesetzmäßigkeiten anhand der Figur eines Vogels schildert.

²⁹⁶ Deshalb wählte Patricia Broser 2009 u.a. das Gedicht „Mein Vogel“ zu ihrer Interpretation in Hinsicht auf *Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns* (so der Untertitel der Publikation; Ausführungen zum Gedicht „Mein Vogel“ s. S. 89–105).

²⁹⁷ BROSER 2009: 99.

Schon deshalb, weil es, parallel zu Bachmann, einige Merkmale des Schreibens nach den geschichtlichen Katastrophen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufweist und darin mit Bachmanns „Eule“ einige Male frappierend korrespondiert. Wie bereits am Anfang des Kapitels erwähnt, zentrieren sich beide Gedichte um die Figur des Vogels, der eine Funktion als Vorbild und Kompagnon erfüllt und zudem als Stütze und Helfer dem lyrischen Ich dient. Offenbar ist es nach der Erfahrung des jüngst Vergangenen unumgänglich, sich der eigenen Identität mithilfe dieser Art von „Wappen im Gedicht“ zu vergewissern, um dadurch auch gegen die bei Bachmann wie bei Arendt als sehr unzulänglich empfundene gegenwärtige gesellschaftliche Situation ‚gewappnet‘ zu sein.

Diese Ähnlichkeit wirkt bis in die Wahl der Lexik hinein. Während Arendt gleich in der ersten Strophe, und zwar, wie erwähnt, noch bevor er überhaupt seinen Vogel im Text des Gedichts vorstellt, ihn als „der weiten Fahrt Genoss[en]“ des lyrischen Ich bestimmt, spricht Bachmann am Anfang der vierten Strophe (also im Kern ihres Gedichts) von ihrem Vogel als dem „eisgraue[n] Schultergenöß[en]“ des Ich des Gedichts, also von jemand, der im Kampf Schulter an Schulter neben dem Ich agieren soll. Dass gerade diese Bedeutung die heißersehnteste ist, beweist die ganze vierte Strophe des Bachmannschen Textes. Und parallel dazu enthält die wärmste und ebenfalls ziemlich mittige, fünfte Strophe des Gedichts von Arendt in Zeile 33 die dankbaren Worte „Meiner Seele tapferster Genoss“, die dem Vogel und seiner Bedeutung für das Ich gelten. Die ganze Konstruktion dieser Strophe, die den charakteristischen, sehr dynamischen Fluss des Geschilderten durch eine Reihe von Adjektiven, syndetisch verbunden, weiter durch das oben erwähnte Fehlen einer Zeile sowie durch die Platzierung eines Doppelpunkts lähmt, unterstreicht das Bekenntnis an den Vogel, der die Seele des Ich des Gedichts sinnvoll ergänzt, ähnlich, wie Bachmanns Eule Zutritt zum Herzen des lyrischen Subjekts hat. Nach Krieg und Katastrophe scheint es beiden Autoren ein Trost zu sein, in den Vögeln ein Wesen darzustellen, das körperlich wie geistig beweglich ist sowie rasch, unbändig und unabhängig. Diese Eigenschaften werden gebraucht, um im Gedicht Widerstand gegen die unzureichende, weil unbewältigte jüngste Vergangenheit und ihre Schatten, die bis in die Gegenwart reichen, zu leisten.

Angesichts des Krieges ist, wie schon in der Barockpoesie und ihrer Antwort auf den Dreißigjährigen Krieg, auch noch eine andere Eigenschaft sehr von Bedarf: die Beständigkeit, in der Figur der Constantia versinnbildlicht. Bei Bachmann werden die Augen der Eule mit dieser Eigenschaft ausgestattet, sie blicken „ruhig und stet“, und stellen somit die Resistenz gegen das Chaos und die Destruktion der „verheerte[n] Welt“ dar, die bereits Andreas Gryphius zum Ausgangspunkt seines berühmten Gedichts „Tränen des Vaterlandes“ machte:

„Wir sind doch nunmehr ganz, ja mehr denn ganz verheeret!“²⁹⁸ Hier konnte der Autor nur bitter beklagen, dass, so die *Conclusio* des Gedichts, „nun der Seelen-Schatz, so vielen abgezwungen“ wurde (GRYPHIUS 1988: 81), offenbar, weil es an einer Instanz mangelte, die „Beistand des Nachts“ und „Schultergenoss“ (Bachmann) oder der „Seele tapferster Genoss“ (Arendt) sein konnte. Darüber hinaus ist aber bei Arendt, neben dem hilfreichen, starken Vogel, noch eine andere Größe für die einigermaßen gute Wendung des Gedichts entscheidend: die Nacht. Sie ist es, die, wie in der sechsten Strophe (Zeile 41) ausgeführt, „doch stets den Albatros“ zu tragen fähig war und durch diese Beständigkeit für seinen Fortbestand, sein Leben sorgte. Doch eine solche Positivität liegt nur eine Zeile entfernt vom genauen Gegenteil der hilfreichen, zuversichtlichen Nacht, denn der Vers 40 spricht von einer Nacht, die „die Sternensicht verschloß“, also düster und negativ war. Dadurch kommt es auf minimaler Fläche von zwei benachbarten Zeilen gerade dort zu einer Brechung des poetischen Bilds, wo auch Bachmann, in Vers 25 und 26 ihres Gedichts, eine Ambivalenz inszenierte: beim Nachtsymbol. Auch bei Arendt ist nämlich, und zwar ebenfalls im Rahmen eines einzigen Verspaars, die Nacht einerseits bedrohlich (weil sie „die Sternensicht verschloß“), und zugleich hilfreich (weil sie, trotz der Bedrohung, „doch stets den Albatros [trug]“). Wobei das Wort „doch“ die gegen alles Erwarteten bewältigten Hindernisse nahelegt und das Wort „stets“ eben die beruhigende zeitliche Kontinuität.

Dass die erste Arendtsche Gedichtsammlung schließlich *Trug doch die Nacht den Albatros* benannt wurde, d. h. ohne die Zeit- oder Umstandsbestimmung „stets“, die in Zeile 41 des Albatros-Gedichts eine so wichtige Funktion erfüllt („trug die Nacht doch stets den Albatros“ heißt es hier), kann aus Gründen der Vermeidung eines zu langen Titels erfolgt sein, kann aber noch auf etwas anderes hindeuten. Möglicherweise reduzierte sich der positive Glaube auf Zukünftiges bei dem Dichter in der Zeit zwischen dem Verfassen des Gedicht-Kerns 1941 und der Veröffentlichung der Gedichtsammlung 1951, möglicherweise bekam sein Geschichtsoptimismus in dieser Zeit Risse. Michaela Wolf und Georg Pichler zufolge war nämlich Arendts „Trauma der Rückkehr“ viel tiefer als sein eigentliches Trauma der Flucht, und das, obwohl seine Flucht oft äußerst lebensbedrohlich war: „Einen weitaus größeren Bruch als das Exil stellte in Arendts Biografie und in seinem Werk die Rückkehr nach Deutschland dar.“ (WOLF/PICHLER 2007: 22) Wie bereits erwähnt, „[w]eder erschloss sich ihm die deutsche Landschaft, noch behagte ihm, trotz seiner privilegierten Stellung als Exilant, das Leben in der DDR.“ (WOLF/PICHLER 2007: 22) Bei Stefan Wiczorek erfahren wir triftige Gründe für das Letztere: „Als Erich Arendt in die DDR kommt, muß er feststellen,

²⁹⁸ GRYPHIUS 1988: 80.

daß Weggefährten, die parteipolitisch aktiver waren als er und denen er viel zu verdanken hat, allmählich Opfer von Schauprozessen werden.“ (WIECZOREK 2001: 44) Schon bevor Arendt überhaupt die DDR erreicht, wird er mit Vorbereitungen des stalinistischen Slánský-Prozesses in Prag konfrontiert, der zwei seiner sehr nahen Freunde (schon aus der Zeit des spanischen Bürgerkriegs) ernsthaft bedroht: Artur London und Noël Field. Rückblickend misst er dieser Desillusionierung große Bedeutung zu:

Ein großer Schnitt, ein Messerschnitt durch meinen ideellen Traum, geschah mit den Prager Prozessen. Da tauchte der, den ich sehr gut kannte und als treuen Genossen erlebt hatte, Noël Field ständig auf. Und ich wußte bevor Chruschtschow gesprochen hat bereits wieviel Lüge, wieviel Verbrechen in diesen Prager Prozessen waren. [...] Ich wußte, daß Artur London, der einer der saubersten, ganz sich einsetzenden Kommunisten gewesen ist, der den Rückzug der Brigaden als letzter in Spanien gedeckt hat im Schnee, mit einem Maschinengewehr, daß das kein Verräter war, sondern daß der Prozeß in Prag der Verrat war an der Idee des Sozialismus. Und diese Dinge, die in anderen Ländern parallel liefen, haben mich von der Realität des Landes, in dem ich nun lebte, entfernt.²⁹⁹

Die Ballade vom Albatros, wie das Gedicht in der Sekundärliteratur immer wieder bezeichnet wird, soll wohl auch angesichts dieser Vorkommnisse allegorisch die Behauptung des Menschen mitten in „Not und Knechtschaft“ darstellen, und zwar dadurch, dass der „[w]ilde[] Ruf“ des Vogels vom lyrischen Ich adaptiert wird und zu seiner eigenen Artikulation des Protestes gegen das Negative umgewandelt wird.

Doch diese Leistung geschieht, wie der Anfang der letzten Strophe einräumt, „[n]ur in Träumen noch“ und erst „nach Jahren“, was dem Ganzen eine wehmütige elegische Färbung gibt. Schon Suzanne Shipley Toliver hat darauf hingewiesen, dass es Arendt in diesem Gedicht darum gehe, seine persönlichsten Kommentare in eine Allegorie zu hüllen (vgl. TOLIVER 1984: 69), offenbar aus Angst, sie offen darzustellen und sich dadurch preiszugeben. In dieser Hinsicht würde das Gedicht eine erste Stufe auf dem Weg zu späteren völlig hermetischen Gedichten markieren und Wunbergs Ansatz zur Begründung des Hermetischen erfüllen: „Was niemand versteht, ist auch durch niemanden gefährdet.“ (WUNBERG 1989: 247) Demnach wäre das Albatros-Gedicht Arendts eher als ein existentielles Opus des Autors vor dem Hintergrund des ‚Wahnsinns des Jahrhunderts‘ zu verstehen und seine rhythmische Regelmäßigkeit nicht balladesk motiviert, sondern eher als Mimikry zur Beförderung aufrührerischer Inhalte von der Macht des Zorns (diese Vokabel begegnet uns viermal im Text des Gedichts und soll bestimmt im Gedächtnis des Lesers als

²⁹⁹ Erich Arendt im Gespräch mit Gregor Laschen: Exil ist meine Heimat (WDR). Zitiert in WIECZOREK 2001: 46.

eine zentrale haften bleiben). Auch seine äußere Konventionalität sollte offenbar täuschen und möglicherweise subversiv wirken.

Nicht zuletzt kann das Gedicht Arendts auch als eine pointierte poetologische Aussage verstanden werden und darin eine weitere Parallelität zu Bachmanns „Mein Vogel“ aufweisen. Es soll uns lehren, vor allem anhand des unbändigen, im höchsten Maß freien Verhaltens des Vogels im Sturm, welches insbesondere die fünfte Strophe (die einzige sechszeilige des Gedichts) in pathetischen Worten schildert, das „Herz des Sturmes“ (Zeile 29) wahrzunehmen und „von Empörung heiß, von Zorn lebendig“ (Zeile 30) zu fühlen wagen, vor allem aber: den Zorn der eigenen Seele zu artikulieren, zu schreien: „Meiner Seele tapferster Genoss,/ rief er ihren Zorn, der Albatros“ (Zeile 33-34). Sogar noch die vorletzte Zeile des Gedichts (Zeile 54) spricht vom „[w]ilde[n] Ruf, der durch den Himmel schoß“ als vom Vermächtnis des Vogels an das lyrische Ich. Auch Arendt glaubt, parallel zu Bachmann in ihrem Eule-Gedicht, in diesem Augenblick noch ziemlich ungebrochen an die Möglichkeit der gesellschaftlichen Wirkungskraft von Literatur, von Gedicht. Auch Arendt wird sie aber bald skeptisch hinterfragen müssen.

Fest steht aber, dass beide Autoren angesichts der Katastrophe ihrer jüngsten Vergangenheit, durch den Zweiten Weltkrieg und die Shoah, aber auch die gewaltsamen Ereignisse davor und danach repräsentiert, ihre geistigen Kräfte mobilisieren und dass sie eine Poetologie entwickeln wollen, die diesen Herausforderungen gewachsen wäre – was natürlich schon in Anbetracht der Verheerungen keine einfache Aufgabe ist. Sie fühlen offenbar, dass ihre jeweiligen lyrischen Ich allein zu schwach sind und dass sie symbolische Unterstützung und Überhöhung brauchen von einer Instanz, die stärker und stabiler ist als sie; sei es der Albatros und die Eule, sei es Odysseus oder Pallas Athene. Dank ihnen können sie sich, im Unterschied etwa zu Andreas Gryphius und seinen in Reaktion auf den Dreißigjährigen Krieg entstandenen „Tränen des Vaterlandes“, die ebenfalls von Verheerungen als Folge der kriegerischen Auseinandersetzungen sprechen, einigermaßen behaupten. Arendts Albatros besticht dabei durch deklamatorisch wirksam eingesetzte Bilder des Dynamischen (Sturm und Zorn als Schlüsselwörter), Bachmanns Eule dagegen eher durch ihre Ruhe und die magische, dreimal wiederholte Beschwörungsformel „W/was auch geschieht“ im Zusammenhang mit ihr – was ungefähr einem traditionellen genderspezifischen Rollenverständnis (Männer: energisch, kräftig, mutig; Frauen: ruhig, folgsam, innerlich (vgl. VALDROVÁ 2006: 6-10) entspricht.

Beide Gedichte sind zudem als Antwort auf den Krieg bzw. die Shoah mehrdeutig und verschiedenen, auch sich ausschließenden Interpretationsansätzen offen. Dies ist eines der

typischen Merkmale des Hermetischen und in Bachmanns Gedicht bestimmt stärker aufzufinden als bei Arendt, dessen Allegorien jedoch den Interpreten auch vor schwierige Entscheidungen stellen und sehr Rätselhaftes entfalten – als ob sich in ihnen der Autor schützen würde vor Preisgabe des eigenen Ich und seiner Bedürfnisse (auch dies charakteristisch für hermetische Dichter). Viel eher als eine Ballade wäre demnach sein Gedicht als ein existentielles Gedicht einzuschätzen, und auch das Bachmannsche verdient u.a. bestimmt diese Bezeichnung. Denn Arendt wie Bachmann reflektieren die Komplexität ihrer Zeit, indem sie Paradoxien darstellen, was zu Symbolbrechungen führt (die Nacht als Verheißung und Gefährdung, der Vogel als Stütze und Gefahr).

Als poetologische Gedichte dokumentieren die Texte bei beiden Autoren eine Etappe in ihrer dichterischen Entwicklung, die noch hoffnungsvoll ist und der noch kreative Energien der Erneuerung nach Krieg und Katastrophe eigen sind; alsbald sollte dem jedoch Verdüsterung und Aufgabe des Glaubens an die Macht des Wortes folgen. Obwohl beide Texte zugleich das artikulieren, was unabhängig von Zeit und jeweiliger Gesellschaft ist, die Mühen und Gesetzmäßigkeiten des dichterischen Schaffens, bleiben sie trotzdem der „Not und Knechtschaft“ (Arendt), der „verheerte[n] Welt“ (Bachmann) als ihrem Ausgangspunkt verbunden: als ein Mahnmal und zur Beherzigung durch die Zeitgenossen gedacht.

4.3 Genesung durch Worte: Nelly Sachs „Völker der Erde“ (1950/1961) und Ingeborg Bachmanns „Ihr Worte“ (1961)

Schon auf die Zeit vor dem Winter 1946 wird die Entstehung des Gedichts „Völker der Erde“ von Nelly Sachs datiert, so dass es durchaus um die Zeit der Genese der im Kapitel 4.1. analysierten Gedichte „O die Schornsteine“ und „Todesfuge“ umrissen werden könnte und also in die gleiche Etappe der Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg und der Shoah gehören würde. Doch erst 1950 sollte das Gedicht erstmals veröffentlicht werden, in Peter Huchels Zeitschrift *Sinn und Form*, d.h. wieder, nach der Sammlung *In den Wohnungen des Todes*, die 1947 im Aufbau-Verlag Berlin-Ost erschien, im östlichen Teil Deutschlands. Es sollte zwar vorher schon, 1949, der zweiten Gedichtsammlung von Nelly Sachs, *Sternverdunkelung*, angegliedert werden, doch dazu kam es aus unbekanntem Gründen nicht.³⁰⁰ Erst 1961 wurde das Gedicht in seiner endgültigen Form erstmals gedruckt,

³⁰⁰ Für Jennifer M. Hoyer sind die Gründe für die Verbannung dieses Gedichts und von drei anderen Gedichten („Wenn im Vorsommer“, „Im Lande Israel“ und „Wir üben heute schon den Tod von morgen“) eindeutig politischer Natur: „Why these four poems were not included in *Sternverdunkelung* is uncertain. It may, however, be because they are among the most obviously ideologically critical and intentionally political poems in Sachs's body of work, which may have drawn the attention of the American military censors. Such content may have presented a challenge to the forward-looking stability pursued by the West German government, but would have been less of a problem in the Soviet zone. Neither poem provides an optimistic vision of a cohesive and peaceful

wahrscheinlich auf Hans Magnus Enzensbergers Impuls hin, und zwar unter den von ihm versammelten Gedichten des Bandes *Fahrt ins Staublose* und darin als „Zur Sternverdunkelung“ gehörig.“³⁰¹

Im gleichen Jahr 1961 erschien erstmals auch Ingeborg Bachmanns Gedicht „Ihr Worte“, der Widmung nach „Für Nelly Sachs, die Freundin, die Dichterin, in Verehrung“ bestimmt. Von seinem Rang im Rahmen der zeitgenössischen Literatur zeugt die Tatsache, dass es den Suhrkamp-Band *Nelly Sachs zu Ehren* eröffnete, jener Festschrift, die den 70. Geburtstag der Dichterin zelebrierte. Hier behauptete sich das Gedicht neben Texten von solch illustren Autoren wie Günter Eich, Hermann Kasack, Ilse Aichinger, Hilde Domin, Alfred Andersch, Hans Magnus Enzensberger, Johannes Bobrowski oder Paul Celan, dessen autobiographisch inspiriertes Gedicht „Zürich, Zum Storchen“ den Abschnitt „Für Nelly Sachs“ der Festgabe beschloss.

Aber auch im lyrischen Œuvre Ingeborg Bachmanns sollte das Gedicht „Ihr Worte“ seine Einmaligkeit unter Beweis stellen, schon deshalb, weil es das einzige bisher ungedruckte war, das die Autorin in den Auswahlband ihrer Werke 1964 aufnahm und das hier den Lyrik-Teil beendete (vgl. BACHMANN 1995: 74-75); also einem lyrischen Vermächtnis nahe kam. Birgit R. Erdle zufolge war es zudem „das eine, einzige Gedicht, das im Aufhören, Gedichte zu schreiben, entstand“ (ERDLE 2000: 107), was sich auf Ingeborg Bachmanns Bericht vermutlich aus dem Jahr der Erstveröffentlichung 1961 bezieht: „Ihr Worte‘ habe ich geschrieben, nachdem ich mich fünf Jahre lang nicht mehr traute, ein Gedicht zu schreiben, keines mehr schreiben wollte, mir verboten habe, noch so ein Gebilde zu machen, das man Gedicht nennt. [...]“ (BACHMANN 1983: 25)³⁰² Erdle betont dabei: „Ihr Worte steht in diesem Aufhören wie ein lyrisches Kommentar zu ihm, der aber das Aufhören nicht unterbricht.“ (ERDLE 2000: 107)

Nur noch sechs Gedichte, und diese erst 1964-1967 entstanden, wird die Edition der zu Lebzeiten Ingeborg Bachmanns veröffentlichten Werke aufweisen, darunter als erstes ein weiteres Gedicht, das man als poetologisch bezeichnen könnte und das darüber hinaus als ein Widmungsgedicht für eine schriftstellerisch Verbündete erscheint: „Wahrlich. Für Anna

future; rather, they are two different wake-up calls.” (HOYER 2017: 83) Bahr (1980: 82-86) und Braun (1998: 48-49) urteilen dagegen, dass die Autorin selbst diese vier Gedichte zurückhielt, weil sie ihr nicht gut genug vorkamen.

³⁰¹ So lokalisiert wird das Gedicht auch in der Kommentierten Ausgabe von Werken der Nelly Sachs (2010), deren Herausgeber Aris Fioretos ist.

³⁰² Für die Interpretation des Gedichts „Ihr Worte“ erweist sich ebenso sehr die Fortsetzung des Berichts als relevant, insbesondere dort, wo in militärischer Terminologie vom „Zwang, Worte zusammenrücken zu lassen“ die Rede ist: „Ich habe nichts gegen Gedichte, aber sie müssen sich denken, daß man plötzlich alles dagegen haben kann, gegen jede Metapher, jeden Klang, jeden Zwang, Worte zusammenrücken zu lassen, gegen dieses absolute glückliche Auftretenlassen von Worten und Bildern. Daß man es ersticken möchte, damit man noch einmal überprüfen kann, was daran ist, was es ist, was es sein sollte. (BACHMANN 1983: 25)

Achmatova“. Während es hier schon ziemlich minimalistisch nur darum geht, „[e]inen einzigen Satz haltbar zu machen,/ auszuhalten in dem Bimbam von Worten“ (BACHMANN 1982 I: 166) – und während das letzte hier befindliche und ebenfalls poetologische Gedicht, „Keine Delikatessen“, fatal mit „[m]ein Teil, es soll verloren gehen“ an die Adresse der schönen Sprache, der Sprache der Lyrik, endet (BACHMANN 1982 I: 173) – beziehen sich die Verse von „Ihr Worte“ noch auf ein ganzes ‚Heer‘ von Worten als einer Einheit, der vom lyrischen Ich befohlen wird und die ihm folgsam sein soll. Hier der Text des Gedichts:

Ihr Worte

Für Nelly Sachs, die Freundin, die Dichterin, in Verehrung

Ihr Worte, auf, mir nach!,
und sind wir auch schon weiter,
zu weit gegangen, geht's noch einmal
weiter, zu keinem Ende geht's.

Es hellt nicht auf.

Das Wort
wird doch nur
andre Worte nach sich ziehn,
Satz den Satz.
So möchte Welt,
endgültig,
sich aufdrängen,
schon gesagt sein.
Sagt sie nicht.

Worte, mir nach,
dass nicht endgültig wird
– nicht diese Wortbegier
und Spruch auf Widerspruch!

Laßt eine Weile jetzt
keins der Gefühle sprechen,
den Muskel Herz
sich anders üben.

Laßt, sag ich, laßt.

Ins höchste Ohr nicht,
nichts, sag ich, geflüstert,
zum Tod fall dir nichts ein,
laß, und mir nach, nicht mild
noch bitterlich,
nicht trostreich,
ohne Trost
bezeichnend nicht,
so auch nicht zeichenlos –

Und nur nicht dies: das Bild
im Staubgespinnst, leeres Geroll
von Silben, Sterbenswörter.

Kein Sterbenswort,
Ihr Worte! (BACHMANN 1982 I: 162-163)

Interessant ist erst einmal, dass dieses schon rein rhetorisch faszinierende Gedicht Ingeborg Bachmanns bisher, sehr im Unterschied zu etwa „Mein Vogel“, nicht besonders häufig im Fokus der Forschung stand. Und noch seltener findet man Ansätze, es in Hinsicht auf Nelly Sachs' Leben, Werk und Poetologie zu deuten, wozu doch die Widmung, die allerdings in einigen Ausgaben fehlt (vgl. ERDLE 2000: 107), geradezu einladen würde. In ihr figuriert die um mehr als eine Generation ältere ‚Dichterin des jüdischen Martyriums‘ (Klaus Lazarowicz in BÄHR 1980: 130) nicht nur als eine verehrte Dichterkollegin, sondern auch als eine offenbar recht vertraute und vertrauenswürdige Freundin. Eine Freundin, für die sich – darauf wurde schon hingewiesen – Bachmann zusammen mit Hans Rudolf Hilty bei ihrem gefürchteten ersten Besuch Deutschlands nach ihrer Flucht aus Berlin 1940, anlässlich der Entgegennahme des Annette von Droste-Hülshoff-Preises für Dichterinnen 1959 in Meersburg, „eine sanfte Reiseroute“ (DINESEN 1992: 242) ausdenken und die sie in Zürich im gleichen Hotel „Zum Storchen“ unterbringen wird, in welchem sie selbst übernachtete, als sie 1958 in diese Stadt kam, um Max Frisch erstmals zu begegnen. (HARTWIG 2017: 212)

Der doch erstaunlich intimen, warmen Widmung des Gedichts „Ihr Worte“ schenkt unter den Interpreten nur Mechthild Oberle einige Aufmerksamkeit, indem sie hinsichtlich der ersten Strophe des Gedichts von der „paradoxe[n] Hoffnung dieser nie ans Ende kommenden verzweifelten Sprachbewegung“ spricht, die „auch der Widmung an Nelly Sachs zugrunde [liege], in der sich nicht nur persönliche, sondern auch poetologische Solidarität [ausdrücke].“ (OBERLE 1990: 274) Diese poetologische Solidarität sei es, die „Ihr Worte“ als die Antwort Bachmanns „einer Lyrikerin [erscheinen lässt], deren Worte in einer ‚Bewegung aus Leiderfahrung‘ eine veränderte Wirklichkeit beschwören“ (OBERLE 1990: 274). Anhand des Sachsschen Gedichts „Hier nehme ich euch gefangen“ wird dies demonstriert, das zwar vollständig zitiert wird, doch ohne jeglichen Kommentar über seine Nähe zu Bachmanns Werk und Poetologie.

Und darüber hinaus wird es nur noch ein einziger Autor sein, Arturo Larcati, der in seinem Buch *Ingeborg Bachmanns Poetik* von 2006 das Gedicht „Ihr Worte“ in Hinsicht auf eine konkrete ‚Leiderfahrung‘ lesen wird, dieses Mal von seinem Ende, den „Sterbenswörtern“, ausgehend. Allerdings erwähnt er eine solche ‚Leiderfahrung‘ erst an zweiter Stelle, nachdem

von Automatismen die Rede war. Ihm zufolge gehe es bei den „Sterbenswörtern“ nämlich „zum einen um sterbende Wörter, deren Leben und aktueller Sinn im Automatismus erlischt; und zum anderen geht es um die Worte des Sterbens, verstanden als Worte, die zum Sterben geführt haben, weil in ihnen der Holocaust befohlen wurde.“ (LARCATI 2006: 95). Diese zweite Deutung macht den Bezug des Gedichts zur Shoah manifest – und, implizit, auch jenen zu „Nelly Sachs, Dichterin jüdischen Schicksals“ (so u.a. von dem jüdischen Literaturwissenschaftler und Freund Walter A. Berendsohn 1949 bezeichnet; vgl. SACHS 1985: 101)³⁰³ – die „das Unsägliche in unzulängliche Sprache zu bringen“ versuchte (SACHS 1985: 83) „in dieser Zeit der letzten Atemzüge“ (SACHS 1985: 104), also nach dem fast vollendeten Genozid an den Juden.

Im Folgenden soll noch über diese Interpretation des Schlusses des Gedichts „Ihr Worte“ hinaus gegangen und das ganze Gedicht auf die Shoah bezogen werden, und zwar erstens, was das exemplarische ‚Schicksal‘ der Nelly Sachs betrifft (d.h. den Teil der Bachmannschen Widmung, in dem sie privat als „Freundin“ figuriert), und zweitens, in Bezug auf ihre Werke (in Hinsicht also auf Nelly Sachs als „Dichterin“, eine von Bachmann verehrte Dichterin, dessen, „was geschah“³⁰⁴). Beides ermöglicht es, den Text von „Ihr Worte“ als ein pazifistisches Opus Bachmanns zu sehen und dessen Nähe zu Nelly Sachs’ Gedichten, allen voran „Völker der Erde“, zu veranschaulichen. Der verwandte Sprachethos beider Dichterinnen soll dabei sichtbar gemacht und darüber hinaus gezeigt werden, dass Bachmann und Sachs mehr verbindet als nur Anekdotisches hinsichtlich ihres Züricher Treffens im Mai 1960.³⁰⁵

Schon ihrer beider Verschwiegenheit, ihr ausgeprägtes Bedürfnis nach möglichst hermetisch abgetrennter Privatsphäre und nach dem Verschwinden hinter ihren Werken erstaunt nicht wenig, scheint parallel zu verlaufen. Nelly Sachs wird langjährige Freundschaften aufs Spiel

³⁰³ Gerade von einem jüdischen Emigranten würde man diesen Euphemismus nicht erwarten. Aber auch Kurt Pinthus, der 1937 Deutschland verlassen musste, sah in Nelly Sachs 1949 „Eine Dichterin jüdischen Schicksals“ (so der Titel seiner Rezension von Nelly Sachs’ Gedichtsammlung *Sternverdunkelung*, die im New Yorker *Aufbau* erschien). Sogar Marie Luise Kaschnitz glaubte in dieser Sammlung „das jüdische Schicksal als eines Sternes schreckliche Verdunkelung besungen“ (zitiert in OLSCHNER 1992: 275) vorzufinden.

³⁰⁴ Auch Nelly Sachs benutzt, wie bekanntlich Paul Celan, diese Formel für die Umschreibung des Jüngstvergangenen, z.B. in ihrer Ansprache anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels 1965. Doch sie ist konkreter und optimistischer, vielleicht naiver, wenn sie äußert: „Wenn ich heute, nach langer Krankheit, meine Scheu überwunden habe, um nach Deutschland zu kommen, so nicht nur, um dem deutschen Buchhandel zu danken, der mir die Ehre erwiesen hat, mir den Friedenspreis zu verleihen, sondern auch den neuen deutschen Generationen zu sagen, daß ich an sie glaube. Über alles Entsetzliche hinweg, was geschah, glaube ich an sie.“ (Nelly Sachs zitiert in: OLSCHNER 1992: 267-268)

³⁰⁵ Vgl. ERDLE 2000: 85-115. In diesem Artikel mit dem Titel „Bachmann und Celan treffen Nelly Sachs. Spuren des Ereignisses in den Texten“ wird im Zusammenhang mit dem Treffen in Zürich auf ein einziges Gedicht Bachmanns eingegangen, eben „Ihr Worte“, dessen Abgrenzung zu Celans „Zürich, Zum Storchen“ auf S. 109-110 thematisiert wird.

setzen, nur um Diskretion hinsichtlich ihrer Person zu erreichen,³⁰⁶ wird die Identität ihrer großen Liebe nicht einmal ihrer nächsten Freundin, der ‚Lebensretterin‘ Gudrun Dähnert, verraten, womit die Person des Geliebten zum „Geheimnis ihrer Lebens“ (DINESEN 1992: 50) wird.³⁰⁷ Ihre Biographen, so Fritsch-Vivié, werden immer wieder mit dem Fakt konfrontiert, „daß über Nelly Sachs’ Leben nahezu nichts bekannt ist“ (FRITSCH-VIVIÉ 2001: 7) – während Ingeborg Bachmanns Biographin, Sigrid Weigel, 1999 im Untertitel ihrer Studie die „Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses“ einräumt und damit auf das Schutzbedürfnis des ‚Gegenstands‘ ihrer Darstellung besser eingeht,³⁰⁸ als es ehemalige Partner wie Hans Weigel oder Max Frisch gegenüber der ‚Lebendigen‘ wie der ‚Toten‘ vermochten. Auch die Charakterisierung Bachmanns als „[s]chüchtern, unsicher, zerbrechlich“ (Joachim Unseld in HARTWIG 2017: 239) könnte genauso gut Nelly Sachs gelten, auch ihre „zahlreichen Krankheiten, die sich seit der Pubertät wie ein roter Faden durch den Lebenslauf ziehen“ (MEYER-GOSAU 2008, 164) betreffen beide. Sie beide wurden aber auch als „erlesen gekleidete Gesellschaftsdame“ (Bachmann),³⁰⁹ oder, mit Selbstironie, „halb Sozietätsdame, halb Engel“ (Sachs)³¹⁰ wahrgenommen bzw. als ‚Lakrimistinnen‘,³¹¹ deren heißes Verlangen nach Liebe, nach Frieden und nach Harmonie zwar häufig enttäuscht wurde, die jedoch fähig waren, im Namen der Liebe, des Friedens und der Harmonie das Krankhafte und Wahnsinnige ihrer Zeit in Worte zu fassen und es weiterzureichen.

³⁰⁶ Und Ingeborg Bachmann wird ihre Bekannten und Freunde sorgsam voneinander trennen, wegen des gleichen Ziels; in der Erzählung „Das dreißigste Jahr“ wird sie darüber hinaus den berühmten, hier schon zitierten, sie selbst mitcharakterisierenden Satz prägen: „Haltet Abstand von mir, oder ich sterbe, oder ich morde, oder ich morde mich selber.“ (BACHMANN 1982 II: 94-137)

³⁰⁷ Berendsohns geplante Biografie muss hinsichtlich dieser Lebensliebe mit der Formulierung von Nelly Sachs selbst vorliebnehmen, die objektive, unabänderliche Begebenheiten gerade dort vortäuscht, wo selbstgewählte Tabus vorliegen: „Über den Jahren des erwachsenen Mädchens liegt Dunkel. Ein Schicksal trifft die Siebzehnjährige und dauert bis in die Vernichtungsjahre der Hitlerzeit. Eigentliche Quelle ihres späteren Schaffens.“ (Nelly Sachs in: DINESEN 1992: 112)

³⁰⁸ Eine ‚Lebensliebe‘ ähnlich der idealisierten Sachsschen hat Ingeborg Bachmann bekanntlich nicht gefunden, obwohl z.B. Koschel und Weidenbaum Paul Celan für ihre „große Liebe“ halten (in: HARTWIG 2017: 222). Hans-Ulrich Treichels These hinsichtlich ihrer legendären Liebschaften, auch in Hartwigs „Biographie in Bruchstücken“ präsentiert, lautet wie bereits erwähnt: „Sie hat die eine entscheidende Person nicht gehabt. Jemanden, der nicht nur der Wichtigste für einen selbst ist, sondern für den man der Wichtigste ist. Die Wichtigste.“ (in: HARTWIG 2017: 220) Ähnlich urteilt auch Günter Herburger, der Bachmann kannte: „Sie hatte keinen, der sich zu ihr bekannte, der sie vor den Augen der anderen liebte [...]. Sie hatte ‚keine Mauer.‘“ (in: HARTWIG 2017: 253).

³⁰⁹ MEYER-GOSAU 2008: 8.

³¹⁰ Nelly Sachs in FIORETOS 2010: 286.

³¹¹ In Hinblick auf Ingeborg Bachmann und ihre Gedichte sprach Ludwig Curtius gegenüber Marie Lusic Kaschnitz bekanntlich von „auch so eine[r] Lakrimistin wie du“ (KASCHNITZ 1981 II: 135), was Kaschnitz aber nicht gelten ließ und in einem der Essays der Sammlung *Engelsbrücke* (1955), genannt „Rechtfertigung einer Lakrimistin“, mit folgenden Worten abwehrte: „Die allgemeine Krankheit muß ausgesprochen oder ausgeträumt werden, und gerade von denen, die das Leben am leidenschaftlichsten lieben.“ (KASCHNITZ 1981 II: 136)

Zu unterstreichen ist dabei, dass dieses Krankhafte und Wahnsinnige bei beiden vor allem das Signum des Zweiten Weltkriegs und der Shoah trug, der jüngsten Vergangenheit also. Die Bachmann-Biographin Frauke Meyer-Gosau stellte eigentlich für Celan und Bachmann fest, was sich jedoch genauso ausschließlich auf Nelly Sachs beziehen und hier sogar früher ansetzen ließe: „In den fünfziger Jahren gelten beide Lyriker als diejenigen deutschsprachigen Autoren, die ihr Schreiben am radikalsten und konsequentesten aus der Erfahrung des Holocaust herleiteten – ein Faktum, das sie literarisch aufs Engste miteinander verbindet.“ (MEYER-GOSAU 2008: 76) Wie die „poetischen Korrespondenzen“ zwischen Celan und Bachmann im Hinblick auf die Zeitgeschichte zu verorten sind und was alles sie konkret betreffen, wurde bereits von der Forschung gezeigt. Aber auch die Werke von Bachmann und Sachs scheinen sich in wichtigen Punkten zu berühren, was mit der engen Brieffreundschaft beider Dichterinnen erklärt werden könnte (vgl. OLSCHNER 1992: 269), wie auch mit einer privaten Nähe und Verbundenheit, deren Ausschließlichkeit u.a. der Umstand beschreibt, dass Nelly Sachs Bachmann für einen ihrer „allernächsten“ Menschen hielt (SACHS 1985: 304). Ein großes beiderseitiges Einfühlungsvermögen darf also vorausgesetzt werden sowie detaillierte Kenntnis der Lebens- und Arbeitszusammenhänge der jeweils anderen. Auch gemeinsame Freunde wie Celan, Enzensberger oder Hamm könnten eine verbindende Rolle gespielt haben.

Leonard Olschners allgemeine Einschätzung, wonach „[b]is tief in die 50er Jahre hinein [...] Nelly Sachs' Lyrikbände glücklos in der Gunst deutscher Leser [blieben], ihre Poesie kaum im Bewußtsein selbst einer an Lyrik interessierten Leserschaft“ existierte (OLSCHNER 1992: 276), dürfte also für Ingeborg Bachmann kaum zutreffen. Obwohl die ebenfalls verfolgte Jüdin Hilde Domin dieser Einschätzung zustimmt und sogar sich selbst als Beispiel für die Nichtbeachtung des Sachsschen Œuvres noch in den Jahren 1957-58 nennt. Sie begründet diese Nichtbeachtung folgendermaßen: „Die Worte waren mir viel zu groß, viel zu steil, das Ganze zu massiv, überhaupt nicht, was ich von Lyrik wollte.“ (DOMIN 1977: 122-123)

Bei Ingeborg Bachmann dagegen, deren Werke das Pathetische, Extremistische auch nicht scheuen, durfte man von Anfang an eine positive Voreingenommenheit erwarten. Sie, die Tochter eines NS-Offiziers, die jedoch seit ihrer Jugend gegen ihre angestammte Umgebung rebellierte³¹² und enge, mutige,³¹³ vorurteilslose Beziehungen zu jüdischen Menschen

³¹² Ihre Weigerung, zum ‚Bund Deutscher Mädels‘ zu gehen, was ihr Vater völlig akzeptierte, wurde schon thematisiert. (vgl. MEYER-GOSAU 2008: 204) Auch ihr *Kriegstagebuch* zeugt von ihrer Rebellion gegen ihr soziales Milieu, wenn sie beispielsweise voll Hohn über ihre Lehrer schreibt: „Alle Kinder waren da zum Schaufeln, aber keine einzige Lehrperson, auch Anderluh natürlich nicht. Die Klassenführerinnen waren natürlich verantwortlich, und ausserdem ist dieser ganzen Schafherde wohl nicht zum Bewusstsein gekommen, was diese vorbildlichen Herren Lehrer sich anmassen. Ich habe vor Wut mit meiner Schaufel etwas

unterhielt (Jack Hamesh, Ilse Aichinger, Hans Weigel, Paul Celan usw.), wird aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur mit Sachs' Publikationen früh vertraut gewesen sein, sondern auch mit dem Auslösemoment ihres reifen Schaffens, dem Weltkrieg und der Shoah und ihren psychologischen und poetologischen Auswirkungen auf die Dichterin.³¹⁴

Nelly Sachs' wiederholt geäußerten Satz „Der Tod ist mein Lehrmeister gewesen“ (ohne bibl. Angabe zitiert in HOLMQVIST 1991: 28-29) muss Bachmann gekannt und sie muss gewusst haben, dass es hier um den „falschen“ Tod,³¹⁵ den gewaltsamen Tod infolge des Kriegs und der Shoah ging, Nelly Sachs' eigentlichen Schreibimpuls, ihren ‚Stachel im Fleisch‘. Es ist schon jetzt anzumerken, dass sich nicht zufällig die ganze Sprech- und Sprachbewegung von Bachmanns Gedicht „Ihr Worte“ gegen einen solchen Tod zu wenden scheint, denn das Ich dieses Gedichts, das hier nicht ‚lyrisch‘, sondern vielmehr gebieterisch genannt werden sollte, gebieterisch aber in Sachen des Friedens und der Liebe, fordert in Vers 26, und zwar duzend, beschwörend: „zum Tod fall dir nichts ein“.

Dies kann einen suggestiven und engagierten Imperativ bedeuten als Schutz vor zu viel Schmerz um grausam Verstorbene, wie er aus einem weiteren wiederholt geäußerten Bekenntnis von Nelly Sachs hervorgeht: „Meine Metaphern sind meine Wunden.“ (ohne bibl. Angabe zitiert in HOLMQVIST 1991: 29) Seine Nähe zu dem poetologischen Credo Bachmanns, von Flaubert übernommen: „Mit meiner verbrannten Hand schreibe ich über die Natur des Feuers“, lässt aufhorchen. Beide Lyrikerinnen erkundeten also Wunden am eigenen Leib, in der Hoffnung, sie anderen sichtbar zu machen und zu ersparen, zu erreichen, dass sie gemieden werden, dass es eine Welt geben wird, die auf sie verzichtet. Noch die Schlusspointe ihrer Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises 1971 wird Ingeborg Bachmann auf ihr Gedicht „Ihr Worte“ abstimmen und in sein Abschluss-Imperativ einkleiden, was ebenfalls von der Wichtigkeit des ganzen Gedichts für die Autorin zeugt: „Die Sprache ist die Strafe. Und trotzdem auch eine Endzeile: Kein Sterbenswort, ihr Worte.“ (BACHMANN 1982 IV: 297) Anders als im Gedicht folgt nun diesem Statement kein

herumgestochert in dem harten Boden, mir war überhaupt nicht schlecht, aber ich muss ganz weiss gewesen sein, weil die neben mir nach einer halben Stunde gesagt [hat] ‚Ist dir schlecht‘. Ich habe etwas Undeutliches gemurmelt und immer nur gedacht, dass das zum Himmel schreit, was man mit uns treibt.“ (BACHMANN 2011: 13-14)

³¹³ Als sie von ihrer Verwandtschaft und Nachbarn im Juni 1945 im heimatlichen Kärnten kritisiert wird, weil sie „mit dem Juden“, also Jack Hamesh, geht, schreibt sie in ihr Tagebuch ihre Antwort auf die Bedenken der Mutter: „Und ich habe zu ihr gesagt, ich werde mit ihm zehnmal auf und ab durch Vellach und durch Hermagor gehen, und wenn alles Kopf steht, jetzt erst recht.“ (BACHMANN 2011: 22)

³¹⁴ Ruth Dinesen wird sie in einem Artikel von 1994 „Spätfolgen der Verfolgung“ nennen und eingehend analysieren. (DINESEN 1994: 283-297)

³¹⁵ Vgl. beispielsweise das Gedicht „O der weinenden Kinder Nacht!“, worin „Schreckliche Wärterinnen/ [...] an die Stelle der Mütter getreten [sind],/ haben den falschen Tod in ihre Handmuskeln gespannt,/ [...]“ (SACHS 2010 I: 12)

Ausrufezeichen, nur ein Punkt. Die Welt scheint zwischen 1961 und 1971 für Bachmann dunkler, prosaischer geworden zu sein, die „Worte“ sind keine Einheit mehr, die in Reih und Glied marschieren könnte nach den Befehlen eines selbstsicheren, souveränen Ich. Sie sind, um mit Celan zu sprechen, einer „graueren“ Sprache gewichen, die Pathos, auch freudiges Pathos, scheut.

Aber 1961 waren sie, die Worte gegen den grausamen, unnatürlichen, falschen Tod, noch hoch aktuell, und hoch aktuell waren auch die folgenden Zeilen von Nelly Sachs, an nichts Kleineres als an die Völker der Erde gewendet. Hier die letzte Fassung des Gedichts, ebenfalls aus dem Jahr 1961:³¹⁶

VÖLKER DER ERDE

ihr, die ihr euch mit der Kraft der unbekannt
Gestirne umwickelt wie Garnrollen,
die ihr näht und wieder auftrennt das Genähte,
die ihr in die Sprachverwirrung steigt
wie in Bienenkörbe,
um im Süßen zu stechen
und gestochen zu werden –

Völker der Erde,
zerstört nicht das Weltall der Worte,
zerschneidet nicht mit den Messern des Hasses
den Laut, der mit dem Atem zugleich geboren wurde.

Völker der Erde,
O daß nicht Einer Tod meine, wenn er Leben sagt –
und nicht Einer Blut, wenn er Wiege spricht –

Völker der Erde,
lasset die Worte an ihrer Quelle,
denn sie sind es, die die Horizonte
in die wahren Himmel rücken können
und mit ihrer abgewandten Seite
wie eine Maske dahinter die Nacht gähnt
die Sterne gebären helfen – (SACHS 2010 I: 91-92)

³¹⁶ 1950, in *Sinn und Form*, hieß die erste Strophe noch:

„Völker der Erde,
die ihr den Geheimnissen ein paar Blätter und
zerrissene Blumenkronen abgelistet habt,
euren sterbenden Welten sind für immer die Wurzeln abgewendet.“ (Nelly Sachs: Völker der Erde. In: *Sinn und Form* 1950; 2.1, S. 83-84). Zitiert in HOYER 2017: 91.

Für Hilde Domin sind diese Zeilen „ein Aufruf, wie ich keinen zweiten sehe im lyrischen Werk der Nelly Sachs“ (DOMIN 1977: 118), und darüber hinaus ein „schwierige[r] Text“ (DOMIN 1977: 116), dessen Nähe zum hermetischen Gedicht auch Michael Krämer hervorhebt, indem er anführt, dass seine „einzelnen sogenannten Metaphern [...] nicht unbedingt aufschlüsselbar“ seien. (KRÄMER 1994: 40) Dies könne auch nicht ihr Sinn sein, denn sie „resultieren [...] aus der spezifischen, fast tranceähnlichen Art der Nelly Sachs zu schreiben“ (KRÄMER 1994: 40), die die Dichterin selbst mit Blutstürzen, Halluzinationen, mit Erdbeben verglich (vgl. HOLMQVIST 1991: 28). Zugleich aber ruft der Titel ganz andere Assoziationen hervor, wie Michael Braun feststellt: „Völker der Erde‘: So könnte eine Regierungserklärung der 1945 gegründeten Vereinten Nationen (UNO) beginnen, deren Charta weltweite Geltung beansprucht.“ (BRAUN 1998: 50) In diesem Sinne wende sich, so Gisela Dischner, das Gedicht „gegen die Ideologisierung der Sprache, die Verrat an ihrem metakommunikativen Wert bedeutet und die Menschen entzweit“ (DISCHNER 1966: 136). Positiv ließe sich mit Hans Magnus Enzensberger davon sprechen, dass dieser Text, neben vielen anderen der Nelly Sachs, retten möchte und auch zu retten imstande ist. Damit antwortet er, wie Enzensberger 1959 bemerkt, auf das berühmte Diktum Adornos:

Der Philosoph Theodor W. Adorno hat einen Satz ausgesprochen, der zu den härtesten Urteilen gehört, die über unsere Zeit gefällt werden können: Nach Auschwitz sei es nicht mehr möglich, ein Gedicht zu schreiben. Wenn wir weiterleben wollen, muss dieser Satz widerlegt werden. Wenige vermögen es. Zu ihnen gehört Nelly Sachs. Ihrer Sprache wohnt etwas Rettendes inne. Indem sie spricht, gibt sie uns selber zurück, Satz um Satz, was wir zu verlieren drohten: Sprache.³¹⁷

Doch dieses Geschenk der Sprache ist nicht zu denken ohne eine aktive Mitarbeit des Sprechenden, auch nicht ohne eine neue Sprachethik, zu der das Gedicht „Völker der Erde“ verpflichtet, und zwar gleich im globalen Ausmaß. Die an sich scheue Dichterin, deren Sendungsbewusstsein jedoch keine Schranken, auch nicht die des Politischen,³¹⁸ kennt, und die Hilde Domin „heute und hier eine Schwester von Novalis und Hölderlin [nennt], legitim zuhause in der deutschen Sprache“ (DOMIN 1977: 130), ist sich wohl klar darüber, dass diese Sprache gerade im 20. Jahrhundert mit den Worten Hölderlins „der Güter Gefährlichstes“ geworden ist (vgl. das Gedicht „Im Walde“ von Hölderlin: HÖLDERLIN 1984: 244).

³¹⁷ ENZENSBERGER 1961: 47.

³¹⁸ So war sie z.B. mutig genug, am 27.3.1962, nach der Bekanntgabe des Todesurteils an Adolf Eichmann (11.12.1961), wie erwähnt dem israelischen Ministerpräsidenten David Ben Gurion zu schreiben und ihn zu bitten, dass er diesen Massenmörder, mitverantwortlich für die Ermordung von schätzungsweise sechs Millionen Menschen während des Zweiten Weltkriegs und der Shoah, zu begnadigen. (Vgl. DINESEN 1994: 334)

Um so mehr und um so exaltierter³¹⁹ muss appelliert werden, nicht nur an die konkreten Benutzer der deutschen Sprache, sondern weltweit, an alle „Völker der Erde“; „ohne Rücksicht auf Rasse und Herkunft“ (BRAUN 1998: 50), auch ohne graduelle Rücksicht darauf, auf welcher Seite sie beim Jüngstvergangenen standen, ob sie „Jäger“, oder „Gejagt“ (SACHS 2010 I: 50) waren; wie die Henker und ihre Opfer im Gedicht „Auf dass die Verfolgten nicht Verfolger werden“ aus der Sammlung *Sternverdunkelung* auf eine handliche Formel gebracht werden, die allgemein, zeitlos, aber auch lakonisch und emotionslos wirkt durch die Reduzierung des pluralischen „Gejagte“ auf das neugeprägte Kollektivum „Gejagt“, das die lebendigen Menschen zur toten Sache erklärt und sie dadurch schon von vornherein tot macht – noch bevor es die „Jäger“ tun.

Ihnen allen muss befohlen werden (wie auch den „Worten“ in Bachmanns Gedicht befohlen wird), und zwar, nach Michael Braun, in „harten Imperativen“ (BRAUN 1998: 48), die allerdings erst die Strophen II bis IV prägen; und die darin um so heftiger hervortreten, weil sie das Stilmittel des synonymen Parallelismus nutzen,³²⁰ das aus den biblischen Psalmen bekannt ist und die Imperative aneinander bindet, sie semantisch beschwert. Aber auch schon in der ersten Strophe, die eine umständliche, weil „[i]n dreifachem relativischen Anlauf“ (BRAUN 1998: 50) sich zu verlieren drohende Ansprache der „Völker“ leistet, sind Parallelismen, neben Anaphern, zu finden. Darin dienen sie einer bündigen, wenn auch höchst paradoxen Charakterisierung der „Völker“ und ihrer Aktivitäten in kosmischen Zusammenhängen und stellen eine spannende, bewegte Exposition des Gedichts dar. Die Völker werden in ihr als eine geheimnisvolle Gemeinschaft personifiziert und angeredet, die über astrale Kräfte verfügt und sie offenbar frei nach eigenem Gutdünken einsetzt. Michael Braun erinnert die Tatsache, dass die Völker von kosmischen Kräften „umwickelt“ werden „wie Garnrollen“, an Brentano und seine „Webromantik“ (BRAUN 1998: 50), in welcher „das Weben für die Sehnsucht nach dem Unendlichen“ stehe³²¹ – aber nur, um diese Assoziation gleich wieder zu verwerfen und Negatives von Verben wie „einwickeln“ und „umgarnen“ in den Raum zu stellen (ebd.). So dass die „Kraft der unbekanntten Gestirne“

³¹⁹ Hilde Domin unterstreicht, dass „vielleicht überhaupt kein deutscher Dichter seit dem späten Hölderlin [...] eine so exaltierte Sprache benutzt“ habe wie Sachs. (DOMIN 1977: 110) Und sie urteilt über ihr Schaffen: „Neben dieser Dichtung eines außer sich geratenen, visionären Sprechens wirken Däubler, Mombert, Werfel, auch die Lasker-Schüler, wie disziplinierte Klassiker.“ (Ebd.)

³²⁰ Vgl. BACH/GALLE 1989: 371.

³²¹ Zugleich aber wird das Weben zur Metapher für die literarische Produktion an sich. Auch das Spinnen eines Fadens, das in Brentanos Gedicht „Der Spinnerin Nachtlid“ als zentral erscheint, meint zugleich eine literarische Narration, wobei nicht bloß „die Sehnsucht nach dem Unendlichen“ (Braun) auszusprechen ist, sondern viel eher die Sehnsucht nach einer unendlichen, die Grenzen zwischen Leben und Tod überwindenden Liebe. Sie wird auf eine unauffällige, scheinbar schlichte, jedoch höchst artifizielle, melodische Art besungen, mit ihr dürfte sich Nelly Sachs als die Dichterin der Sehnsucht (HOLMQVIST 1991: 9-11) im höchsten Maß identifizieren.

Braun zufolge „die kosmischen Urgewalten [evoziert], die, einmal entbunden, dem Menschen zum Verhängnis werden können; etwa die Atomkraft, die Hiroshima in Staub und Trümmer legte [...].“ (BRAUN 1998: 50-51)

Man kann noch weiter gehen und an Phraseologismen wie „(s)ein Garn spinnen“ (für „etwas Unglaubliches, Erfundenes erzählen“) oder „jemandem ins Garn gehen“ (für „auf eine List hereinfallen“) denken, die beide aufschlussreich für die Interpretation der ersten Strophe wären. Demnach würden sich die einzelnen Völker von unbekanntem, gefährlichem „Garn“ einwickeln lassen, einer beruhigenden Mär, die beispielsweise die unerhörte Realität der Shoah ihrerseits für unglaubwürdig, erfunden erklärte und sie dadurch leugnete, so dass dem Wahren niemand Glauben schenken wollte. Eben dadurch aber gingen ihr Menschen, ja die ganze, globale Gemeinschaft der „Völker der Erde“, „ins Garn“.

Die Charakterisierung der „Völker der Erde“ wird in der nachfolgenden Zeile 4 weiter ausgebaut und zugleich problematisiert, indem in ihrer Ansprache klar gemacht wird, dass sie paradoxer-, merkwürdigerweise „näh[en] und wieder auftrenn[en] das Genähte“. Dass dies an die Parzen, an Penelope und Philomela denken lässt, wurde bereits von Michael Braun (1998: 51) und Jennifer M. Hoyer (2017: 94) ausgeführt. Die Spannung, die dieser Satz bewirkt, und die ihm innewohnende Erwartung von etwas eher Unheilvollem steigert sich durch diesen Vers, wird aber nicht näher begründet und bleibt nur leicht skizziert: als ein Geheimnis, als ein Omen des Kommenden.

Erst ein Gedicht aus Nelly Sachs' viel späterer Gedichtsammlung, die in Hinsicht auf die schmerzlichen „Spätfolgen der Verfolgung“ (Dinesen 1994) den lakonischen und auch verzweifelten Titel *Und niemand weiß weiter* (1957) trägt, geht auf dieses paradoxe Bild wieder ein und entwickelt es weiter. Das Gedicht heißt „Landschaft aus Schreien“ und zeichnet von Anfang an schonungslos die bewegte Szenerie von „Maidanek und Hiroshima“ (Zeile 32; SACHS 2010 II: 47) nach sowie „den schwarzen Verband“ (Zeile 3; SACHS 2010 II: 46), den die erinnerten oder imaginierten, jedenfalls höchst lebendigen Schreie der anonymen Opfer immer wieder auf tun; und zwar, wie es in der ersten Zeile steht: „In der Nacht, wo Sterben Genähtes zu trennen beginnt“ (SACHS II 2010: 46).

Offenbar werden also die Traumata des Weltkriegs und der Shoah tagsüber mithilfe eines angenähten schwarzen Verbands verdeckt, im Namen des Lebens, damit die ihnen zugehörigen Menschen überhaupt existieren können. Doch das ist nicht irreversibel. Das Schreckliche bricht erneut ein des Nachts, und die Linderung durch den schon an sich eher deprimierenden „schwarzen Verband“ wird wieder zunichte gemacht – durch die personifizierte, überdimensionale „Landschaft aus Schreien“, in der die Verbrechen ohne

Unterlass und mit nur schwer erkennbarem Sinn widerhallen. Immer von neuem „schwebt“ zudem „über [...] dem Klippenabsturz zu Gott“ (Zeile 4; S. 46) – dieser Gott wird von Nelly Sachs unten, nicht oben wie in der Überlieferung, positioniert – „des Opfermessers Fahne“ (Zeile 5; S.46). Am Ende des Gedichts erscheint die Landschaft anhand pervertierter Naturbilder als „Messer aus Abendrot, in die Kehlen geworfen“ (Zeile 29; S. 47), das Ergebnis also einer blutigen, gewaltsamen Metamorphose. Ein einziges „blutendes Auge/ in der zerfetzten Sonnenfinsternis“ (Zeile 34 und 35; S. 47) wacht über sie, „zum Gott-Trocknen aufgehängt/ im Weltall – “ (Zeile 36 und 37; S. 47); im Universum dominiert somit vor dem düsteren Hintergrund der Sonnenfinsternis die Farbe Rot, die auch bei den Verfolgungsängsten der Person Nelly Sachs eine wichtige Rolle spielte.³²²

Im Unterschied zum Gedicht „Völker der Erde“, worin die Völker selbst es waren, denen das Nähen und das anschließende Auftrennen des Genähten oblag, ist es in der „Landschaft aus Schreien“ das unbekannte und unheimliche „Sterben“, das explizit in der Nacht „Genähtes zu trennen beginnt“ (Zeile 1), das durch Nähen Gerettete des Lebens also negiert; wodurch dieses Gedicht eine existentielle Zuspitzung gegenüber „Völker der Erde“ erfährt.³²³ Sie wird sich im Verlauf des Textes noch steigern und an Raum und Dynamik gewinnen, wenn ab Zeile 11 ausgerufen wird:

O, o Hände mit Angstpflanzenfinger,
eingegraben in wildbäumende Mähnen Opferblutes –

Schreie, mit zerfetzten Kiefern der Fische verschlossen,
Weheranke der kleinsten Kinder
und der schluckenden Atemschleppe der Greise,

eingerrissen in versengtes Azur mit brennenden Schweifen.
Zellen der Gefangenen, der Heiligen,
mit Albtraummuster der Kehlen tapezierte,

³²² Nach der Hinrichtung Adolf Eichmanns beispielsweise, für die sich Nelly Sachs persönlich verantwortlich fühlte, und als sie zeitgleich eine Abordnung des Dortmunder Stadtrates bekam, schrieb sie, am 23.6.1962, folgende völlig verzweifelte Zeilen an ihre Stockholmer Freunde Margaretha und Bengt Holmqvist, auf die noch im Zusammenhang mit der Gaskammer im Kapitel 4.5 detaillierter eingegangen wird: „Nun aber in der letzten Woche wurde der Höhepunkt genäht – da wo die deutschen Herren aus Dortmund kamen. Überall begegnete ich der roten Hieronymus-Bosch-Farbe – Blut –Blut – jedes Auto – jedes Motorrad, Gartengeräte – auf der Bank, wohin ich nach dem Hornsplan [Platz im Süden Stockholms] fuhr, alles rot. [...] Ich bitte Euch um Eines: Es können doch nicht alles blutdürstige Rächer für Eichmann gewesen sein, die den Tag rot machten und vorher und nachher – und warum diese Lynchstimmung gegen mich? (SACHS 1985: 281-283) Auch im Brief an Karin und Erich Lindegren vom 31.7.1962, bereits von der Klinik, erwähnt sie die höchst beunruhigende Farbe Rot: „[...] Ihr meine Herzen – bevor ich das letzte Mali m Juni zusammenbrach, hatten sie ja Hexenjagd mit schrecklicher roter Farbe gemacht.“ (SACHS 1985: 287)

³²³ Die ersten vier Strophen des Gedichts lauten:

„In der Nacht, wo Sterben Genähtes zu trennen beginnt,/ reißt die Landschaft aus Schreien/ den schwarzen Verband auf, // Über Moria, dem Klippenabsturz zu Gott,/ schwebt des Opfermessers Fahne/ Abrahams Herz-Sohn-Schrei,/ am großen Ohr der Bibel liegt er bewahrt.// O die Hieroglyphen aus Schreien,/ an die Tod-Eingangstür gezeichnet.// Wundkorallen aus zerbrochenen Kehlenflöten.“ (SACHS II 2010: 46)

fiebernde Hölle in der Hundenhütte des Wahnsinns
aus gefesselten Sprüngen –

Dies ist die Landschaft aus Schreien!
Himmelfahrt aus Schreien,
empor aus des Leibes Knochengittern,

Pfeile aus Schreien, erlöste
aus blutigen Köchern.

[...]

(SACHS II 2010: 46)

Diese Ausrufe und Vergegenwärtigungen des Unheilvollen bringen eine Verdüsterung und eine Bedrängnis auf den Plan, die verglichen mit Bachmanns desillusioniertem Stillstand am Ende ihrer erwähnten Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises 1971 („Die Sprache ist die Strafe. Und trotzdem auch eine Endezeile: Kein Sterbenswort, ihr Worte.“³²⁴) viel weiter reichen; sie finden eine Entsprechung etwa im berühmten Bachmannschen zweiten Kapitel („Der dritte Mann“) ihres Romans *Malina* (BACHMANN III 1982: 174-236) von 1971.

Noch später, in einem der letzten Gedichte der Nelly Sachs, „Teile dich Nacht“ betitelt und postum 1971 veröffentlicht, intensiviert sich die Bedrängnis weiter, in einem nächtlichen „Entsetzen“ (Zeile 3) kulminierend, das jenem von der „Landschaft aus Schreien“ verwandt erscheint. Während ein solches „Entsetzen“ jedoch im Gedicht „Landschaft aus Schreien“ geradezu barock ausgebreitet wurde und mithilfe vieler, die ganze abendländische Überlieferung reflektierenden Bilder um die Artikulation des Unaussprechlichen rang, verfährt das Gedicht „Teile dich Nacht“ äußerst minimalistisch, doch mit ähnlichem dramatischem Effekt:

TEILE DICH NACHT
deine beiden Flügel angestrahlt
zittern vor Entsetzen
denn ich will gehn
und bringe dir den blutigen
Abend zurück

(SACHS II 2010: 217).

Das immer wieder um sich greifende Entsetzen, wie es sich im Gedicht „Landschaft aus Schreien“ manifestierte, wird in diesem Gedicht in eine einzige Chiffre gebannt, die alles

³²⁴ BACHMANN IV 1982: 297.

Traumatische des Kriegsgeschehens und der Shoah in eine Abbeviatur fängt – die vom „blutigen/ Abend“. Sogar das Sterben, und zwar diesmal das natürliche, erwünschte Sterben, wird hier durch die ikonische Farbe Rot und die Schrecken dahinter aufgehalten, kann nicht geschehen.

Das lyrische Ich bleibt somit in einer unheimlichen Sphäre zwischen Leben und Tod stecken, die an jene Sphäre erinnert, die nach Jozef Tancer den unbestatteten Opfern der Shoah sowie den unbestatteten christlichen Opfern des Weltkriegs vorbehalten blieb: Da sie nicht begraben werden konnten, seien sie zum ewigen Umherirren zwischen ‚Lebendigen‘ und ‚Toten‘ verurteilt, ohne eine Aussicht auf die Erlösung ihrer Seele. (Vgl. TANCER 2001: 33)

Das Gedicht von Sachs geht aber weiter, indem es die erschreckende Kontinuität und Dominanz des Traumas noch angesichts des ‚natürlichen‘ Sterbens zeigt. Sie sind es, die die ausgebreiteten Flügel der Nacht „vor Entsetzen“ „zittern“ lassen, so dass der Tod gar nicht kommen kann und das lyrische Ich dadurch potentiell Züge der Gestalt des ewigen Juden erhält, im Ambiente einer immerwährenden, „angestrahlt[en]“ Nacht. Das Ich versucht freilich, diesen „blutigen/ Abend“, der Ruth Kranz-Löber zufolge „im Kontext der Farbmeteraphorik des gesamten Werkes [der Nelly Sachs] ein Hinweis auf die Shoah“ ist³²⁵ und der sich des natürlichen Abendrots brutal bemächtigt hatte, zurückzuweisen, doch es bleibt offen, ob es ihm je gelingt. Denn die Voraussetzung dafür wäre, dass sich die unheilvolle Nacht teilt, und wenigstens einer ihrer Teile wieder Paradigmen des Natürlichen zurückgewinnt. Dass dies keineswegs zu erwarten ist, zeigt auch die Tatsache, dass das Gedicht nicht mit einem Punkt endet – und schon gar nicht mit einem Ausrufezeichen, wie dies bei Bachmanns Gedicht „Ihr Worte“ der Fall war. Das Fehlen des satzabschließenden Zeichens legt vielmehr nahe, dass die Mühe des lyrischen Ich, den blutigen Abend mit all seinen Implikationen abzuwehren, unabgeschlossen und also ohne Erfolg bleibt.

Man muss diese beiden Gedichte, „Landschaft aus Schreien“ und „Teile dich Nacht“, kennen, um auszuloten, wie stark die in den „Völker[n] der Erde“ zwar aufrufende und warnende, doch im Ganzen noch eher zuversichtliche Imperativ-Instanz, vom geheimnisvollen, wenn auch nicht ungefährlichen Universum umschlossen, zurücktreten und einer grell inszenierten Nacht weichen musste, die keine Hoffnung mehr bereit hält, nur den Schrecken, ähnlich den immer skeptischeren Werken Ingeborg Bachmanns. Die von der Romantik kommende Nelly Sachs entwirft in ihrer „Landschaft aus Schreien“ (1957) eine äußerst stigmatisierte, quälende nächtliche Realität und lässt das verheißungsvolle Symbol der Nacht völlig fallen.

³²⁵ KRANZ-LÖBER 2001: 150. Er kann aber genauso gut auf die Verbrechen des Zweiten Weltkriegs oder der Kriege im Allgemeinen hinweisen.

Denn in jener „Nacht, wo Sterben Genähtes zu trennen beginnt“, gibt es für Verheißendes keinen Platz mehr, nur für die Schreie des Entsetzens, die in den die Shoah evozierenden „Ascheschrei aus blindgequältem Seherauge“ (Zeile 33) sowie in „blutendes Auge/ in der zerfetzten Sonnenfinsternis“ (Zeile 34 und 35) der mitbetroffenen Natur münden, während traumatisch „die Zeit wegfällt“ (Zeile 31). Diese Visionen werden im Gedicht „Teile dich Nacht“ (1971) auf kleinstem Raum fortgesetzt, und das Drama der Shoah wird parallel zum Drama der Nacht angegangen, deren „beiden Flügel angestrahlt/ [...] vor Entsetzen [zittern]“, wie die Häftlinge auf der nächtlich angestrahlten Rampe während der Selektion um ihr Leben oder ihre Todesart zitterten – und im Bewusstsein des aufgewühlten lyrischen Ich wohl immer noch, immer wieder zittern. Wie schwer es ist, einen solchen „blutige[n]/ Abend“ im Angesicht des gewünschten, lakonisch erwähnten „[G]ehn“ loszuwerden, unterstreicht nicht zuletzt das Enjambement zwischen der vorletzten und letzten Zeile.

Das Gedicht „Völker der Erde“ scheint trotzdem vor all dem potenziell zu warnen, wenn vom Nähen und wieder Auftrennen des Genähten die Rede ist,³²⁶ und Christa Vaerst hat anhand einer Parallelstelle aus Nelly Sachs' szenischem Spiel *Nachtwache*, auch bereits 1945 entstanden,³²⁷ nachgewiesen, dass diese Tätigkeiten, die sich gegenseitig aufheben und dadurch Sinnlosigkeit suggerieren, ein Hinweis auf „die Behandlung von Menschen im Konzentrationslager“ (VAERST 1977: 79) seien, ja sogar, Michael Braun zufolge, die alten Mythen berichtigen möchten, da sie die Menschen mit den „Unsinnigkeiten der Geschichte konfrontier[en]“ (BRAUN 1998: 51). Diese Parallelstelle lautet:

Ja so ist sie [Subjekt unklar, J.H.] immer
 baut mit den Steinen
 und reißt wieder ein
 Das mußten sie im Lager so machen
 einen Platz pflastern
 und wieder aufreißen
 [...]. (SACHS III 2011: 117)

Doch zugleich wohnt diesem, man möchte fast sagen regel- und gesetzmäßigen, und im planetarischen Umfang geschehenden Nähen und Auftrennen des Genähten eine gewisse Magie inne, die auch die nächste, vierte Zeile des Gedichts „Völker der Erde“, die vom Steigen der Völker in die „Sprachverwirrung“ handelt, prägt. Hier bewegen wir uns im Altertümlichen und Biblischen, doch mit möglichen Aktualisierungen. Griff doch beispielsweise etwa zur gleicher Zeit Johannes R. Becher, der die Publikation von Nelly

³²⁶ Und Michael Braun (BRAUN 1998: 52) zitiert in diesem Zusammenhang Gershom Scholems Formel „Alle Sünde trennt Verbundenes“ (SCHOLEM 1957: 258), die Nelly Sachs bestimmt kannte und die dem Ganzen eine nicht unwichtige ethische Dimension verleiht.

³²⁷ VAERST 1977: 79.

Sachs erstem Gedichtband, *In den Wohnungen des Todes* (1947), veranlasste, den gleichen Mythos vom Turmbau zu Babel auf, um implizite Kritik am babylonischen Unternehmen des Vielvölker-Staates Sowjetunion zu äußern.³²⁸ Die labyrinthische Sprachverwirrung, in die Nelly Sachs' „Völker der Erde“ steigen, wird jedoch durch den unmittelbar folgenden Vergleich (Zeilen 6 bis 8: „wie in Bienenkörbe,/ um im Süßen zu stechen/ und gestochen zu werden –“) eher verallgemeinert und durch die Verwendung ambivalenter Metaphorik (Biene, wie Michael Braun ausführt, kann für Fleiß stehen, aber auch für Falschheit, für das süße Gotteswort genauso wie für die Verfolger der Israeliten und die Lippen der Hure;³²⁹ auch im Werk von Nelly Sachs fungiere das Bild der Biene mehrdeutig³³⁰) weiterhin verrätselt. Jennifer M. Hoyer bereichert darüber hinaus diese traditionelle symbolorientierte und intertextuelle Interpretation um historischen und politischen Kontext. Sie führt aus, und diese Ausführungen berühren auch wesentlich den Kern der vorliegenden Arbeit, die dem Bild des Zweiten Weltkriegs und der Shoah in den Gedichten gelten soll:

Linking “Sprachverwirrung“ to “Bienenkörbe“ creates an association of droning, thoughtless, reactionary movement. The narratives one weaves affect others, but so do the words one uses in common, unreflective daily activity. This can as easily apply to a nation of people embracing Nazi German as it can to the crush of modern life, in which people, like worker bees, are absorbed in the rush, too busy or brainwashed to think about the words they use.

(HOYER 2017: 95)

Dieser Bezug zur NS-Zeit vertieft sich, wenn man das Grimmsche Wörterbuch zu Hilfe nimmt, dessen zwei Einträge Jennifer M. Hoyer zitiert:

One entry reads: “gleich den menschen halten diese thierchen fuer noethig sich einen herrn zu setzen, der ueber sie gebiete“ [...]; the other is a quote from Goethe: “nur die dem staat am treusten dienen, dies sind allein die bessern bienen“ [...]. In both of these examples, bees are associated with a devotion to service and authority that for the postwar era could have been immediately related to the Nazis and those who supported them.

(HOYER 2017: 95)

Die Strophe II appelliert im Angesicht dessen an die „Völker der Erde“, das „Weltall der Worte“ nicht zu zerstören – und wieder wird dieser Appell in kosmische Metaphorik verlegt; was aber nicht nur das von Nelly Sachs häufig präferierte Stilmittel des Pathos als formales Kriterium begründet, sondern auch den inhaltlichen Aspekt, der wohl nahelegen soll, dass erst die Anstrengung eines ganzen menschlichen Weltalls notwendig ist, um gegen

³²⁸ Vgl. MAYER 1991: 261-262.

³²⁹ Vgl. BRAUN 1998: 52.

³³⁰ S. BRAUN 1998: 52-53.

Herausforderungen wie den NS-Terror zu bestehen. Hier und bei dem folgenden, parallel angeschlossenen negativen Imperativ („zerschneidet nicht mit den Messern des Hasses/ den Laut, der mit dem Atem zugleich geboren wurde“) sieht Ingrid Girschner-Woldt die Metaphernbildung als „eher konventionell“ und die Diktion als „fast archaisch“, an die Bibel erinnernd (GIRSCHNER-WOLDT 1971: 122). Doch auch in diesem Zusammenhang lässt sich ein Bezug zur NS-Zeit herstellen, und zwar über traumatische autobiographische Erlebnisse aus der Zeit der braunen Diktatur, die erst später im Werk von Nelly Sachs offener zur Sprache kamen.

Denn wenn Jennifer M. Hoyer zum Vergleich des Atems mit dem Laut einer Stimme ausführt:

Breath and the power to express oneself with the voice are the essence of life in this poem. The poetic “I“ sets even the smallest sound of the voice (“den Laut“) equal to breath; as they are born together, the implication is that cutting the one is to cut the other. The image evokes a sense of silencing a speaker by cutting her or his throat (HOYER 2017: 95-96),

so lässt es sich unschwer auf Nelly Sachs’ eigene, körperliche, fünf Tage dauernde Verstummung angesichts der Ausplünderung ihrer Wohnung durch einige SA-Leute in den 30er Jahren beziehen,³³¹ die später im Prosa-Text *Leben unter Bedrohung* (1956) folgende direktere Ausprägung fand:

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

(SACHS IV 2010: 13)

In diesem Kontext erscheint die für Girschner-Woldt wenig originelle Genitivmetapher „mit den Messern des Hasses“ als autobiographisch klar konturiert und darüber hinaus als jene, die „das Furchtbare in das Reich der Verklärung zu heben“ versucht (SACHS 1985: 63), was für Nelly Sachs „ja die Aufgabe aller Dichtung in allen Zeiten von den griechischen Geschlechtersagen bis heute hinauf immer war und bleiben wird“ (so im Brief an Max Rychner vom 20.7.1946).³³² Ihre lautmalerische Umsetzung mit den vielen „s“-Konsonanten und dem Verb „zerschneiden“ evoziert zudem Gefahr, so dass die Zeile eine Konkretisierung und Steigerung des Inhalts der vorhergehenden Zeilen leistet. Jennifer M. Hoyer geht sogar so weit, dass sie formuliert: „It is one thing to sew and unravel a fabric; the strands can be rewoven or resewn. [...] Silencing someone’s voice with the knives of hate is equated with murder.“ (HOYER 2017: 95-96)

³³¹ Mehr dazu DINESEN 1992: 95-111, v.a. S. 104-105.

³³² In SACHS 1985: 63.

Dieser potentielle „Mord“ im direkten oder übertragenen Sinne des Wortes, der unbedingt abgewehrt werden muss, wobei dies Anliegen genau in der Mitte des Gedichts positioniert ist (während der berühmte Bachmannsche Satz „Es war Mord“ vom Ende ihres Romans *Malina* aus wirkt),³³³ leitet zu der dritten Strophe über, in der die Warnungen und Beschwörungen des lyrischen Ich ihren Höhepunkt finden. Sie erscheinen wieder in Form von zwei negativen Imperativen, wie die der zweiten Strophe, werden jedoch durch die sie ankündigende, pathetische Interjektion „O“ besonders kenntlich gemacht. Jeder der Imperative endet darüber hinaus in einem vielsagenden, weitreichenden Gedankenstrich, der vorher nur am Ende der ersten Strophe vorkam, als gewissermaßen eine Verlängerung jener „Sprachverwirrung“, deren potentielle Folgen erst hier, in der dritten Strophe, besonders markant zum Ausdruck kommen:

O daß nicht Einer Tod meine, wenn er Leben sagt –
und nicht Einer Blut, wenn er Wiege spricht – (Zeile 14 und 15).

Diese Stelle scheint mit dem Vergleich vom Anfang des Gedichts zu korrespondieren, dass nämlich die Völker der Erde „mit der Kraft der unbekanntten/ Gestirne“ umwickelt werden „wie Garnrollen“ (Zeile 2 und 3) – worin wir bereits die Gefahr, „ein Garn [zu] spinnen“ bzw. „jemandem ins Garn [zu] gehen“, erkannt haben. Ingrid Girschner-Woldt sieht in diesem Vergleich darüber hinaus eine Grotteske am Werk: „Die Zusammenstellung des kosmischen Bildes mit einem Vergleich aus dem Alltagsleben ist grotesk und gibt die Angeredeten zweifellos der Lächerlichkeit preis, denn ‚Garnrollen‘, d.h. leere Papphüllen ohne jeden Eigenwert und ohne Beziehung zu dem, womit sie umwickelt sind, bezieht sich als Vergleich auf ‚Völker der Erde‘.“ (GIRSCHNER-WOLDT 1971: 121) Vielleicht aber will der Vergleich eben zeigen, dass wenn die „Völker der Erde“ ihren Bezug zu der „Kraft der unbekanntten/ Gestirne“ verlieren oder vergessen oder unterdrücken (und diese „Kraft der unbekanntten/ Gestirne“ kann auf vieles hindeuten: auf Gott, Naturzusammenhänge, den Kosmos), eben zu „leere[n] Papphüllen ohne jeden Eigenwert“ werden, zum leichten Spielball also jedes geschickten Manipulators wie die oben erwähnten, dem Staat treu dienenden Bienen.

Dass hierbei die sprachliche Manipulation als besonders prekär gesehen wird, zeigen diese Zeilen 14 und 15. Wobei zu unterstreichen ist, dass das Indefinitpronomen „einer“ in ihnen zwei Mal mit großem Anfangsbuchstaben figuriert – sehr im Unterschied beispielsweise zum Gedicht „Kommt einer von ferne“ aus der späteren Sammlung *Flucht und Verwandlung*

³³³ Helmut Böttiger zufolge birgt dieser Satz den ganzen Roman in sich. (BÖTTIGER 2017: 254)

(1959), worin wir es bei der Gestalt des Flüchtlings mit einem ‚kleinen‘ ‚einer‘ zu tun haben.³³⁴

Offenbar soll durch das wiederholt verwendete große „E“ im Wort „Einer“ des Gedichts „Völker der Erde“ der Person dahinter Respekt gezollt werden, allerdings nicht aus Bewunderung, sondern als Abschreckung und Warnung;³³⁵ so wie im Deutschen die Kriege häufig mit großen Anfangsbuchstaben versehen werden, z.B. der Große Krieg, wie von den Zeitgenossen zuerst der Erste Weltkrieg bezeichnet wurde (und die Historiker übernahmen diese Bezeichnung)³³⁶ und später auch der in unserem Zusammenhang wichtige Zweite Weltkrieg.³³⁷

Der abzuwehrende große „Eine“ in Nelly Sachs' Gedicht, der „Leben sagt“, allerdings „Tod“ meint, also genau das Gegenteil seiner Rede, und der darüber hinaus zwar von der „Wiege spricht“, allerdings „Blut“ intendiert, welches, wie bereits ausgeführt wurde, bei Nelly Sachs vor allem auf die Verbrechen der Shoah zielt,³³⁸ ist zweifelsohne ein solcher listiger Sprachmanipulator und angehender Mörder. Als Beispiel der tatsächlichen Folgen des Wütens eines solchen „Eine[n]“ kann in unserem Zusammenhang eine Stelle des zeitgleich entstandenen, auch für die *Sternverdunkelung* bestimmten und ebenfalls erst 1961 veröffentlichten Gedichts „Wenn im Vorsommer“ dienen. In diesem Gedicht wird, parallel zur Anrufung der „Völker der Erde“, die „Welt“ angesprochen, allerdings mehr in Hinsicht auf Vergangenes, zu Bewältigendes der NS-Krematorien:

Welt, man hat die kleinen Kinder wie Schmetterlinge,
flügel Schlagend in die Flamme geworfen – (SACHS II 2010: 93).

³³⁴ Auch in diesem Gedicht findet sich ein Moment, das als grotesk bezeichnet werden kann; und zwar wenn der Flüchtling, wie in einer Klammer hämisch bemerkt wird, in seiner Vergangenheit womöglich auf einem Meteor ritt, also etwas völlig Absurdes tat: „kann auch sein/ er hat Feuer unter den Sohlen/ (vielleicht ritt er/ auf einem Meteor)“ (SACHS II 2010: 95). Seine Fremdheit soll dadurch unterstrichen werden.

³³⁵ Diese These teilt nicht Girschner-Woldt, die behauptet: „Die Großschreibung des Personalpronomens erinnert wieder an Biblisches: Er – der Herr.“ (GIRSCHNER-WOLDT 1971: 122) Doch würde man dem folgen, unterstellt das Gedicht dem Herrn, dass er absichtlich lügt.

³³⁶ So beispielsweise im Titel bei Becker und Krumeich: *Der Große Krieg: Deutschland und Frankreich 1914-1918* (vgl. BECKER/KRUMEICH 2010) oder beim Politikwissenschaftler Herfried Münkler: *Der Große Krieg. Die Welt 1914-1918*. Auch der Historiker David Fromkin spricht vom „Großen Krieg“ (FROMKIN 2005: 17) und bezieht sich dabei auf Fritz Stern und seine Einschätzung des Kriegs als „der ersten Katastrophe des 20. Jahrhunderts, de[s] Großen Krieg[s], aus der sich alle folgenden Katastrophen ergaben.“ (FROMKIN 2005: 17, STERN 1999: 200)

³³⁷ Als „groß“ figuriert der Zweite Weltkrieg z.B. in Kaschnitz' *Engelsbrücke* von 1955, wobei „Zehn Jahre nach dem großen Krieg“ sogar als Titel erwogen wurde; allerdings mit kleinem „g“. (KASCHNITZ 1981 II: 11) Vielleicht wollte sich die Autorin absichtlich gegen diese ‚Männerdomäne‘, wie sie schon in Bertha von Suttners Roman *Die Waffen nieder!* (1889) figuriert und kritisiert wird (VON SUTTNER 1964: 149-151), positionieren und dem Krieg seine Signifikanz nehmen.

³³⁸ Vgl. KRANZ-LÖBER 2001: 150.

Anstatt des „Eine[n]“ des Gedichts „Völker der Erde“ erscheint hier ein weniger akzentuierter, jedoch genauso anonymer und unbestimmter „man“ als Agens, dessen Morde jedoch offensichtlicher sind, auch wenn sie auf symbolischer Ebene bleiben. Das Gedicht „Völker der Erde“ will demgegenüber die Bedingungen für die geschichtliche Blutrünstigkeit zeigen, die extreme und perfide Sprachmanipulation des „Eine[n]“, der ähnlich wie Charlie Chaplins *Der große Diktator* (1940) auf die Ikone Adolf Hitler hinweisen kann.³³⁹

Gegen solche sprachlichen Verdrehungen geht auch die letzte Strophe des Sachsschen Gedichts „Völker der Erde“ vor, diesmal allerdings in Form einer positiven Bitte, die nach all den sich zuspitzenden Warnungen der zweiten und dritten Strophe (in insgesamt vier negativen Imperativen) wie eine Katharsis zu wirken vermag und etwas Anzustrebendes, eine Art Utopie vorstellt; und zwar erstmals, wie Christa Vaerst unterstreicht, als „ein völlig korrektes syntaktisches Gefüge von Hauptsatz und davon abhängigem Relativsatz“.³⁴⁰ Diese Utopie wird nach der vierten und letzten Anrede der „Völker der Erde“ in Zeile 17 nur leicht skizziert: „lasset die Worte an ihrer Quelle“ (Zeile 17), im nächsten Schritt aber durch eine Begründung weiter ausgeführt. Diese Begründung orientiert sich u.a. an zwei Substantiven, die, wie Jennifer M. Hoyer bemerkt, üblicherweise im Singular verwendet werden, da sie etwas Einzigartiges, Souveränes und Einheitliches bezeichnen. (Vgl. HOYER 2017: 92) Es handelt sich um „die Horizonte“ (Zeile 18), die von den Worten „in die wahren Himmel“ (Zeile 19) gerückt werden, während jedoch die „Quelle“ in Zeile 17 im Singular verbleibt. Hoyer schlussfolgert in diesem Zusammenhang:

The use of these plural forms stands out all the more clearly because of the second line of the final stanza: “lasset die Worte an ihrer Quelle“ [...]; if there are worlds,³⁴¹ horizons, and heavens, what is “the“ source? Owing to the agency of the peoples of the Earth depicted in the poem, the poem lays bare the uncomfortable truth that they prefer to believe the “Weltall der Worte“ [...] is a natural occurrence, or even a mystical entity, when in fact it is something they create and manipulate according to need. (HOYER 2017: 93)

Dies mag erklären, warum Nelly Sachs die Pluralformen der Wörter „Horizont“ und „Himmel“ gewählt hatte, denn jedem der „Völker der Erde“ soll offenbar, je nach seiner ‚Selbstbestimmung‘ gewissermaßen, sein eigener Horizont als Ziel und sein eigener Himmel als Sehnsuchtsort zugestanden werden. Doch es gibt gleichzeitig nur ein „Weltall der [wie „Horizonte“ und „Himmel“ pluralischen, J.H.] Worte“ und es gibt auch nur eine einzige

³³⁹ Michael Braun meint dagegen viel allgemeiner: „Die Großschreibung von ‚Einer‘ impliziert die Stellvertreterschaft des Angesprochenen. Das Wort eines jeden einzelnen ist verantwortlich für die Sprache aller.“ (BRAUN 1998: 55)

³⁴⁰ VAERST 1977: 77. Nur die Kommas fehlen nach Zeile 20 und in der Mitte und am Ende der Zeile 21; statt eines üblichen Punktes ist hinter der Zeile 22 ein für Nelly Sachs typischer Gedankenstrich.

³⁴¹ Von „euren sterbenden Welten“ spricht die vierte Zeile der ursprünglichen Fassung des Gedichts (veröffentlicht 1950 in *Sinn und Form 2.1*, S. 83-84). Zitiert in HOYER 2017: 91.

„Quelle“ der (individuellen oder kollektiven oder universalen) Worte. Diese bestimmt in der jüdischen Mystik gründende Quelle,³⁴² durch das Schöpferwort repräsentiert, scheint zu garantieren, dass – wenn die Worte mit ihr in Verbindung bleiben – das, was die „Völker“ sprechen, ihre Menschenworte, des Göttlichen teilhaftig, also gesegnet und gut, werden.³⁴³

Das Gedicht gipfelt in einer Vision, die die Funktion der aus der Quelle schöpfenden Worte beleuchtet. Einerseits ist es ihr Vermögen, „die Horizonte/ in die wahren Himmel [zu] rücken“ (Zeile 18 und 19), also das jeweils dem Menschen Sichtbare und Erfahrbare in den Kontext des Wahren, Schönen und Guten, des Idealen zu versetzen. Andererseits handelt es jedoch von der Kraft der „abgewandten Seite“ der Worte, die offenbar mit dem Negativen, Gefährlichen oder schwer Fassbaren zusammenhängt, wobei die Worte mit einer „Maske“ verglichen werden, „dahinter die Nacht gähnt“ (Zeile 20 und 21). Das Motiv der personifizierten „gähnenden Nacht“ wirkt dabei höchst bedrohlich, und noch mehr, wenn wir an die oben angeführten Gedichte „Landschaft aus Schreien“ und „Teile dich Nacht“ denken, die die nächtliche Bedrängnis ausgestalten und sie mit dem unheilvollen Geschichtlichen des Weltkriegs und der Shoah in Verbindung setzten.

Aber auch in seiner übertragenen Bedeutung im Sinne von „sich in eine große Tiefe o. Ä. hinein öffnen“ ist das Verb „gähnen“ als eine Bedrohung aufzufassen, verweist es ja in dieser Eigenschaft stark auf das Substantiv „Abgrund“, dessen Assoziation das Gefährliche der Nacht vertieft. Gefährliches und Unheilvolles kann darüber hinaus auch das „Nichts“ signalisieren, das Ingrid Girschner-Woldt in diesem Zusammenhang als „lähmend“ zitiert und das sie der „Nacht“ gleichsetzt. (GIRSCHNER-WOLDT 1971: 123) Sogar im Titel der Sammlung, zu der das Gedicht „gehörig“ ist,³⁴⁴ *Sternverdunkelung*, sieht Christa Vaerst einen Verweis auf Bedrohliches und Negatives, wenn sie urteilt: „*Sternverdunkelung* ist Zeichen für die apokalyptische Verfinsterung des von Gott kündenden Sternenlichts.“ (VAERST 1977: 78)

Wenn die Worte nun angesichts all dessen „mit ihrer abgewandten Seite/ wie eine Maske dahinter die Nacht gähnt/ die Sterne gebären helfen“, so beschützen sie die gottgewollte

³⁴² Die Bezüge des Textes „Völker der Erde“ zur jüdischen Mystik untersucht eingehend Christa Vaerst im Kapitel „Astral- und Weltallmetaphern im Kontext von ‚Sprachverwirrung‘“ (VAERST 1977: 76-84) ihres Buchs *Dichtungs- und Sprachreflexion im Werk von Nelly Sachs*; wobei der „Quelle“ als einem „Zentralbegriff der jüdischen Mystik“ nachgegangen wird.

³⁴³ Vaerst führt dabei aus: „Die Welt der Emanationen Gottes ist also zugleich eine, in der der Sprachprozeß in Gott selbst vorweggenommen ist. Der Sohar kennt folgende Stufen der Sefiroth-Welt, die nacheinander unergründliches Wollen, Gedanke, innerliches und unhörbares Wort, vernehmbare Stimme und schließlich Rede, das heißt wirklich artikulierter und differenzierter Ausdruck, heißen.“ (Vgl. VAERST 1977: 77) In diesem Zusammenhang würden die zwei Mal im Gedicht vorkommenden „Worte“ die höchste Stufe, die Rede, repräsentieren.

³⁴⁴ Sowohl in der Ausgabe von 1961, „Fahrt ins Staublose“, als auch in der kommentierten Ausgabe von Nelly Sachs' Werken (2010) wird das Gedicht als „Zur *Sternverdunkelung* gehörig“ eingestuft.

Sternengeburt, indem sie als Hüllen oder Masken fungieren, die eine abschreckende Wirkung auf das Dunkle, Bedrohliche und Gestaltlose der Nacht ausüben,³⁴⁵ und dieses in seiner Expansion aufhalten, es bannen.³⁴⁶ Dadurch bringen sie mitten in die gähnende, amorphe, gefährvolle Nacht das Sternenlicht, an dem sich die Menschen orientieren können. Diese Geburt des Lichts aus der Dunkelheit einer amorphen, nächtlichen Masse, in der sich offenbar auch die geschichtlichen Traumata ablagern, begleitet, und der Gedankenstrich am Ende des Gedichts unterstützt dies, ein feierliches, friedliches Pathos, das die „Völker der Erde“ animieren soll, auf ihre Worte zu achten und mit ihnen gewissenhaft umzugehen.³⁴⁷

Dieses Pathos vermittelt auch eine vielleicht naiv zu nennende Religiosität, die nahelegt, dass menschliche Worte, solange sie aus der erwähnten Quelle schöpfen und nicht unehrlich oder manipulativ oder gar pervertiert verwendet werden, göttlichen Ursprungs sind und von Gott zeugen,³⁴⁸ und dass sie die Wirklichkeit grundsätzlich, wenn auch nach der geschichtlichen Zäsur mit unbedingt neuen Mitteln,³⁴⁹ beleuchten können. Wie bereits im Vergleich mit den beiden Gedichten „Landschaft aus Schreien“ und „Teile dich Nacht“ ersichtlich, wird Nelly Sachs diesen Nachkriegsoptimismus im Laufe der Zeit zurücknehmen, denn das Traumatische bleibt zäh, auch nach Jahrzehnten noch, und die Politik entwirrt die „Sprachverwirrung“ der „Völker der Erde“ keineswegs.

Gerade dies signalisiert Ingeborg Bachmann in ihrem Widmungsgedicht „Ihr Worte“, das genauso appellativ wie Nelly Sachs’ „Völker der Erde“ vorgeht, allerdings die Form eines sehr raffinierten „Schlachtrufs“³⁵⁰ wählt, der direkt an „Worte“ ergeht, und nicht auf ihre breit aufgefassten Benutzer, Nelly Sachs’ kosmopolitischen, menschheitlichen „Völker der Erde“. Mithilfe eines einzigen lyrischen Ich, das wir oben als gebieterisch bestimmt haben (gebieterisch aber in positivem Verhalten wie Friedfertigkeit und Liebe), wird in diesem Gedicht die Sprache in statu nascendi kommandiert und kommentiert, und zwar in ihrer

³⁴⁵ Siehe beispielsweise den folgenden Eintrag im Wörterbuch der Symbole zum Stichwort „Maske“: „Fast allen M.en liegt eine abschreckende Bedeutung zugrunde, weshalb sie meist grotesk-schaurige Züge, in denen sich auch menschlich-tier. Formen mischen, tragen.“ (BECKER 1992: 184)

³⁴⁶ Durch das Aussprechen des Negativen dies zu bannen war auch das poetologische Anliegen von Marie Luise Kaschnitz, wie es beispielsweise in ihrem Buch *Orte* thematisiert wird: „Wer ausspricht, bannt, und der Wunsch, das Schreckliche zu bannen, mag die Ursache meiner traurigen Gedichte und pessimistischen Geschichten gewesen sein.“ (KASCHNITZ 1991: 30)

³⁴⁷ *Das Gewissen der Worte* wird noch 1975 Elias Canetti einfordern, indem er unter diesem Titel seine Essays aus den Jahren 1962-1974 versammelt.

³⁴⁸ „Ich bin ja gläubig“ äußert Nelly Sachs am 26.5.1960 gegenüber Paul Celan, was seine heftigste Reaktion hervorruft und was auch auf den Unterschied in ihrer jeweiligen Poetologie hinweist.

³⁴⁹ Der Passus vom Brief an Carl Seelig vom 27.10.1947 wurde bereits zitiert: „Wir nach dem Martyrium unseres Volkes sind geschieden von allen früheren Aussagen durch eine tiefe Schlucht, nichts reicht mehr zu, kein Wort, kein Stab, kein Ton – (schon darum sind alle Vergleiche überholt) was tun, schrecklich arm wie wir sind, wir müssen es herausbringen, wir fahren zuweilen über die Grenzen, verunglücken, aber wir wollen ja dienen an Israel, wir wollen doch keine schönen Gedichte nur machen [...]“. (SACHS 1985: 83-84)

³⁵⁰ WOLF 1972: 122.

ganzen Dynamik und Paradoxie, mit der sie Kriegerisches zitiert, es aber zugleich aushöhlt, und dadurch bekriegt. Wie einem General sollen die vom traumatischen Geschehen zeugenden, ‚extremistischen‘ Worte³⁵¹ dem Ich ins Feld der Nachkriegs- und Post-Shoah-Wirklichkeit folgen und ergründen, was sie darin zu erkämpfen fähig sind, wie sie sich angesichts des Zivilisationsbruches verhalten sollen, können, dürfen.

Wobei dies gesellschafts- und überlieferungskritische Vorgehen im Œuvre Ingeborg Bachmanns eine lange Tradition verzeichnet und im Bereich der Kriegsrhetorik beispielsweise bereits im Gedicht „Herbstmanöver“ (BACHMANN 1982 I: 36) aus der ersten Sammlung *Die gestundete Zeit* (1953) zur Sprache kommt. Hier transponiert Bachmann die berühmt-berüchtigten militärischen Truppenübungen der im ‚Fortwursteln‘ befindlichen Donaumonarchie hämisch in die Nachkriegsszenerie eines gar nicht heilen, gar nicht idyllischen Südens, der als Fluchtdestination vor den zeitgenössischen Problemen total versagt, weil die Selbstsucht einer solchen ‚Methode‘ entlarvt wird. Gedichte wie „Exil“ (BACHMANN 1982 I: 153) oder „Mirjam“ (BACHMANN 1982 I: 155) aus der zweiten Sammlung, *Anrufung des Großen Bären* (1956), bezeugen ebenfalls Bachmanns Beschäftigung mit dem Jüngstvergangenen, dienen nun aber der Einfühlung in die Nöte der eigenen wie fremden, v.a. jüdischen,³⁵² „Herkunft“³⁵³. Allen diesen Gedichten, „Ihr Worte“ mit eingeschlossen, kann man „die Fortbildung der Sprache im Augenblick der äußersten Not, im Moment der extremen Verzweiflung“ (LARCATI 2006: 39) attestieren, wie sie nicht nur für Bachmann, sondern auch für Celan (seine „Schwarze Milch der Frühe“ sei, meinte er 1960, „ein unter Herzensnot Zueinander-Geboren-Werden der Worte“³⁵⁴) und Sachs (deren „Dasein immer an einer äußersten Spitze erlebt, immer und jede Minute im Gedenken an die Marter [...] in meine Worte [floß]“, wie 1959 geäußert³⁵⁵) gängig ist. Für Bachmann sei dabei typisch, dass sie „besonders auf die dynamische und innovative Dimension sprachlicher Prozesse abzielt“ (LARCATI 2006: 40), die auch das Gedicht „Ihr Worte“ wesentlich konstituiert.

Das bisher sehr unterschiedlich interpretierte Gedicht wird vor diesem Hintergrund insbesondere dann stimmig, wenn man, und der Versuch wurde von der Forschung bisher

³⁵¹ HAMBURGER 1995: 302.

³⁵² Das Gedicht „Exil“, das einen „Tote[n] [nachzeichnet] der wandelt// [...] mit der deutschen Sprache/ dieser Wolke um mich“ (BACHMANN I 1982: 153), scheint besonders auf Celans „Muttersprache Mördersprache“ Deutsch einzugehen und erweist sich darüber hinaus als ein Pendant etwa zu Nelly Sachs Gedicht „WIR SIND SO wund,/ daß wir zu sterben glauben/ wenn die Gasse uns ein böses Wort nachwirft“ (SACHS 2010 I: 71), das ebenfalls die innere Befindlichkeit eines Überlebenden der Shoah porträtiert.

³⁵³ S. letzte Zeile des Gedichts „Landnahme“. (BACHMANN 1982 I: 98)

³⁵⁴ Paul Celan: Fragmente aus den Notizen zur Büchnerrede „Der Meridian“ (1960); in: WIEDEMANN 2000: 485.

³⁵⁵ So Nelly Sachs im Brief an Walter Muschg vom 24.5.1959; in SACHS 1985: 212.

nicht unternommen, sein ganzes Anliegen auf das Problem der Artikulierbarkeit extremer traumatischer Erfahrungen bezieht, vor allem auf die Artikulierbarkeit der Shoah, die ja das Zentrum von Nelly Sachs' Werk darstellt.³⁵⁶ Die Verbalisierung der mit ihr verbundenen Atrozitäten scheint nämlich der Impuls zu sein, der das lyrische Ich dieses Textes zu immer neuen Anläufen motiviert, auf dem Post-Shoah-Terrain weiter zu kommen, auch wenn diese Anläufe zu schmerzlich, „zu weit gegangen“ sind, und es darüber hinaus klar ist, dass sie letzten Endes als Versuche bis in die Ewigkeit unabgeschlossen bleiben müssen, „zu keinem Ende“ führen. Wobei dies „zu keinem Ende geht's“ als Abschluss der ersten Strophe auch die Feststellung der Unsinnigkeit der Shoah mitmeinen kann, im Sinne einer Antwort auf die Frage, „warum“ sie geschehen musste, „warum“ der mit ihr verbundene immense Schmerz. Dass die Antwort auf diese Frage vorrangig Kognitives intendiert im Sinne einer Aufklärung der bisher dunklen Zusammenhänge, beweist ex negativo der abgesetzte Vers „Es hellt nicht auf“.³⁵⁷ In der Rede „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“ von 1959 wird, positiv, eben eine solche Aufhellung der Wirklichkeit vom Schriftsteller verlangt; er soll „in diesen Zustand kommen, den hellen, wehen, in dem der Schmerz fruchtbar wird.“ (BACHMANN IV 1982: 275)³⁵⁸ Im Gedicht „Ihr Worte“ wird jedoch der Glaube, durch Literatur die (traumatisierte) Welt zu erhellen, geleugnet, und durch die Enjambements und die Kontraktionsformen („andre“, „ziehn“) auch sprachlich nachvollzogen, denn es heißt hier lakonisch und fast stotternd:

Das Wort
wird doch nur
andre Worte nach sich ziehn,
Satz den Satz. (BACHMANN I 1982: 162)

Dies kann man mit Arturo Larcatti als Entlarvung eines „automatischen“, unreflektierten Wortgebrauchs deuten (LARCATTI 2006: 95) oder als traurige Konstatierung der Armut des Dichters oder eines anderen Sprechers, dem angesichts der Komplexität solcher Vorgänge wie

³⁵⁶ S. beispielsweise BAHN 1980: 68: „Das beste Bild für die Entwicklung des Werkes der Nelly Sachs ist vielleicht die Spirale, die sich in wachsenden Ringen über die Kernthematik erhebt. Das Zentrum bleibt der Holocaust, auch wenn er nicht mehr genannt wird.“

³⁵⁷ Susanne Bothner sieht in dieser Zeile den „Kernsatz dieses Gedichts“, auch deshalb, weil sie optisch hervorgehoben wird. (BOTHNER 1986: 294)

³⁵⁸ Die Begründung lautet: „Es kann nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muß ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahrmachen. Denn wir wollen alle sehend werden.“ (BACHMANN IV 1982: 275)

Weltkrieg und Shoah nur Worte zur Verfügung stehen, die ihren ‚Dienst‘ auch aufkündigen können; was bereits Hofmannsthal³⁵⁹ in seinem „Chandosbrief“ (1902) skizzierte:

Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch sie hindurch man ins Leere kommt.

(HOFMANNSTAL 1987: 84)

Doch diese fragmentierten und isolierten, zudem durch den Tempuswechsel gefährlich agil gewordenen Worte eines sich möglicherweise in der Dissoziation befindlichen Subjekts, die bis zum Nihilismus reichen, sind nicht das Problem für das lyrische Ich des Gedichts von Bachmann; sondern vielmehr „die Welt“ (Zeile 10), die sich den aufgerufenen Worten „aufdrängen“ will, um „gesagt“ zu sein, und zwar „endgültig“ (Zeilen 11-13). Und dies Endgültige, Fixierte ist es wohl, wovor das Bachmannsche Ich am meisten Angst hat und wovor es warnt, in Form einer Bitte an die Worte: „Sagt sie [die Welt, J.H.] nicht.“³⁶⁰

Bezogen auf die Shoah, die, wie nochmals zu betonen ist, die zentrale Kategorie im Werk von Nelly Sachs darstellt, würde es an die Adresse der Worte heißen: Sagt die Shoah nicht, sagt sie nicht endgültig. Eine ähnliche Warnung gab schon in den 50er Jahren Paul Celan, dem ebenfalls die Shoah, Jean Bollack zufolge, „[d]er einzige, eigentliche Bezugspunkt“ war³⁶¹ und dessen Dichtung „von Auschwitz her“³⁶² zu verstehen ist, in dem poetologischen Gedicht „Welchen der Steine du hebst“; das seinerseits eine Antwort auf Nelly Sachs’ „Chor der Steine“ aus dem Jahr 1947 ist. In Hinsicht auf die Opfer der Shoah, die, wie Nelly Sachs in ihrer *Sternverdunkelung* (1949) hervorhob, „so wund [sind]/ daß [sie] zu sterben glauben/ wenn die Gasse [ihnen] ein böses Wort nachwirft“,³⁶³ heißt es in Celans Gedicht bitter:

Welchen der Steine du hebst –
du entblößt,
die des Schutzes der Steine bedürfen:
nackt,
erneuern sie nun die Verflechtung.

Welchen der Bäume du fällst –

³⁵⁹ Auf Nietzsche und Hofmannsthal und darüber hinaus Mauthner und Wittgenstein weist in diesem Zusammenhang bereits SCHMITZ-EMANS 1995:72 hin.

³⁶⁰ Als eine Bitte, und nicht etwa als ein „Aufruf“ (FEHL 1970: 30), versteht auch Albert Berger diese Zeile: „Wenn der Absatz mit dem Vers endet: „Sagt sie nicht“, so ist es kein Befehl mehr, keine Forderung. Das ist eine Bitte, die verschämt das Rufezeichen meidet, um nicht den Widerspruch des Partners zu provozieren.“ (BERGER 1974:159) Peter Fehl ist sich seiner Deutung so sicher, dass er die betreffende Zeile 14 des Bachmannschen Gedichts fälschlicherweise mit einem Ausrufezeichen zitiert: „Sagt sie nicht!“ (FEHL 1970: 30)

³⁶¹ BOLLACK 2000: 167.

³⁶² MAY 2008b: 238.

³⁶³ SACHS I 2010: 71.

du zimmerst
 die Bettstatt, darauf
 die Seelen sich abermals stauen,
 als schütterte nicht
 auch dieser
 Äon.

Welches der Worte du sprichst –
 du dankst
 dem Verderben.

(CELAN 2005: 82)

Die Worte über die Shoah würden demnach, wenn sie versuchen würden, den jeweiligen verantwortlichen Täter/Mitläufer zu bezeichnen und zu richten, laut Celan nur ihre Opfer entblößen und treffen.³⁶⁴ Ihre Traumata würden sich somit perpetuieren, statt sich abzubauen, so dass auch das neue Zeitalter, so dass die ganze Ewigkeit³⁶⁵ schüttern würde, ohne jedoch jemals perfektiv erschüttert zu werden, ans Ende ihres Schütterns zu gelangen.³⁶⁶ Denn Celan scheint sich bewusst zu sein, dass jedes auch noch so eindeutig kritische Wort über die Shoah neben seiner deskriptiven Seite auch affirmativ oder präskriptiv wirken kann und dem „Verderben“ ungewollt danken, dienen.³⁶⁷ Deshalb auch die Bachmannsche Bitte an die Worte „Sagt sie [auch: die fast „endgültig“ vollbrachte Shoah, J.H.] nicht.“ Die dichterische „Wortbegier“ und der diskursabhängige, philosophische „Spruch auf Widerspruch“ würden zu einem jeweils leeren Mechanismus führen, der durch den Imperativ in Strophe 4 des Gedichts „Ihr Worte“ verhindert werden soll. Aber auch Emotionen sollen ausgeschaltet werden (Strophe 5) und als Finale des Gedichts die Hilfe des Transzendentalen (Strophe 7), auf welche das lyrische Ich in ausgeklügelter paradoxer Fügung und voller sprachlicher Raffinesse (geistreiches Spiel mit Antithesen, Negationen und Litotes) verzichtet, wobei die Worte nicht mehr pluralisch angedet werden, sondern in direkterem Duzen, das auch Nelly Sachs als der Dichterin, für die das Gedicht bestimmt ist, gelten kann. Höchst interessant ist in diesem Zusammenhang, dass diese erste Du-Ansprache in Zeile 26 geschieht („zum Tod fall dir nichts ein“), die, wie Peter Fehl ausführte, eine Anspielung auf Karl Kraus' Satz „Zu Hitler fällt mir nichts ein“ (FEHL 1970: 38) aus der Ausgabe „Warum die Fackel nicht

³⁶⁴ Dies in kritischer Anlehnung an die bekannte Perikope über Jesus und die Ehebrecherin aus dem Johannesevangelium (Verse 7,53– 8,11) bzw. an das daraus entstandene geflügelte Wort.

³⁶⁵ Das Wort „Äon“ bezieht Celan bestimmt auf das pathetische Ende von Nelly Sachs' „Chor der Steine“, das für Enthaltbarkeit wirbt: „Wenn einer uns [d.h. die Steine, J.H.] wirft im Zorne/ So wirft er Äonen gebrochener Herzen/ Und seidener Schmetterlinge.// Hütet euch, hütet euch/ Zu werfen im Zorne mit einem Stein – [...]“ (SACHS I 2010: 38). Vor diesem Hintergrund würde man auch hier, wie Jean Bollack es hinsichtlich des Briefwechsels zwischen Paul Celan und Nelly Sachs darstellt, von der „Geschichte eines Kampfs“ sprechen können, denn die Positionen Celans und Sachs' sind diametral entgegengesetzt.

³⁶⁶ Ähnlich unabgeschlossen zittern die beiden Flügel in Nelly Sachs' oben untersuchtem Spätgedicht „Teile dich Nacht“.

³⁶⁷ Insbesondere während der sog. Goll-Affäre sollte Celan solche Bedeutungsverschiebungen reichlich erfahren.

erscheint“ (1934) ist. Hitler und Tod werden somit gleichgesetzt; beide sollen durch genau abgesteckte Worte (Zeilen 27-32) in Schach gehalten werden.

Die vorletzte Strophe plädiert darüber hinaus als eine Art Conclusio gegen Dreifaches: gegen „das Bild/ im Staubgespinnst“ (also gegen Verjährtes, das in der Gegenwart nicht mehr verlangt werden kann, und nur als Archaismus zu wirken vermag), gegen „leeres Geroll/ von Silben“ (wie es uns in Automatismen begegnet) und schließlich gegen „Sterbenswörter“. Hier haben wir es das erste Mal mit reinen „Vokabeln“ zu tun, und nicht mit „Worten“, Signifikaten, die Sinn, Bedeutung, Inhalt, Rede, ja Gedicht implizieren können. Diese „Sterbenswörter“ sind das Ende der lebendigen Sprachverwendung und sollen abgewehrt werden, doch so, dass sie, in der letzten Strophe, die Redewendung „kein Sterbenswort“ in Anspruch nehmen und dadurch zur völligen Verschwiegenheit verpflichten.

Genau genommen verpflichten sie aber nur dazu, nicht zu sterben, sondern zu leben, und grenzen sich beispielsweise von Nelly Sachs Gedicht „Vergebens verbrennen die Briefe“ ab, worin die Liebe „da auf dem Papier/ [...] sterbend singt“ (SACHS II 2010: 123), und überhaupt von Nelly Sachs' persönlichen Aussagen wie jener von 1959: „Mein ganzes Lebenswerk [ist] aus der Quelle entstanden, da unter den 7 Jahren unter Hitler ein geliebtester Mensch zu Tode gemartert wurde“ (SACHS 1985: 209). Auch angesichts des vielfachen Mordes, des Völkermordes, sollen Gedichte vom Leben zeugen, und, mit Nelly Sachs gesprochen, als Antwort auf die gähnende Nacht des (geschichtlichen) Abgrunds „die Sterne gebären helfen –“ (letzte Zeile des Gedichts „Völker der Erde“).

Somit sind beide Gedichte ein Plädoyer für „eine anthropologisch und politisch verstandene Utopie“ (BOTHNER 1986: 291), wie sie sich auch in einem Nachlassgedicht von Ingeborg Bachmann äußert, das das berühmte Buch von Bertha von Suttner *Die Waffen nieder!* von 1889 zitiert, doch ohne das dazugehörige Ausrufezeichen, also als eine inwendige Bitte:

Die Waffen nieder

Für diesen Tag will ich die Worte frisch halten,
 Für den Tag unbekannt, an dem die Arbeit an Waffen
 stillsteht und das Brot schimmelt, das sie gegeben hat,
 an dem ein stummer Zug in der Welt aus den Toren kommt
 Für diesen Tag will ich streiten, den anarchischen
 an dem Ordnung gemacht wird in Hirnen und Herzen
 an dem jeder sein Anteil am Bösen beklagt [...].

(Nachlass Ingeborg Bachmann: LIT 423/14; Ser.n.25.094-25.202)

Zu einer solchen friedlichen Ordnung flüchten sich beide Dichterinnen in den untersuchten Texten, und diese Flucht und ihre schließliche Auflösung in der Hoffnung auf Zukünftiges ist der Struktur ihrer Gedichte „Völker der Erde“ wie „Ihr Worte“ fest eingeschrieben. Das

Gedicht von Nelly Sachs gelangt durch die wuchernde Parataxe der ersten Strophe und durch die mehr oder weniger verborgenen mythischen, biblischen und historischen Anspielungen der Strophen 1 bis 3 immer mehr in die ‚Normalität‘ einer einfachen Bitte mit poetischer Begründung in Strophe 4, und nur die ausgelassenen Satzzeichen und ihre typischen Gedankenstriche sowie die kosmischen Personifikationen des „Weltall[s]“ ihrer „Worte“ bezeugen Lyrisches und Typisches für Sachs.

Ingeborg Bachmanns „fliegende Eile“ (so in der Exposition zu *Malina* formuliert)³⁶⁸ und die „atemlos voranzhetzenden“ Befehle an die Worte (OELMANN 1983: 53) finden ihren Anfang schon in der ungeduldigen Abtrennung des Imperativs der ersten Zeile durch ein Komma („Ihr Worte, auf, mir nach!“,“), so dass zwei Satzzeichen aneinander geraten und zusammen mit dem Zeilensprung und der Kontraktion von „geht’s noch einmal/ weiter [...]“ am Ende der ersten Strophe einen ersten Höhepunkt der Unruhe des Gedichts markieren. Ihnen gliedern sich kontrapunktisch und oft höchst dramatisch weitere Befehle, Wünsche, Bitten des lyrischen, gebieterischen Ich an, bis zu der eingegengten, rhetorisch und philosophisch herausragenden Definition des einzig angemessenen Sprechens nach Krieg und Shoah (Strophe 7) – die jedoch durch den Gedankenstrich an ihrem Ende in der Schwebelage gehalten wird. Sie mündet in das simple, spielerisch offene Bekenntnis zu „[k]ein[em] Sterbenswort“ in Zeile 36, das ein Komma von der letzten Zeile trennt, worin aber „Ihr Worte“ neu mit großem „I“ ansetzen. Als Zeichen der Zuversicht.

Beide Gedichte artikulieren bei all ihrer Hermetik letzten Endes klar, was sie wollen: nichts Geringeres als die Genesung der Welt durch aufrichtige, stimmige, lebendige Worte. Wenn Bachmann gleich in ihrer ersten Frankfurter Vorlesung (1959) festhält: „Hätten wir das Wort, hätten wir Sprache, wir bräuchten die Waffen nicht“ (BACHMANN IV 1982: 185), so sind es 1961 pluralische „Worte“, die die beiden Dichterinnen anführen, um diesem Ziel zu dienen. Dass dabei vor allem das Jüngstvergangene, der Weltkrieg und die Shoah, das Absprungbrett darstellt, scheint ihren Texten inhärent zu sein, auch wenn bisher diese Bezüge nicht zur Gänze offengelegt wurden. Dieses Desiderates wollte sich das vorliegende Kapitel annehmen.

4.4 Die Post-Shoah-Wirklichkeit darstellen: Paul Celans „Fadensonnen“ (1965) und Ernst Meisters „Der neben mir“ (1972)

Zwei Gedichte, Celans „Fadensonnen“ und Meisters „Der neben mir“ spielen im Œuvre der Autoren schon dadurch eine wichtige Rolle, dass sie weit über sich hinausweisen. Denn Celans Gedicht „Fadensonnen“, erstmals 1965 in der einmaligen bibliophilen Ausgabe

³⁶⁸ BACHMANN III 1982: 12.

Atemkristall publiziert, die neben dem Zyklus von 21 Gedichten Celans auch acht Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange präsentierte und 1966 zur Ausstellung der Edition im Pariser Goethe-Institut führte, geht einerseits in die der Benennung *Atemkristall* namensverwandte, den poetologischen Richtungswechsel jedoch unterstreichende Sammlung *Atemwende* von 1967 ein, welche das Spätwerk des Autors einleitet. Zugleich benennt aber das Gedicht bereits ein Jahr später, 1968, eine ganz neue Sammlung von Celans Gedichten, eben *Fadensonnen*, wodurch der Text des Gedichts eine programmatische Bedeutung gewinnt, quasi die Zukunft vorwegnimmt und zugleich affirmiert.

Ernst Meister publiziert in seinem Gedichtband *Sage vom Ganzen den Satz* von 1972, der ebenfalls den Beginn seines Spätschaffens markiert und darüber hinaus dem Höhepunkt der Meisterschen Lyrik zuzurechnen ist,³⁶⁹ zuerst nur die zweite Strophe seines Gedichts „Der neben mir“; wobei insbesondere die Art der Instrumentalisierung dieser bloß sechs Zeilen denkwürdig ist. Sie erscheinen nämlich als Motto, titellos und kursiv gesetzt (MEISTER 2011 III: 90) und – was die Spannung noch erhöht – ohne Angabe der Quelle, wie es ja bei Motti üblich ist. Das alles hebt das heimliche Selbstzitat so stark hervor, dass dieser eher unscheinbaren Strophe eine über die folgenden siebzig Gedichte der Sammlung verfügende, sie bestimmende Macht eingeräumt wird. Zugleich erweist sich die zweite Strophe im sechsten Abschnitt der gewiss auch sehr programmatischen, instruktiven, wenn nicht gar ermahnenden Sammlung *Sage vom Ganzen den Satz*, in welchem das ganze Gedicht präsentiert wird, als *Conclusio*, die aus der gleichfalls sechs Verse zählenden ersten Strophe hervorgeht (MEISTER 2011 III: 140). Wodurch die zweite Strophe, der hier besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden soll, eine noch stärkere Gewichtung erfährt.

Beide Gedichte, Celans „Fadensonnen“ wie Meisters „Der neben mir“ (und hier insbesondere die gnomisch zu verstehende zweite Strophe), scheinen jedoch neben dieser Einzigartigkeit im Gesamtwerk des jeweiligen Autors³⁷⁰ auch einen intensiven intertextuellen Dialog miteinander zu führen und darüber hinaus das Streitgespräch zwischen Celan und Meister um die ‚richtige‘ Poetologie nach der jüngsten Vergangenheit zu versinnbildlichen. Denn auf die provokant düstere und undurchdringliche Vision des Gedichts „Fadensonnen“ antwortet Meister ganz offensichtlich mit dem unnachsichtigen Imperativ von *Sage vom Ganzen den Satz*.

³⁶⁹ Vgl. HUCH 1999: 143.

³⁷⁰ Über eine „besondere Bedeutung im Gesamtwerk“ Celans spricht beispielsweise BEVILACQUA 2004: 98.

Und obwohl die Celan- und Meister-Forschung dem schwierigen ‚Gespräch‘ der beiden Dichter und ihrer Werke schon einiges abgewonnen hat,³⁷¹ wurde die Korrespondenz dieser beiden konkreten Texte bisher nur von Karin Herrmann 2008 bemerkt, hier allerdings mit dem Zusatz versehen: „Weder Meisters noch Celans Gedicht kann hier umfassend behandelt werden [...].“ (HERRMANN 2008: 291) Diese Forschungslücke will das vorliegende Kapitel schließen, wobei gezeigt werden soll, wie die genannten Gedichte insbesondere auf die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und der Shoah antworten und welche poetologischen Schlüsse daraus gezogen werden.

Zahlreich ist dabei die Forschungsliteratur besonders zu Celans Gedicht „Fadensonnen“, das sehr häufig als typisch hermetisch aufgefasst wird (vgl. FIGAL 1991: 302); seine Rätselhaftigkeit kann somit zu jenem, im zweiten Kapitel dieser Arbeit erwähnten, von Annette Simonis beschriebenen Effekt geführt haben:

Weit davon entfernt, die Möglichkeit einer gelingenden Kommunikation völlig auszuschließen, erzielen die hermetischen Werke aus den Unterbrechungen und Hindernissen, denen die Lektüre unterliegt, einen paradoxen Gewinn. Die subtile Verrätselung der Texturen kann daher sogar eine Steigerung der kommunikativen Reichweite bedingen, die sich vor allem in der diachronen, literaturgeschichtlichen Hinsicht bemerkbar macht. (SIMONIS 2000: 243)

In dieser Hinsicht ist das immer wieder rezipierte und oft beunruhigende Gedicht „Fadensonnen“ mit Celans „Todesfuge“ vergleichbar; allerdings ohne deren sehr direktes Eingehen auf die Shoah. Denn die „Fadensonnen“ geben auf den ersten Blick nichts preis, nicht einmal das lyrische Ich: ein Personal- oder Possessivpronomen, das von ihm zeugen würde, fehlt hier völlig. Auch hat der Text streng genommen keinen Titel, nur die durch Majuskeln hervorgehobene erste Zeile; ein poetisches Verfahren, das auch Nelly Sachs' Gedichte oft teilen und das unvermitteltes Sprechen offenbart. Der Text des Gedichts von Celan lautet wie folgt:

FADENSONNEN
über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.

³⁷¹ S. insbesondere: Theo Buck: Celan und Meister oder Das „Seine“ und das „Meine“, 1996; Thomas Althaus: Versfragmente. Lyrische Deformation im Gedicht der Moderne: Celan, Bobrowski, Meister“, 1996; Helmut Arntzen: „Ernst Meister – der Andere“, 1993; Ewout van der Knaap: Ernst Meisters Celan-Kritik. Differenzen in der „Hölderlin-Schule“, 1993; Theo Buck: „Ein Wort mit all seinem Grün“. Zu einem lyrisch-poetologischen Dialog Erich Arendts und Ernst Meisters mit Paul Celan, 1993; Gregor Laschen: Ein Wort mit all seinem Grün. Kleine Notiz zu einem Zusammenhang: drei Gedichte von Erich Arendt, Paul Celan und Ernst Meister, 1987.

Eine Instanz auszumachen, die in diesen Zeilen spricht, ist schwer. Wobei Peter Michelsen darauf aufmerksam macht, dass zwar das Gedicht über eine „den Vorgang erlebende Individualität“ keinen Aufschluss gibt, dies aber nicht heißt, dass sie nicht vorhanden wäre; nur: „für das Geschehen spielen kein Ich und kein Du eine Rolle.“ (MICHELSEN 1994: 127) Dies „Geschehen“, eng grammatikalisch verwandt mit Celans erwähnter Chiffre für die Shoah („das, was geschah“), kann jedoch so unterschiedlich angegangen und interpretiert werden, dass die jeweiligen Deutungen dann Welten voneinander trennen. Schon das pluralische Kompositum „Fadensonnen“ fungiert wie ein Rätsel an sich. Es erinnert an Nelly Sachs' ungewöhnliche, Irdisches in Astrales überführende Plurale in der letzten Strophe ihres Gedichts „Völker der Erde“, worin die ebenfalls pluralischen, von Menschen mit Umsicht verwendeten „Worte“ „die Horizonte/ in die wahren Himmel“ geleiten und somit „die Sterne gebären helfen –“ (SACHS I 2010: 92).

Ähnlich optimistisch und transzendierend sieht Dietlind Meinecke Celans „Fadensonnen“, wobei es jedoch nicht die menschlichen Worte sind, die auf Höheres verweisen, sondern der „Lichtton“ als „eine audio-visuelle Erscheinung“:

Die „Fadensonnen“, der „Lichtton“ sind Wegmarken zu dem höchsten Worthaften, das diesseits nicht mehr sprechbar ist. [...] Sprachliches „jenseits der Menschen“ wird nicht mehr durch Worte angekündigt, sondern durch eine audio-visuelle Erscheinung. Darf sie in Zusammenhang mit der reichen heilsgeschichtlichen Tradition, die mit dem Licht verbunden ist, gesehen werden? Celan läßt „Licht“ öfter als ein messianisches Leuchten eine Wende ankündigen. [...] Hier hebt sich der „Lichtton“ gegen „die grauschwarze Ödnis“ eines diesseitig Menschlichen ab. Zweifellos kommt ihm in diesem Verhältnis lösende Kraft zu. (MEINECKE 1970: 258-259)

Doch Marlies Janz lehnt schon sechs Jahre später dieses angebliche „pseudoreligiöse Denkmodell“ entschieden ab und ironisiert eine solche „Feier einer mystischen Vision“ (JANZ 1976: 205-206), die auch Gadamers Interpretation des Gedichts „Fadensonnen“ von 1973, wenn auch weniger ausschließlich, innewohnt.³⁷² Janz ist die erste, die zu zeigen versucht, dass Celans Gedicht keineswegs „die empirische Realität unbeachtet zu lassen“ beabsichtigt (wie es viele Kritiker wie beispielsweise Helmut Mader nahelegen³⁷³) und „ein selbstgenügsames Sichverschließen vor der sozialen und politischen Realität“ betreibt (JANZ 1976: 203) – sondern vielmehr dass sein „Bild der grauschwarzen Ödnis [...] Allegorie der Geschichtslosigkeit“ (JANZ 1976: 204) sei:

³⁷² Für Gadamer zeichnet das Gedicht eine „spirituelle Landschaft“ nach, wobei der Titel „in die anonyme Weite unendlicher Welten“ einführe, die vom „Lichtton“, der einem „Lied-Ton“ gleichgesetzt wird, und einem so ausgedehnten Gedanken tangiert wird, dass „alle menschlichen Maße und Nöte überwachsen“ werden. (GADAMER 1973: 87-88)

³⁷³ Helmut Mader (Lieder zu singen jenseits der Menschen? Paul Celans *Fadensonnen* und *Ausgewählte Gedichte* aus seinen früheren Bänden. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. Januar 1969) zitiert in: WÖGERBAUER 2002: 123.

Im Niemandsland jenseits der Menschen und ihrer Geschichte können, dem manifesten Wortsinn des Gedichts zufolge, noch Lieder gesungen werden. E contrario ist damit festgestellt, daß in der menschlichen und geschichtlichen Welt keine Lieder mehr gesungen werden können. [...] In Wahrheit kündigt das Gedicht den Liedern auf und weist sie nicht ohne Ironie dem „baum-/ hohen Gedanken“ zu, der nur um den Preis seiner Absonderung, seiner Abstraktion von der menschlichen Wirklichkeit den „Lichtton“ für ein Lied zu finden vermag. Ironisch ist die Brechung des Topos vom „hohen Gedanken“ durch das Präfix „baum“, weil sie die metaphorische Bedeutung des Wortes „hoch“ mit der sinnlichen gleichsetzt.“ (JANZ 1976: 204-205)

Seit dieser Interpretation bewegt sich ein bedeutender Strang der Deutungen des Gedichts nachdrücklich weg von dem Atmosphärischen, das noch 1986 Otto Pöggeler als Ausgangsbasis seiner Überlegungen unterstrich,³⁷⁴ und hin zum Geschichtlichen und somit auch der Shoah. Peter Michelsen sieht die einzelnen „Ödplätze“ der Sammlung *Sprachgitter* von 1959 (so im Gedicht „Bahndämme, Wegränder, Ödplätze, Schutt“) generalisiert zur singulären und alles umfassenden „Ödnis des Universums“ dieses Gedichts, die folgendermaßen bestimmt ist:

Lieder gibt es in ihr – zweifellos – nicht zu singen. Denn das ‚Lied‘ als ein melodisches Gebilde, in welches sprachliche Formen sich einfügen, ist Zeichen der Harmonie zwischen der Welt und ihrem Ausdruck. Das – keineswegs multivalente – Ergebnis des Gedichts ist, daß nur jenseits der Menschen eine solche Harmonie statthaben könnte: wobei es offen bleibt, ob sie dort wirklich statthat. Und auch wer es sein mag, der dort die Übereinstimmung zwischen Welt und Ausdruck im Gesang zu vollziehen habe, wird nicht gesagt (in der christlichen Tradition waren es die Engel). Negativ gewendet heißt das: im Bereich der Menschen sind keine Lieder zu singen, gibt es diese Harmonie nicht oder nicht mehr. (MICHELSEN 1982: 128-129)

Doch dieser Ödnis sieht Michelsen „wenn nicht Erinnerungen, doch Erinnerungsspuren, Ahnungen eines Anderen im Vergangenen“ fest eingeschrieben, konkret „die Vorstellung von in ihr nicht mehr zu erfahrenen Bäumen [...]“. (MICHELSEN 1982: 134) Diese Bäume werden erstmals „[i]n äußerster Spannung zur ‚baumlosen‘ [...] Auschwitz-Welt“ gezeigt; auch wenn das Bild des Baumes in den „Fadensonnen“ nur ein „vom Gedanken imaginierte[s]“, immerhin aber „in die Mitte des Gedichts“ gestelltes ist. (MICHELSEN 1982: 134)

Von diesem Augenblick an wird die Problematik der Shoah bei den relevanten Interpretationen des Gedichts „Fadensonnen“ immer sichtbarer und beunruhigender. Hartmut

³⁷⁴ Auch er, ähnlich wie Hans-Georg Gadamer 1973 („Es sind gewaltige Räume, die sich in der großen Gebärde dieses kurzen Gedichtes auftun. Ein meteorologischer Vorgang, den wir alle irgendwann einmal beobachtet haben, klingt an: wie über der grauschwarzen Ödnis einer von schweren Wolken verhangenen Landschaft an Lichtfäden sich Lichträume und Lichtfernen öffnen“; GADAMER 1973: 87), denkt den Begriff der „Fadensonnen“ erstmals im Zusammenhang mit einer Witterung: „[...] in diesem Gedicht ist die Sonne verschwunden; sie mag bedeckt sein durch Wolkengebirge – etwa nach dem Gewitter. Ihr Licht ist noch da in den Sonnenfäden, die durch einzelne Löcher und Risse in den Wolkenmassen herabkommen. In der anonymen Pluralität zerstreuter Sonnenfäden ist die Sonne zersplittert in ‚Fadensonnen‘. So bleibt auf der Erde nur ‚grauschwarze Ödnis‘.“ (PÖGGELER 1986: 168)

Steinecke zeichnet 1987 zwar anfangs seines Beitrags namens „Lieder... jenseits der Menschen? Über Möglichkeiten und Grenzen, Celans ‚Fadensonnen‘ zu verstehen“ esoterische, theologische, ideologische und naive Zugangsmodi zu diesem Gedicht nach, aber nur, um schließlich Celans Position „in einer langen Tradition utopischen Dichtens, die auch das Problem ‚nach Auschwitz‘ mitberücksichtigt,“ festzumachen; wobei unterstrichen wird: „Die Kette reicht von Hermann Broch und Nelly Sachs bis Nicolas Born und Günter Kunert.“ (STEINECKE 1987: 200)

Viel direkter geht 1995 dann Axel Gellhaus auf das Gedicht und seinen Bezug zur Shoah ein, wobei er zugleich eine weit längere Traditionslinie verfolgt:

Bei Hesiod war die Zeugung der Musen durch Zeus und Mnemosyne ein Akt der Vervollkommnung der Schöpfung – allein die Rühmung der Schöpfung fehlte ja noch. Damit war dem Gesang eine so alte Herkunft und fundamentale Funktion zugesprochen, daß er älter und ursprünglicher noch als menschliches Sprechen gedacht wurde: Als wären schon Lieder zu singen gewesen vor der Erschaffung der Menschen. Für die poetische Individualität, die in Celans *Atemkristall*-Zyklus spricht, kehrt sich diese Vorstellung insofern um, als allein die Funktion des Gesanges noch bleibt „jenseits der Menschen“. Von einer vollkommenen Schöpfung ist nur eine grauschwarze Ödnis geblieben, der Gesang vermittelt auch nicht mehr zwischen Göttlichem und Menschlichem. Er kündigt allenfalls jenseits der Existenz des Menschen von seinem Dagewesensein – aber wer kündigt und wem? [...] Nimmt man die indikativische Aussage dieses einfachen, aber dennoch oft als gnomisch empfundenen Satzes genau, so kann er nur sagen, daß er selbst, sofern er im Lied gesagt ist, von diesem Jenseits der Menschen her spricht: von einem Jenseits alles Menschlichen, als wäre eine Zeit angebrochen, die das Menschliche übersprungen, transzendiert hat, einem Jenseits der Menschen, so könnte man nun ergänzen, die in der Lebensspanne des Dichters ermordet worden sind, einem Jenseits von Millionen Toten, von denen kaum noch einzelne Schicksale, nur noch Zahlen überliefert wurden [...]. (GELLHAUS 1995: 308-309)

Im neuen Millennium wird eine die Shoah unbedingt heranziehende und betonende Deutung des Gedichts „Fadensonnen“ insofern kodifiziert, als Werner Wögerbauers diesbezügliches Eingehen auf das Gedicht im Rahmen jener zwölf ‚Musterbeispiele‘ der *Interpretationen* von Celans Gedichten im repräsentativen Reclam-Heft erscheint. Diese Edition der Universal-Bibliothek, von Hans-Michael Speier 2002 herausgegeben, hält unter dem Titel „Die Vertikale des Gedankens. Celans Gedicht *Fadensonnen*“ Wögerbauers Sicht des Textes fest, die das Singen der Lieder und das Greifen des Lichttons darin folgendermaßen erläutert:

Dem Singen der Lieder (V. 6) entspricht das Greifen des Lichttons (V.5). Man hat an einen Barden oder Troubadour zu denken, der auf den Saiten seines Instruments einen Akkord greift; doch markiert dieses Greifen auch die Aneignung. Die Liedtradition, die hier wohl stellvertretend für die deutsche Lyrik steht, aber auch für das, was die Lieder in der Vergangenheit begleitet haben und somit auch für die Verbrechen, wird aufgenommen, buchstäblich „aufgegriffen“ und in die eigene Sphäre übertragen, in einen Bereich der Erinnerung und des Totengedächtnisses. Dieses „jenseits / der Menschen“ wäre demnach zu beziehen auf einen historischen Zeit-Raum, den die Menschen, d.h. die ermordeten Juden, nicht betreten haben, wie überhaupt dem Wort „Mensch“ bei Celan oft eine stark jüdische Tonalität zu eigen ist. (WÖGERBAUER 2002: 121-122)

Und während Wögerbauer somit in den „Menschen“ des Gedichts klar die ermordeten Juden erblickt und Ähnliches bereits am Entstehungsprozess des Gedichts „Mandorla“ aus Celans Sammlung *Die Niemandrose* (1963) aufzeigt (WÖGERBAUER 2002: 122), geht ein anderer Forscher, Yoshihiko Hirano, 2011 noch weiter, indem er der „grauschwarzen Ödnis“ der zweiten Zeile des Gedichts unmissverständlich „Auschwitz“ eingeschrieben vorfindet:

Um sich „jenseits der Menschen“ zu orientieren, muss man erfassen, was mit „der grauschwarzen Ödnis“ gemeint ist. Wenn sie nicht als „Allegorie der Geschichtslosigkeit“ [s. die erwähnte Stelle bei JANZ 1976: 204; J.H.] aufgefasst werden soll, dann muss davon Rechenschaft abgelegt werden, warum diese Gegend als „Ödnis“ bezeichnet wird, und zwar mit dem bestimmten Artikel, also offenbar mit der Referenz auf einen speziellen Ort. An dem Epitheton „grauschwarz“ ist denn auch eine Kette von au-sch-w-z, d.h. ein Anagramm von „Auschwitz“, wahrzunehmen, was auch durch die Vision der Aschen aus den Krematorien des Vernichtungslagers indiziert wird. (HIRANO 2011: 22)

Dass ein solches Fragen nach dem Sinn „der grauschwarzen Ödnis“ durchaus seine Berechtigung hat, beweisen auch die Überlegungen Otto Pöggelers zur Wortwahl von „Öde“ und „Ödigkeit“ in Celans Übersetzung von Alexander Blochs Gedicht „Die Zwölf“ („O du Gram und Kümmeris, / Öde du, tödliche / Ödigkeit“) sowie jener von „Ödnis“ im vorliegenden Gedicht, wobei seine Schlussfolgerung in Bezug auf Celans „Fadensonnen“ lautet: „Celans Gedicht *Fadensonne* [sic] gebraucht nicht die Wortformen ‚Öde‘ und ‚Ödigkeit‘, sondern die Form ‚Ödnis‘, die alles Öde zusammenfaßt in dem einen Zustand und der entsprechenden Gestimmtheit.“ (PÖGGELER 1986: 168)

Wenn also die „Ödnis“ in der Sehweise Pöggelers „alles Öde [der wahrnehmbaren Realität, J.H.] zusammenfaßt“ und also in sich einsammelt oder gar aufsaugt, so zeigt Hirano andererseits sehr anschaulich, dass sie sogar der Schrift, den einzelnen Buchstaben über diese Realität innewohnt und in Hinsicht auf Celan als Autor seinen ‚Stachel im Fleisch‘ versinnbildlicht, mit einer fast gespenstischen Präsenz von „Auschwitz“ (ob absichtlich, oder vom Autor nicht intendiert, muss dahingestellt bleiben). Hirano geht noch einen Schritt weiter und zeigt zugleich einen anderen Anklang in Celans „Fadensonnen“, und zwar direkt in diesem Anfangsvers und den nächsten Zeilen bis hin zum Doppelpunkt in Vers 5; und auch hier bildet die Allusion eine schmerzhaft herausfordernde Herausforderung an den Dichter, diesmal nicht in thematischer, sondern in poetologischer Hinsicht:

In dem Anfangsvers „Fadensonnen“ versteckt sich die erste Reihe der Buchstaben: a-d-o-n, in der zweiten Hälfte des nächsten Verses „-schwarzen Ödnis die zweite: a-r-ö-d-n, in dem Enjambement „baum / hoher Gedanke“ die dritte: a-o-r-d-n und in dem fünften Vers „greift sich den Lichtton“ die vierte: r-ei[ai]-d-n-o-n, kurz und gut, die Splitter des Namens „Adorno“. (HIRANO 2011: 22)

Wie weit gegriffen diese Lesart auch erscheinen mag, es muss festgehalten werden, dass gerade Adorno als ein Leidensgenosse Celans (auch er musste wegen seiner jüdischen

Herkunft emigrieren, in die USA) und durch sein wissenschaftliches Profil (in den Bereichen Philosophie und Soziologie) eine intellektuelle Herausforderung für Celan darstellte; vor allem in Anbetracht seines berühmten Verdikts, wonach „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, [...] barbarisch [ist].“ Celan notierte im Nachlass-Konvolut des Gedichtzyklus *Atemwende* (und diesem Zyklus gehört, wie anfangs angemerkt, auch das Gedicht „Fadensonnen“ an) verstört:

Kein Gedicht nach Auschwitz (Adorno): was wird hier als Vorstellung von „Gedicht“ unterstellt? Der Dünkel dessen, der sich untersteht hypothetisch - spekulativerweise Auschwitz aus der Nachtigallen- oder Singdrossel-Perspektive zu betrachten oder zu berichten. (Nachlaß-Konvolut des Gedichtzyklus *Atemwende*; zitiert in GELLHAUS 1995b: 55)

Eben einer offenbar ähnlichen Perspektive, die auf das dichterische ‚Singen‘ nicht verzichten will, auch nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und der Shoah nicht, sondern darin die Kontinuität des Menschlichen erblickt, sah sich aber Ernst Meister verpflichtet; und zwar, obwohl ein solches ‚Weitersingen‘ eine ganze Reihe von Lyrikern (Nelly Sachs, Ingeborg Bachmann, Rose Ausländer, Marie Luise Kaschnitz oder Paul Celan, um nur einige wenige zu nennen) nach dem ‚Zivilisationsbruch Auschwitz‘ immer mehr ablehnte. Ihnen allen – und zahlreichen weiteren – scheint der konservative Mitläufer Ernst Meister ostentativ widersprechen zu wollen, auf dem dichterischen ‚Lied‘ als einer quasi anthropologischen Konstante insistierend. Dies belegt auch seine private Stellungnahme im Brief an den eine Generation älteren Naturlyriker Wilhelm Lehmann vom 7. Januar 1965:

Nur durch Ahnenschaft ist Solidität des Neuen gewährleistet. [...] Aber wo ist denn schon das ‚neue‘ – gegen das ‚alte‘ – ‚gelingen‘? Auschwitz zum Beispiel muß Sprache nicht unbedingt lähmen, im Gegenteil – Sprache, die nicht umhin kann, Wirklichkeit anzuheben (was nicht heißt, sie zu poetisieren), andernfalls bleibt Wirklichkeit Geröll unter Geröll. (MEISTER 1987a: 16)

Noch entschiedener als der letzte, der „Auschwitz“-Satz dieses Zitats, in dem nach der Nennung des „größte[n] Friedhof[s] der menschlichen Geschichte“³⁷⁵ ein „zum Beispiel“ folgt, als ob der Völkermord nur eines unter vielen interessanten Phänomenen wäre, und der übrigens gar nicht an sein Ende, seine „Exekution“ (s. unten) kommt, erscheint Meisters „Notat zu *Sage vom Ganzen den Satz*“ aus dem Winter 1971/1972, jener Sammlung, der auch das hier zu interpretierende Gedicht „Der neben mir“ angehört:

Ich habe mich nie auf einer Flucht vor dem Satz befunden, in der Erwartung, daß er von den Verständigen verstanden werde. Seine Preisgabe ist eine Eitelkeit derer, die sich mit der Feststellung von seiner Ohnmacht zieren. Dabei gibt es Verhältnisse von elementarer Beschaffenheit, die geradezu nach dem Satz hungern, so als handele es sich hier um eine

³⁷⁵ GUTMAN/JÄCKEL 1993: 119.

Befreiung von Dingen ohne Namen. Der Artikel zusammen mit dem Substantiv verweist auf die Macht von Gegenständen, im Verbum liegt eine Exekution, vor der es keine Rettung gibt, beide Prinzipien sind überwölbt vom Bogen des Begriffs. Er, der Begriff, ist zwar das Opfer von jedermann, ein nach Kräften eingesetzter, er vermag aber eindeutig zu „enden“ im Dichten. [...]

(MEISTER1987b: 19-20)

Unter diesem rechthaberischen, unverdeckt abschätzigen und in der Kritik jener „Flucht vor dem Satz, in der Erwartung, daß er von den Verständigen verstanden werde“ unmissverständlich auf Celan, ggf. seine „Todesfuge“ (heißt ja das lateinische Wort „fuga“ auf Deutsch eben „Flucht“) zielenden Vorzeichen³⁷⁶ sei nun der Text des Gedichts von Meister vorgestellt, ein wie Celans „Fadensonnen“ titelloser Opus, dessen erste Zeile, „Der neben mir“, aber als Titel fungiert und als solcher christliche Nächstenliebe suggeriert:

Der neben mir
wirft die Glieder,
der neben mir ringt
wie nach Atem um Sprache,
und ich seh meinen Bruder
vom Leben getrennt.

Der Mensch
hat sein Lied zu singen,
und bin ich auch
gerüttelt von der Weltstille,
ich will nichts werfen
über seinen Scheitel. (MEISTER 2011 III: 140)

Interessanterweise wurde jenes anfängliche, solidarische „Der neben mir“ von Hans-Günther Huch direkt auf Celan bezogen, den Meister als seinen „Dichterkollegen“ und zudem als „einen Dichter von hohen Graden“ angesehen haben soll. (HUCH 1999: 155)³⁷⁷ Dies würde jedoch im scharfen Gegensatz zu dem erwähnten Hohn gegenüber Celan als Autor „der Werkstatt einer Wunde“ stehen (die Zeilen aus der Sammlung *Der Südwind sagte zu mir* von 1955 wurden bereits zitiert: „Ich wünsch mir nicht/ schneeiges Kleid, / das angemessen wird / in der Werkstatt einer Wunde“; MEISTER 2011 I: 162) sowie auch im Gegensatz zu der offensichtlichen Missbilligung der Celanschen „Flucht vor dem Satz“³⁷⁸. Und auch später äußerte sich Meister an die Adresse Celans eher mit Distanz oder gar despektierlich, wie es beispielsweise aus dem Bericht eines Zeitzeugen, Alfred Kittner, hervorgeht:

³⁷⁶ Das ganze „Notat zu *Sage vom Ganzen den Satz*“ wie auch der Gedichtband selbst finden erklärtermaßen als Anlass den Tod Hölderlins und den Tod Celans: „Die Ursprünge der sich in dieser Sammlung manifestierenden Bewegungen liegen im Jahr 1970. Ich begreife es nach wie vor als ein seltsames [...]. Es gab einen Toten, dessen 200ster Geburtstag mit Jubiläumsfeiern und Schriftlichkeiten bedacht wurde, und es gab einen Toten aus jüngster Zeit mit einem Schwarm von Nachrufen. – Kurz, Hölderlin hatte vor 127 Jahren das Zeitliche gesegnet, Celan war in die Seine gegangen.“ (Meister 1987b: 19)

³⁷⁷ Welche Gründe für diese Annahme sprechen, führt Hans-Günther Huch nicht weiter aus.

³⁷⁸ MEISTER 1987b: 19.

Wenn ich mich recht erinnere, so beschränken sich meine Begegnungen mit Ernst Meister auf meinen zweiten Aufenthalt in Tresach in Kärnten in der ersten Maihälfte des Jahres 1977. [...] Das einzige Gespräch unter vier Augen [...] kam kurz vor seiner Abreise zustande, als der Bus schon vor dem Tore stand – ich, der ich wie meine rumänischen Kollegen erst tags darauf die Heimreise antrat, fuhr nicht mit. Ich stellte ihm die Frage, wie er sich die Wendung Paul Celans zu einer immer hermetischeren Poesie erklärte und hoffte, aufgrund der Antwort auch Aufschluß über seine eigene Auffassung von Lyrik zu erhalten, da mir sein Fall nahezu identisch mit de[m] meines Freundes Celan erschien, und muß gestehen, daß mich seine Antwort nicht nur enttäuschte, sondern geradezu stutzig machte. Sie lautete dem Sinne nach: „Er scheint nicht mehr ganz beieinander gewesen zu sein.“ (KITTNER 1991: 193-195)

Auch wenn diese Erinnerung des Czernowitzer Landsmannes Celans vor dem Hintergrund der anfangs zugegebener Vagheit nur bedingt aussagekräftig erscheinen mag, die Tendenz der Zeilen zeigt deutlich gegen die Annahme, Meister habe in Celan seinen Bruder gesehen, der „wie nach Atem um Sprache“ ringen würde. Hans-Günther Huch ist sich dessen aber so gut wie sicher, wenn er die ganze erste Strophe von Meisters Gedicht „Der neben mir“ enthusiastisch auf Paul Celan hin interpretiert: „Der Satz muß gesprochen werden! Sehr deutlich verweisen diese Verse auf den Dichterkollegen Paul Celan, den Meister persönlich kannte, der auch einmal in Hagen bei ihm zu Besuch war.“ (HUCH 1999: 155)

Nun ist der Umstand, dass Meister Celan „persönlich kannte“ und dieser ihn in Hagen besuchte, noch kein Beweis dafür, dass er in Celan „einen Dichter von hohen Graden“ erblickte (HUCH 1999: 155) oder sogar seinen „Bruder“ (Zeile 5), der „vom Leben getrennt“ (Zeile 6) sei oder wurde. Doch zieht Huch aus dieser Zuschreibung klare poetologische Schlüsse, die die Unterschiede der beiden Dichter in Hinsicht auf das dichterische ‚Singen‘ klar formulieren: „Sehr deutlich wird das Denken Meisters, wenn er von Celan in diesem Gedicht meint, daß er vom Leben getrennt sei. Dies ist nicht nur zu verstehen als Hinweis auf den Freitod, sondern soll sicher darauf verweisen, daß ein Dichter, der sich dem Liedersingen verweigert, sich auch vom Leben trennt.“ (HUCH 1999: 155) Meister verlangt vom Dichter, dass er singt, Celan dagegen nicht, so viel steht fest.

Wie klar auch Huch diese Intention des Gedichts, eine Warnung gegenüber Celan und seiner Art, sich des Singens zu verweigern, sieht: Eine Vorstufe des Meisterschen Textes, die in Zeile 6 durchaus vom „leiblichen Bruder“ spricht (MEISTER 2011 V: 413), legt vielmehr eine autobiographische Lektüre der ersten Strophe nahe. Hierbei könnte die schon früher angeführte Stelle aus dem Buch *Ernst Meister. Eine Chronik* von 2011 auf die erste und zweite Zeile des Gedichts bezogen werden, so dass jener „Der neben mir“ des Meisterschen Gedichts unter autobiographischem Gesichtspunkt durchaus nicht dem lyrischen Ich ein „Andere[r], de[r] ‚Bruder‘“ sein müsste, wie Gregor Laschen in seiner Darstellung des

Gedichts suggeriert,³⁷⁹ sondern sein dissoziierter Teil, ein Teil des eigenen, sich auflösenden, an den Wahnsinn grenzenden Ich. Dann würden die Zeilen „Der neben mir/ wirft die Glieder“ die erwähnten Dissoziationserfahrungen Ernst Meisters widerspiegeln, erstmals im Sommer 1931 überliefert, die sein Freund Dieter Bansch folgendermaßen (und zwar im historischen Präsens, das mit dem aktualisierenden, eine bedrohliche Unmittelbarkeit herstellenden Präsens des Gedichts korrespondiert) schildert: „[...] auf dem Weg von seinem Zimmer in die Stadt [...] erblickt er plötzlich seine Arme und Beine als separate, von ihm getrennte Lebewesen; er fürchtet, wahnsinnig zu werden.“ (zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 21-22)

Ähnlich kann eine autobiographische Lesart der folgenden Verse, „der neben mir ringt/ wie nach Atem um Sprache,/ und ich seh meinen [leiblichen] Bruder/ vom Leben getrennt“, nach dem erneuten Bezug zum eigenen Ich und seiner Sprachnot auf den jüngsten Bruder Ernst Meisters, Gerhard Meister (1922-1980), verweisen, so dass in dieser Strophe nicht Celan „um Sprache“ „ring[en]“ würde und „vom Leben getrennt“ wäre (wie HUCH 1999: 155 meint), sondern neben Ernst auch, oder vor allem, Gerhard Meister, der – wie schon erwähnt – während seines Chemiestudiums in Göttingen in geistige Umnachtung fiel und seitdem all seine Jahre in der psychiatrischen Anstalt Bethel verbringen musste, getrennt von seinen Nächsten und dem ‚sozialen Leben‘.³⁸⁰ Dass Ernst Meister dies stark bewegte, auch aus Angst vor eigenen „Kopfständen“,³⁸¹ wurde bereits ausgeführt. Hier soll jedoch sein Brief an Karl Löwith vom 12. Januar 1950, der von wacher Anteilnahme am „tragischen“ Schicksal des Bruders³⁸² zeugt, nochmals in Erinnerung gerufen werden, denn eine solche Anteilnahme lassen die Äußerungen Meisters hinsichtlich Celans ‚tragischem Schicksal‘ (das ja, wie die ganze Shoah, „Sprache nicht unbedingt lähmen“ muss)³⁸³ vermissen:

Meinem jüngsten Bruder geht es nach wie vor schlecht. Er war über Weihnachten zu Hause. In den ersten Tagen – er hatte mehrere Schocks erhalten – ging es ihm recht gut. Aber schliesslich mussten wir ihn schleunigst wieder nach Bethel bringen. Meine Mutter scheint sich nicht aufopfern zu wollen. (zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 55)

³⁷⁹ „Der Respekt vor dem Anderen, dem ‚Bruder‘, artikuliert sich so als genauester Anspruch.“ (LASCHEN 1981: 7)

³⁸⁰ Bei Franz Werfel gehört die Gestalt der geisteskranken Mila im Roman *Der veruntreute Himmel* von 1939 „nicht ins ‚soziale Leben‘, sondern in die Obhut des Staates“ (WERFEL 2005: 121), was äußerst kritisch verstanden werden soll. Auch Meister empfindet die Tatsache, dass sein Bruder Gerhard in der genannten Anstalt Bethel leben muss, als Versagen der ganzen Familie, vor allem der Mutter.

³⁸¹ Ernst Meister zitiert von Axel Gellhaus in: ROTHER 2011. In: Aachener Zeitung, 31.8.2011. Online in: <http://www.planetlyrik.de/ernst-meister-gedichte/2012/01/>. [18.7.2019]

³⁸² S. Brief Meisters an Karl Löwith zu Ostern 1949; zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 55.

³⁸³ MEISTER 1987a: 16.

Aus all dem würde hervorgehen, dass in der ersten Strophe des Meisterschen Gedichts nicht Celans Hindernisse und Sprachnot thematisiert werden, denen Meister gewöhnlich ziemlich verständnislos gegenüberstand,³⁸⁴ sondern hauptsächlich jene des Bruders Gerhard (der eventuell auch in den beiden ersten Zeilen als derjenige porträtiert werden könnte, welcher dem autobiographischen lyrischen Ich nahe ist und – wohl im Wahn – die Glieder wirft), ggf. die eigenen. Sie würden im Rahmen der gesamten ersten Strophe durch Rhythmus und Parallelismen dramatisch überwölbt und zu empirischen Exempla stilisiert, die erst dann, als Ganzes, auf Celan bezogen werden; nicht aber auf sein Leben, sondern auf seinen ‚Gang in die Seine‘, seinen Selbstmord.³⁸⁵ Als ob Meister in der ersten Strophe an drei konkreten Beispielen eine Skala des irdischen Leidens als notwendiger Herausforderung an jeden Menschen skizzieren würde (Ich-Dissoziation, Sprachverlust, sozialer Tod) und sie dem ‚Geist‘ Celans³⁸⁶ entgegenhalten würde mit einer quasi christlichen, allerdings recht unduldsamen, schroffen Lehre,³⁸⁷ die den Beginn der zweiten Strophe markiert und die unmissverständlich als Conclusio des in der ersten Strophe Ausgeführten gedacht ist: ‚Der Mensch/ hat sein Lied zu singen‘.

Der Freitod Celans, eine für die ‚Überlebenden der Shoah‘ durchaus nicht untypische ‚Spätfolge der Verfolgung‘³⁸⁸ (man denke dabei an Jean Améry oder Peter Szondi), erscheint in diesem Zusammenhang schlicht als Verletzung einer solchen Regel, die der ‚poeta, der philosophiert‘³⁸⁹ zu suchen und anderen sichtbar zu machen bestrebt ist. Das Singen, worin

³⁸⁴ Hier noch weitere Argumente für diese Sichtweise. Während Gregor Laschen 1987 Ernst Meisters Vorbehalte gegenüber Celan und seiner Poetologie (am Beispiel des Gedichts ‚Was näht‘) noch zurückhaltend als ‚eine gewisse Reserve gegenüber dem Besonderen des Celanschen Textes, gegenüber der Gefahr, ins Schweigen abzukippen in seiner extremen, auch extrem schönen Besonderheit, letztlich zu münden in eine Verschlüsselung, abgetrennt von allen wirklichen Erfahrungen, die Anlaß und Grund waren für eine derartige Anstrengung der Sprache‘, bezeichnet (LASCHEN 1987: 48), um im nächsten Schritt zuzugeben: ‚Meister teilte hier durchaus die Position der Celan-Kritik, vor allem im Hinblick auf die letzten vier Gedichtbücher Celans‘ (LASCHEN 1987: 48), muss Theo Buck 1996 ‚[g]rundsätzliches Divergieren [...] in den poetologischen Auffassungen‘ beider Dichter einräumen. (BUCK 1996: 14) Obwohl Ernst Meister ‚die jeweiligen Veröffentlichungen Celans stets einläßlich zur Kenntnis genommen‘ habe, ließe er sich – das bezeugen Meisters Eintragungen in Celanschen Büchern – nicht selten ‚[z]u geradezu wütenden, gelegentlich sogar zu ausfallenden Kommentaren [...] hinreißen‘; denn er wollte sich ja ‚gegenüber einem konkurrierenden lyrischen Kombattanten‘ behaupten, was ‚sein ureigenstes Interesse war‘. (BUCK 1996: 14) Einige höhnische Eintragungen Meisters (‚C. [Celan] das ist die Sackgasse‘) werden in BUCK 1996: 15 zitiert.

³⁸⁵ Vgl. Meisters ‚Notat zu *Sage vom Ganzen den Satz*‘ in: MEISTER 1987b: 19.

³⁸⁶ Im ‚Notat zu *Sage vom Ganzen den Satz*‘ referiert Meister mehrere Male zum ‚Geist‘ Hölderlins, Valéry und Celans. Vgl. MEISTER 1987b: 19.

³⁸⁷ Der Calvinismus der Familie Ernst Meisters mit seiner Betonung des Fleißes und des Arbeitseifers dürfte hier Pate gestanden haben.

³⁸⁸ Wie bereits erwähnt, benannte Ruth Dinesen als ‚Spätfolgen der Verfolgung‘ ihren Artikel über Nelly Sachs von 1994, worin in Bezug auf William G. Niederlands Buch *Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom Seelenmord* von 1980 gezeigt wird, wie intensiv die erlittene Verfolgung Leben wie Werk von Nelly Sachs prägte und wie langwierig die damit verbundenen Traumata an die Oberfläche des Bewusstseins gelangten. (DINESEN 1994: 284) Dies lässt sich natürlich auf andere Verfolgte ausweiten.

³⁸⁹ So der erwähnte Anspruch an sich selbst in Ernst Meisters Brief an Karl Löwith von Ostern 1949; zitiert in: HERRMANN/JORDANS 2011: 55.

auch das Singen nach dem Zweiten Weltkrieg und Auschwitz notwendigerweise inkludiert ist, gilt hierbei nach wie vor als selbstverständlich und verpflichtend für jedes menschliche Wesen, vielleicht auch an Goethes „Ahnenschaft“ (MEISTER 1987a: 16) angelehnt, wie sie sich beispielsweise in den berühmten Versen äußert: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,/ Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide.“ (GOETHE 1961 II: 113)³⁹⁰

Doch bei Goethe war das ‚Singen‘, genauer aber das nüchternere ‚Sagen‘, ‚Ausdrücken‘ der Qual, etwas dem Dichter Vorbehaltenes und zudem nur mit Hilfe Gottes Möglichen, wohingegen des Menschen ‚Lied‘ bei Meister jedem Individuum verfügbar erscheint und ihm per se eigen als ‚sein Lied‘, die Bezeugung seiner (schmerzhaften) Existenz gleichsam. Die Worte ‚Lied‘, ‚singen‘, ‚sangbar‘ begegnen dann immer wieder in der gesamten Sammlung *Sage vom Ganzen den Satz* und über sie hinaus, stellen offenbar eine immer wieder dichterisch angegangene Problemkonstante von Meisters Spätschaffen dar, die sich oft an Celan wendet, sich an ihm abarbeitet.³⁹¹ Gleich das dritte Gedicht der Sammlung insistiert auf dem ‚Sangbaren‘, das gerade in höchster Not eines jeden menschlichen Wesens (‚Wenn wir/ entblößt sind/ bis auf den Lehm‘), angesichts des Todes beispielsweise, zu seinen Rechten kommen soll:

Wenn wir
entblößt sind
bis auf den
Lehm, dann
ist die Rede
richtig vom
Sangbaren.

Zu Ende gedacht
den geborenen
Menschen,
tönt's zurück. (MEISTER III 2011: 95)

Dieses Gedicht lässt sich als eine mehrfache Referenz auf Celan lesen: in den Zeilen 1-2 in Bezug auf sein Gedicht ‚Welchen der Steine du hebst‘, welches das ‚Entblößen‘ der Schutzlosen thematisiert (CELAN 2005: 82), in den Zeilen 3-4 in Bezug auf seinen ‚Psalm‘

³⁹⁰ Reinhard Kiefer betont 2000 hinsichtlich Goethe und seines Einflusses auf Meister: „Die Klassiker der deutschen Lyrik des neunzehnten Jahrhunderts – Goethe und Hölderlin vor allem – erhielten nicht nur Vorbildfunktion, sondern wurden nachgeahmt.“ (KIEFER 2000: 29) Auch Else Meister, Ernst Meisters Ehefrau, nennt unter den Autoren, die ihren Mann ergriffen haben, an erster Stelle Goethe. (Vgl. MEISTER 1996: 73)

³⁹¹ Im ‚Notat zu *Sage vom Ganzen den Satz*‘ meint Meister zuerst in Hinsicht auf Valéry, dessen Grab er besuchte, bald aber in Hinsicht auf Hölderlin und Celan: „Ich hatte Valérys Bemerkung präsent, daß der menschliche Geist um das Sorge trage, was nicht existiert. Ich fürchtete bereits, daß dies ein tragischer Automatismus sei, daß nach gewissen möglichen Heilungen der ‚Riß‘ doch nicht zum Verschwinden gebracht werden könne. Ich dachte trotzdem an das Geschehene und fragte mich, ob es möglich sei, zwischen den Entwürfen zweier so verschiedenen Geister (Hölderlin – Celan) ein Drittes auszuführen.“ (MEISTER 1987b: 19)

(vgl. LOHR/RODEWAD 2011: 393), in den Zeilen 4-6 schließlich auf das Gedicht „Fadensonnen“, das uns hier besonders interessiert und das Meister in seinem *Atemwende*-Exemplar „rechts unter dem Text des Gedichts [mit der] Wendung ‚jenseits der Menschen‘“ (LOHR/RODEWAD 2011: 393) versah, sich also besonders mit der Pointe des Celanschen Textes auseinandersetzte.³⁹² Ihr antwortet auch sein eigenes Gedicht, indem es den „geborenen Toten“, d.h. Celan, am Tag seines 50. Geburtstages „[z]u Ende“ denkt, bis zu seinem Selbstmord also vordringt, und wahrnimmt, wie dieses Denken zum stellvertretenden Lied für den Umgebrachten wird, wie etwas (ein Geist?) „zurück“ „tönt.“ (Zeile 10) Ein Lied wird somit hörbar jenseits des Menschen Paul Celan.

Und mehr oder weniger direkt zu Celans „Geist“ sprechen, ihm opponieren dann noch etliche Gedichte der Sammlung: „Viele haben keine Sprache“, „Kind keiner Jahreszeit“, „Demnach, nach-“, „Die Flüsse allerdings“, „Wer denn hat diesen“, „Den Atem ausgetauscht“, „Langsame Zeit“ – bis hin zu den folgenden Versen des Gedichts „Getötet von sich selbst“, fast am Ende der Sammlung:

Getötet
von sich selbst, im Tode
leider auch entrückt
der einzigen Gewalt,
die Liebe hieß.

Niemand begreift
dies Lösliche,
es sei denn, er verstünde
die ganze List.

Dies ist ein Lied. (MEISTER III 2011: 180)

Hier geht man schon direkt vom Faktum eines Selbstmords aus, dessen Besonderheit darin erblickt wird, dass er sich der Liebe als „der einzigen Gewalt“ (Zeile 4), wohl auch im christlichen Sinne gedacht, widersetzt. Doch auch dieser Tod ordnet sich schließlich, so die zweite Strophe, in das Geheimnis des „Lösliche[n]“ an sich, der Tatsache des Aus-der-Welt-Scheiden-Müssens, das für alle menschlichen Wesen zuletzt unbegreifbar, unfassbar bleibe. Der listige Tod am Ende der zweiten Strophe steht dabei in einer auffälligen Parallelität zu der letzten Zeile der ersten Strophe, die der Liebe galt – schon rein rhythmisch sind sich die

³⁹² Auch die Zeile 10, „tönt’ s zurück“, beziehen Lohr und Rodewald auf Celans „Fadensonnen“, nämlich auf den Passus über den „Lichtton“ (CELAN 2005: 179), der vom Gedanken gegriffen wird. Darüber hinaus verweisen sie bei der Zeile 9 und dem „geborenen Menschen“ in ihr auf Meisters Brief an J. P. Wallmann vom 30. Januar 1971, „mit dem Meister auf die Zusendung eines Aufsatzes zum 50. Geburtstag (November 1970) des im April 1970 aus dem Leben geschiedenen Paul Celan antwortet [...]: *als ihr Artikel über den geborenen Toten hier in Haspe ankam, war ich nicht zu Hause, [...]*.“ In: PARK. Zeitschrift für neue Literatur. Heft 23. Dez. 1984, S. 39. (LOHR/RODEWALD 2011: 394)

Zeilen „die Liebe hieß“ / „die ganze List“ sehr verwandt, wenn auch der Zischlaut im Ausdruck „List“ einen bedrohlichen und undurchdringlichen Eindruck hinterlässt.

Die durch die Leerzeile hervorgehobene, rhythmisch nochmals die Zeilen 5 und 9 kopierende letzte Zeile des Gedichts, infolge des Demonstrativpronomens „dies“ mit einem starken Gestus des Zeigens und Insistierens versehen, korrespondiert darüber hinaus auffällig mit dem Beginn der zweiten Strophe von „Der neben mir“ („Der Mensch/ hat sein Lied zu singen“), worin die Aufgabe des Menschen, nämlich „sein Lied zu singen“, als eine verbindende aufgezeigt wurde. Zugleich stellt der abgesonderte Satz „Dies ist ein Lied“ eine Conclusio der vergangenen Verse 1 bis 9 dar (parallel zu den Zeilen 7 und 8 von „Der neben mir“, die eine ähnliche Funktion in Hinsicht auf die erste Strophe dieses Gedichts erfüllen), wobei insbesondere das Wort „Lied“ als Endstelle der eigenartigen Alliteration von „leider“ und „Liebe“ auf der einen Seite, und „dies Lösliche“ und „List“ auf der anderen – und zudem als Schlusswort des Gedichts – semantisch beschwert wird. In Hinsicht auf Celan, dessen Biographie und vor allem Todesart tatsächlich Beispiele dafür sind, wie einer „im Tode/ leider auch entrückt [wurde]/ der einzigen Gewalt,/ die Liebe hieß“ (MEISTER 2011 III: 180), kann dies versinnbildlichen, dass, trotz der Shoah, die freilich bei Meister selten offen thematisiert wird, durchaus „noch Lieder zu singen“ seien diesseits des Menschlichen, und nicht also „jenseits/ der Menschen“, wie es Celans „Fadensonnen“ nahelegten.

Die Schlusszeile „Dies ist ein Lied“ ist zugleich ein Exemplum einer solchen grammatikalisch intakten Sprache nach der Shoah. An Celans Technik der ‚nachstotternden‘ Wiederholung der letzten Worte eines Abschnitts am Anfang eines nächsten geschult, wie sie ein signifikantes Beispiel seiner „grauerer Sprache“, das Gedicht „Engführung“, aufweist, erfahren die allerdings keineswegs nachstotternden, vielmehr mit instruktivem Nachdruck konstatierenden Worte von „Dies ist ein Lied“ noch dadurch ein besonderes Gewicht, dass sie auch den ersten Vers des nächsten, ebenfalls titellosen Gedichts der Sammlung *Sage vom Ganzen den Satz* bilden, so dass wir es hier mit einer Art ‚Zwillingsgedicht‘ zu tun haben. Das verstärkt ihre Botschaft noch einmal und erweitert und variiert sie außerdem. Und erst in dieser Variation lassen sich spürbare Ansätze von Meisters Bedauern hinsichtlich Celan und – vielleicht – der Shoah finden:

Dies ist ein Lied,
ein in das Hierige
getauchter Ring,
sein Gold
zerfallend freilich
immerzu.

Es ist
 der deine, mit seinem
 Steingefunkel anverwandelt
 meiner Hand.
 Ich laß ihn
 trinken. (MEISTER III 2011: 181)

Der „in das Hierige/ getauchte[] Ring“ für Celan, der zugleich ein Lied ist, das sich dem Diesseits, nicht dem Jenseits verschreibt, soll offenbar zugleich einen ‚Rettungsring‘ für einen bekannten Ertrinkenden ergeben, in dessen berühmtestem Werk zudem symbolisch die Shoah ‚getrunken‘ werden muss: „abends“ und „mittags“ und „morgens“ und „nachts“ (CELAN 2005: 40-41). Dieser Ring besteht aus Gold, einem edlen Metall also, das zwar immer mehr zerfällt, trotzdem aber eine gute Substanz darstellt und Glanz, vielleicht auch Vorbildfunktion, nahelegt. Zudem erklärt ihn die zweite Strophe, und gerade durch sein „Steingefunkel“, seinen Glanz, als „anverwandelt“ der Hand der Ich-Instanz des Gedichts, was deren Hilfe und Schutz intendiert. Doch diese angehende Zweisamkeit wird jäh zerstört, denn das Meistersche Ich von „Dies ist ein Lied“ muss in den beiden letzten Zeilen selbstkritisch – und im unmittelbaren, endlos dehnbaren Präsens wie dem der „Todesfuge“ – konstatieren: „Ich laß ihn/ trinken.“ (MEISTER III 2011: 181)³⁹³

Der Sinn des Gedichts scheint klar – es versucht nicht, Celans Leben (oder das anderer Opfer des ‚Wahnsinns des Jahrhunderts‘) zu retten, sondern „ein Lied“ darüber und an seiner/ihrer statt her- und vorzustellen, das „in das Hierige“ getaucht ist; was sich noch einmal von Celans „Lieder[n] [...] jenseits/ der Menschen“ absetzt. Man sollte aber auch die Zeichen der Trauer Meisters in diesem Gedicht nicht übersehen, wenn der goldene Ring, dessen Material auf Erkenntnis und Liebe hinweist,³⁹⁴ der Hand des lyrischen Ich vererbt wird. Dieser Hand steht es zwar zu, das Abgebrochene, Ruinöse des Celanschen Satzes fortzuschreiben, es gar abzurunden, auszubessern. Doch der Zerfall des Goldes, des Glanzes, lässt sich auch hier nicht aufhalten.

Auch in dem hier zu analysierenden Gedicht, „Der neben mir“, begegnen wir einem solchen Anflug von Trauer. Nach dem befehlenden, rechthaberischen „Der Mensch/ hat sein Lied zu singen“ am Anfang seiner zweiten Strophe, das der Celanschen Unmöglichkeit zu singen grundsätzlich opponiert, finden sich nämlich die expressiven und bewegenden, den Zustand des Meisterschen lyrischen Ich charakterisierenden Verse: „und ich bin auch/ gerüttelt von der

³⁹³ Ewout van der Knaap nennt in seinem Artikel „Ernst Meisters Celan-Kritik aus textgenetischer Perspektive“ im Zusammenhang mit Meisters Gedicht „Die Flüsse allerdings“ sowohl bei Meister als auch bei Celan noch andere Gedichte mit dem Motiv des (Wasser)Trinkens. Keines davon verweist jedoch auf die Shoah, wie es bei dem Gedicht „Dies ist ein Lied“ manifest zu sein scheint. (VAN DER KNAAP 2016: 63-71)

³⁹⁴ BECKER 1982: 104.

Weltstille“ (Zeile 9 und 10). Vor allem das Adverb „auch“ ist hierbei wichtig, das eine Solidarität suggeriert und durch das Enjambement akzentuiert.

Doch diese Suggestion soll über die grundsätzliche Unverträglichkeit der beiden „Geister“ Celan und Meister nicht hinwegtäuschen, vor allem was Meisters Beziehung zu Celan betrifft. Kurz nach Celans Freitod, am 11.5.1970, entstand beispielsweise ein Gedicht Meisters, das den Toten offensichtlich als einen „Wortnarr[en]“ bloßstellt, seine Kunst dem Mechanischen zuordnet und seine schmerzhaftes Erkenntnissuche ziemlich herabsetzt:

Auch an
den Flußtod
muß ich denken,
das ist aber
der Tod des Flusses
und seiner
Schiffe.

Laß mich
nichts Untergängliches
tun als
Mechaniker,
Wortnarr, nicht
hinter dem Wirklichen
Wirklichkeit lügen,

denn was ist,
ist genug. (MEISTER 1987c: 14)

Die Worte „Laß mich [...] nicht/ hinter dem Wirklichen/ Wirklichkeit lügen“ mögen sich dabei gegen Celans Bremer Rede von 1958 wenden, in der davon gesprochen wurde, dass Gedichte „auf etwas zu[halten]. [...] Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit“. Im Abschlusspassus dieser Rede heißt es dann über Celans eigene Bemühungen sowie „auch diejenigen anderer Lyriker der jüngeren Generation“, die der Rolle des Dichters – und zwar insbesondere nach der Shoah – gelten:

Es sind die Bemühungen dessen, der, überflogen von Sternen, die Menschenwerk sind, der, zeltlos auch in diesem bisher ungeahnten Sinne und damit auf das unheimlichste im Freien, mit seinem Dasein zur Sprache geht, wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend. (CELAN 1968: 128-129)

Auf „Wirklichkeit suchen“ antwortet der eine halbe Generation ältere Meister mit „Wirklichkeit lügen“, er unterstellt also Celan das Verlogene in Hinsicht auf die Darstellung von Wirklichkeit. Ähnlich Harsches zitiert auch Ewout van der Knaap aus Meisters

Kommentaren im Celanschen postum veröffentlichten Band *Schneepart*, in der Entstehungszeit von *Sage vom Ganzen den Satz* geschrieben, worin Meister beispielsweise beim Gedicht „Hinter Schläfensplittern“ unwirsch moniert: „er [d.h. Celan, J.H.] versaut das ganze Gedicht.“ (VAN DER KNAAP 2016: 62)

Es scheint manchmal, als ob Ernst Meister gegenüber seinem „konkurrierenden lyrischen Kombattanten“ (BUCK 1996: 14) Paul Celan, einem schon zu seinen Lebzeiten kanonischen Dichter,³⁹⁵ dessen Tod zudem, wie Meister bemerkte, „mit einem Schwarm von Nachrufen“ (MEISTER 1987b: 19) bedacht wurde, ein ähnliches stolzes, autoritätswidriges Verhalten entwickelt hätte wie sein einfacher westfälischer Großvater zu den „Herren Pastoren“; denen er, „sie zu Hause aufsuchend, mundartlich ihre Fehler in der Auslegung nach der Predigt dartat, wofür er bekannt war.“ (MEISTER 1989: 41)

Doch in der Dichtkunst führender Autoritäten (und eine Autorität war Celan seit den 50er Jahren in der bundesdeutschen Szene bestimmt und von Meister als solche aufmerksam verfolgt) „Fehler“ entdecken zu wollen ist kleinlich, und viel eher als zur Behauptung der eigenen Position kann dies zu peinlichen Karikaturen führen, die neben der Verzerrung des Gegenstands ihrer Aggression wenig leisten. Das kann man an der frühen Sammlung *Der Südwind sagte zu mir* (1955) mit ihrem Fächer von zum Teil lächerlichen, zum Teil lustigen „Porträts“ (Heidegger, Celan, Bachmann, Aichinger, Eich usw.) beobachten, genauso aber noch am späten Gedicht „Die Flüsse allerdings“ aus *Sage vom Ganzen den Satz*, das in seiner Pointe Celans Gedicht „Ein Dröhnen“ (aus der gleichen Sammlung *Atemwende* wie das Gedicht „Fadensonnen“) attackiert und seine „Wahrheit selbst“ angesichts des Celanschen Selbstmords der Lächerlichkeit preisgibt.³⁹⁶

Aus den Entstehungsstufen dieses Gedichts, wie sie Ewout van der Knaap im ersten Teil seiner Studie „Ernst Meisters Celan-Kritik aus texgenetischer Perspektive“ (2016) beleuchtet, geht allerdings hervor, dass Meisters Ausfälle gegen Celan von einem Entwurf zum nächsten an ihrer Brisanz verlieren, nicht zuletzt deshalb, weil aus ursprünglich mehr als 30 Zeilen bei der endgültigen Ausprägung nur noch 12 Verszeilen übrig bleiben. Es zeugt von Meisters Geistesgegenwart und künstlerischem Urteilsvermögen, dass er zwar sein Schreiben auch als Wutabfuhr benutzt bzw. als ein Heilmittel gegen seine Einsamkeitsgefühle anwendet, dass er

³⁹⁵ Es ist erstaunlich, dass vor allem seine „Todesfuge“ auch von konservativen Kritikern wie Holthusen und trotz der sog. Goll-Affäre bewundert und anerkannt wurde, wenn auch nicht immer im Sinne Celans.

³⁹⁶ Celans Gedicht lautet: „EIN DRÖHNEN: es ist/ die Wahrheit selbst/ unter die Menschen/ getreten,/ mitten ins/ Metapherngestöber.“ (CELAN 2005: 206) Meister äußert dagegen in der finalen Version seines Gedichts höhnisch: „(Die Flüsse allerdings/ von niemand,/ das Meer noch minder/ je auszutrinken)// Geborgen. Kein/ fetter Mann, gern/ essend in Frankreich, sondern/ sein Fleisch/ gesättigt mit Wasser, Aas,/ weiß blühend, Algen/ zu einer Rose, der/ ‚Wahrheit selbst‘.“ (MEISTER III 2011: 106) Freilich äußert sich in den Versen auch die Erschütterung über die Todesart Celans sowie über den Tod allgemein.

aber schließlich doch tendenziell eher das gelten lässt, was literarisch überzeugt. So publiziert er das zitierte, etwa zwanzig Tage nach Celans Tod entstandene Gedicht „Auch an den Flußtod“ mit der einigermaßen sturen, doch offenbar das eigene Ich stützenden Pointe „denn was ist/ ist genug“ nicht zu seinen Lebzeiten; es diente wohl der Schockbewältigung nach der – in Anbetracht seiner eigenen psychischen Probleme sicher höchst traumatisierenden – Nachricht von dem Selbstmord des Dichterkollegen und der „Weltstille“, die sie bei Meister verursachen mochte.

Also wäre die erwähnte solidarische Geste an den Leidensgenossen in der neunten und zehnten Zeile seines Gedichts „Der neben mir“ („und ich bin auch/ gerüttelt von der Weltstille“) etwas, was vom lyrischen Ich zuerst eher in eigener Sache erfahren und erst danach, durch das „auch“, auf den Mitmenschen bezogen wird als eine Einschätzung seiner ähnlichen Notlage. Und auch hier lassen sich autobiographische Zusammenhänge auffinden. In seinem „Fragment“ vom 10.3.1971 berichtet Meister in Hinsicht auf sein frühes Gedicht „Monolog der Menschen“, dem ersten Gedicht seiner ersten Gedichtsammlung *Ausstellung* von 1932, folgendes, den Stillstand der Welt betreffendes:

In diesem Gedicht findet sich alltägliche Heimlichkeit, jedoch steht die Tür nach Seiten der Angst vor fremder Veränderung offen:

Wir sind die Welt gewöhnt.
Wir haben die Welt lieb wie uns.
Würde die Welt plötzlich anders,
wir weinten...

Ich selbst, der, ohne klassische Aufforderung, in dem Erstaunen lebte, daß überhaupt etwas sei und nicht nichts, fürchtete mehr als Veränderung: *daß plötzlich das Universum stillstand oder gar verschwand*, mitsamt meiner noch nicht einmal mündig gewordenen Person. War ich neurotisch? Ich fühlte mich in einem spannungsvollen Advent. (MEISTER 1989: 19-20; Hervorhebung J.H.)³⁹⁷

Dieser gefürchtete Stillstand des Universums, in Meisters Gedicht als „Weltstille“ paraphrasiert, ist dem lyrischen Ich offenbar so sehr gefährlich und unerträglich, dass das pathetische, dynamische Kontrastwort „gerüttelt“ zur Beschreibung seiner inneren Lage engagiert wird. Auch die Exposition von Celans Gedicht „Fadensonnen“ kündigt etwas Ähnliches, weitgehend Stillstehendes an, wenn auch auf eine höchst lakonische, nur sporadisch konstatierende Art und Weise:

FADENSONNEN

³⁹⁷ Vor allem die zweite Strophe dieses Gedichts weist frappante Ähnlichkeiten mit Celans Gedicht „Psalm“ aus der Sammlung *Die Niemandrose* von 1963 auf. Nihilistisch heißt es bei Meister: „Im Nichts hausen die Fragen./ Im Nichts sind die Pupillen groß./ Wenn Nichts wäre,/ o wir schliefen jetzt nicht, und der kommende Traum/ sänke zu Tode unter blöden Riesenstein.“ (MEISTER I 2011: 11) Celans dritte Strophe lautet ähnlich ketzerisch: „Ein Nichts/ waren wir, sind wir, werden/ wir bleiben, blühend:/ die Nichts-, die/ Niemandrose.“ (CELAN 2005: 132)

über der grauschwarzen Ödnis.

Hier ist die Situation jedoch um so schwieriger, als völlig unbekannt ist und bleibt, wer diese Vision verbreitet – oder gar wer sie entwirft. Ein menschliches Bewusstsein? (Und wenn ja, diesseits, oder jenseits der Geschichte?³⁹⁸) Oder etwas „die Menschen Übersteigende[s]“ (MEINECKE 1970: 259), Göttliches, oder Orakelhaftes?

Dass diese beiden Zeilen zuerst einmal als tonlos voranzusetzen sind und nur optisch definiert, beweist die Zeile 5 des Gedichts, die erst den gegriffenen „Lichtton“ auf den Plan ruft. Aber ist dieser „Lichtton“ tatsächlich nur von der Fachsprache zu definieren, also im Zusammenhang mit dem „Lichttonverfahren, [das] in der Tonfilmtechnik zur Aufzeichnung und Wiedergabe des zu den Bildern gehörenden Tons [dient]“?³⁹⁹

Vor noch größere Probleme stellt uns der Begriff der „Fadensonnen“ gleich am Anfang des Gedichts, auf dessen Bezug zum Gerät des Fadensonnen-Zeigers (Filargnomon), also wieder zu einer technischen Apparatur, 1991 Peter König hingewiesen hat, und zwar mit folgender Definition:

[E]s ist eine Vorrichtung, bei der durch das Loch einer Metallplatte, die vor einem Fenster im Freien angebracht ist, das Bild der Sonne so in einen abgedunkelten Raum geworfen wird, daß es genau zum Zeitpunkt des „wahren Mittags“ auf einen Faden fällt, der vor einer Projektionsfläche aufgespannt ist. Für jeden Beobachter, der in dem dunklen Raum steht, bedeutet das offenbar, daß er einen feinen Lichtstrahl wahrnehmen kann, der von der Metallplatte vor dem Fenster ausgehend zur gegenüberliegenden Wand, der Projektionsfläche, führt und der während des Tages – synchron zum Lauf der Sonne – langsam durch den Raum wandert. (KÖNIG 1991: 46)

Und er bestimmt vor diesem Hintergrund folgendermaßen das singuläre Wort „Fadensonne“: „Eine ‚Fadensonne‘ wäre demnach ein Gebilde, das nur in dem künstlichen Gehäuse eines Apparates existiert, der auf seine Weise der wahren Zeit- und Ortsbestimmung dient.“ (KÖNIG 1991: 46) So dass die „Fadensonnen/ über der grauschwarzen Ödnis“ auf etwas hinweisen würden, was es nicht mehr gibt, das es aber auszumessen gilt; und eine stillstehende, offenbar entmenschlichte Wüste langsam durchgehen würden, um sie auszumessen.

Um welche Wüste, „Ödnis“ es sich dabei handeln könnte, verrät ein verwandter literarischer Text, ein Sonett Rose Ausländers aus den Jahren 1942-1944, dessen strenge Form die Geschehnisse im Ghetto Czernowitz, „Zwangsarbeit, Todesnot, Kellerversteck“ (BRAUN 1991: 254), jener Zeit, in der die eine Generation ältere Dichterin dem angehenden Dichter

³⁹⁸ Vgl. MEINECKE 1970: 258-259; JANZ 1976: 204-205.

³⁹⁹ So Barbara Wiedemann im Kommentar zu dem Gedicht „Fadensonnen“ in CELAN 2005: 723. Sie spezifiziert dort außerdem: „Die akustischen Schwingungen werden dabei [bei dem Lichttonverfahren] in entsprechende Intensitätsschwankungen des Lichts umgewandelt.“

Paul Antschel begegnete, zu bannen versucht.⁴⁰⁰ Es heißt „Ins Nichts gespannt“ und zeichnet in seiner ersten Strophe den Zustand eines verwundeten, gelähmten Wir nach – ohne dass es jedoch, wie in Celans „Todesfuge“ (deren tragendes Oxymoron der „schwarzen Milch“ einem anderen Gedicht Rose Ausländers entstammt), manifest würde, dass dieses Wir jüdisch zu denken sei und das ganze Gedicht auf die Shoah verweist:

Fäden ins Nichts gespannt: wir liegen wund
 verwoben in das Material der Qual,
 ein Muster lückenlos auf grauem Grund
 wie es ein schwarzer Wille anbefahl. (Rose Ausländer in WERNER 1991: 93)

Bereits hier finden wir die Farben grau und schwarz partizipierend am „Material der Qual“, dessen ungewöhnlicher Binnenreim im vom „schwarze[n] Wille[n]“ Anbefohlenen der Zeile 4 widerhallt („Qual“ – „anbefahl“) und somit das Lähmende, die Ohnmacht des Wir unterstreicht. Celans „Fadensonnen“ würden demnach versuchen, diese „Fäden in Nichts gespannt“ aufzugreifen und sie auf die Sonne, dies uns bekannte „Licht“,⁴⁰¹ zu beziehen, um sie vor dem Nichts zu retten. Aber auch wenn man sie an eine bestimmte Witterung bindet, wie es Otto Pöggeler in dem bereits zitierten Passus vorschlägt, bleiben sie defizitär, zersplittert:

[...] in diesem Gedicht ist die Sonne verschwunden; sie mag verdeckt sein durch Wolkengebirge – etwa nach einem Gewitter. Ihr Licht ist nur noch da in den Sonnenfäden, die durch einzelne Löcher und Risse in den Wolkenmassen herabkommen. In der anonymen Pluralität zerstreuter Sonnenfäden ist die Sonne selbst zersplittert in „Fadensonnen“. (PÖGGELER 1986: 168)

Nicht nur diese Zersplitterung der Sonne („mit den Samen ‚kugelig‘, ‚groß‘“, wie Walter Gebhard ausführt)⁴⁰² zu Fäden („mit den Samen ‚lang‘, ‚dünn‘“)⁴⁰³ reduziert das Symbol der lebens- und lichtspendenden Kraft sowie der tätigen Vernunft. Peter Michelsen findet in dem Kompositum „Fadensonnen“ „eine Intensität an Helligkeit ausgesprochen und im gleichen Atemzug zurückgenommen“ (MICHELSEN 1994: 131), was an Nelly Sachs' paradoxe Neuprägung von *Sternverdunkelung* als Titel für ihre zweite Gedichtsammlung (1949) erinnert, die versucht, den „Absturz dieses Sterns“, also der Sonne, aufzuhalten.⁴⁰⁴ Die

⁴⁰⁰ Ewout van der Knaap zufolge bleibe es „dahingestellt, ob Celan einen Bezug angestrebt hat.“ (VAN DER KNAAP 1996: 193) Es ist jedoch anzunehmen, dass Celan das Gedicht zumindest kannte.

⁴⁰¹ S. BECKER 1992: 279: „In der Astrologie heißt die Sonne, wie auch der Mond, einfach *Licht*.“

⁴⁰² GEBHARD 1990: 119.

⁴⁰³ GEBHARD 1990: 119.

⁴⁰⁴ Den Anlass und die dichterische Intention dieses Werks bestimmte Sachs im Brief an Gudrun Dähnert vom Oktober 1948 folgendermaßen: „Ein junges Ehepaar aus Polen, die im Konzentrationslager beide waren, zog in unsere frühere Wohnung, und was sie berichten von den Martern ihrer ermordeten Familien und Kinder ist so, daß man nur noch die Augen schließen möchte, da man *den Absturz dieses Sterns nicht aufhalten kann*. Ich habe versucht, in meiner neuen Gedichtsammlung diese apokalyptische Zeit zu fangen, aber auch die ewigen Geheimnisse dahinter schimmern zu lassen. Unsere Zeit, so schlimm sie ist, muß doch wie alle Zeiten in der

Celanschen „Fadensonnen“ erscheinen jedoch noch viel differenzierter und widerspruchsvoller, bergen sie doch in ihrem Wort-Inneren neben dem durchaus poetologisch konnotierten Ausdruck „Faden“ (für Lyrisches als Ovids *filum lyrae*, „die Saite der Lyra“⁴⁰⁵, für Episches als Goethes „roter Faden“⁴⁰⁶) auch das Adjektiv „fade“, „fad“, dessen Bedeutung „welk“⁴⁰⁷ oder „ohne jeden Reiz“ in unserem Zusammenhang auf die ‚welke‘, energielose, eben größtenteils stillstehende Post-Shoah-Zeit hinweisen könnte.

Diese postkatastrophische Lage der Menschheit gilt es durch das „dunkle Licht“⁴⁰⁸ der „Fadensonnen“ zu reflektieren, aufzuhellen, ähnlich, wie Bachmanns lyrisches Ich und seine Eule im Gedicht „Mein Vogel“ in jenem „Dunstkreis [äugten], den das Gelichter bewohnt“ (BACHMANN I 1982: 96). Allein vom Optischen her lässt sich aber diese „grauschwarze Ödnis“, die nicht nur rein phonetisch Auschwitz in sich enthält und die die „Fadensonnen“ langsam von oben durchwandern, kaum durchdringen; auch sie ist defizitär, denn kein Verb ergänzt sie. Die beiden Zeilen spiegeln die immer wieder unternommenen, doch im Endeffekt vergeblichen Versuche wider, einen Narrativ für die Shoah zu finden.

Erst als sich jener „baum-/ hohe[] Gedanke“ der Zeilen 3 und 4 den „Lichtton“ „greift“, ist der Tonfilm der Shoah (und Celan übersetzte den Kommentar zum ersten Dokumentarfilm über die NS-Vernichtungslager, Alain Resnais und Jean Cayrols *Nacht und Nebel* von 1956, ins Deutsche)⁴⁰⁹ plötzlich intakt – durch den „Lichtton“ und seine kognitive wie emotionale Komponente synchronisiert und in solcher audio-visueller Komplementarität ‚sendungsbereit‘.

Kennzeichnend ist hierbei der bereits erwähnte Sachverhalt, dass es „[e]in baum-/ hoher Gedanke“ ist, und nicht einfach der damit ironisierte „hohe“⁴¹⁰ (wie z.B. jener des „Tausendjährigen Reichs“), der diese Synchronisation auslöst und den Beginn der ‚Sendung‘

Vergangenheit in der Kunst ihren Ausdruck finden, es muß mit allen neuen Mitteln gewagt werden, denn die alten reichen nicht mehr aus.“ (SACHS 1985: 97-98; Hervorhebung J.H.)

⁴⁰⁵ S. JANZ 1976: 204.

⁴⁰⁶ Goethes „roter Faden“ (aus seinen *Wahlverwandtschaften*) hat sich inzwischen nicht nur im Deutschen als geflügeltes Wort eingebürgert.

⁴⁰⁷ Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm – online: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GF00186#XGF00186. [20.7.2019]

⁴⁰⁸ Zu der Wahrheitsauffassung Celans, die Hölderlins „dunkles Licht“ reflektiert, s. GELLHAUS 1995: 301: „Der Begriff von Wahrheit, wie er Celan leitet, ist nicht allein geprägt vom Gewesenen, sondern gleichermaßen vom Künftigen. Daraus ergibt sich automatisch die Konsequenz, daß die Dichtung Celans nicht als Arbeit an der möglichen Formulierbarkeit des Erlebten verstanden werden kann. Das Vergangene erscheint vielmehr im Lichte des Möglichen und Künftigen, auf das hin sich das Sprechen Celans richtet: ein Licht, welches mit der genuinen Dunkelheit der Dichtung so untrennbar verbunden ist, daß man mit Hölderlin vom *dunklen Licht* sprechen möchte.“

⁴⁰⁹ Vgl. MAY 2008b: 238. Ein Skandalon war, dass die deutsche Bundesregierung durch ihren Botschafter in Paris die Teilnahme des Films bei den Filmfestspielen in Cannes verhinderte, was als „paradigmatisch für die Verdrängungstendenzen der Adenauer-Ära“ galt und was Celan „sehr genau registrierte“. (MAY 2008b: 238-239)

⁴¹⁰ Vgl. JANZ 1976: 204-205.

(des die Shoah verarbeitenden Films, des Gedichts) ermöglicht. Er ist somit größer als ein Mensch zu denken (also als seine Herausforderung und zugleich als sein Schutz zu verstehen), aber noch in den dem Menschen erfahrbaren, ‚natürlichen‘, organischen Dimensionen. Und er greift sich möglicherweise nicht nur akustisch den „Lichtton“, sondern auch visuell den Ton der Farbe Grauschwarz, die eben der Post-Shoah-Wirklichkeit innezuwohnen scheint und sie auch charakterisiert. Sein „Licht“ ist es, das in den Narrativ des Gewesenen den Funken der Erkenntnis einbringt.

Die Übermittlung dieser Erkenntnis ist aber keineswegs einfach: ihre Artikulierung erstreckt sich über ein Drittel des Gedichts, mit dem voll orchestrierten Doppelpunkt in Zeile 5 angefangen über den überraschend positiven, wenn auch durch den Zeilenbruch nur zögernd genannten, gleichsam zerhackten Sachverhalt von „es sind/ noch Lieder zu singen“ bis hin zu jenem rätselhaften Zusatz „jenseits/ der Menschen“ in Zeile 6 und 7, an dem sich viele stießen, nicht nur Ernst Meister. So opponierte beispielsweise Erich Fried zur gleichen Zeit wie Ernst Meister in „Der neben mir“ durch sein fünfundzwanzigzeiliges Gedicht „Beim Wiederlesen eines Gedichts von Paul Celan“ aus der Sammlung *Freiheit den Mund aufzumachen* (1972), und zwar mit Versen, die – wie auch jene von Ernst Meister – von Celans „Tod her“, d.h. in Bezug auf Celans Selbstmord, sprechen wollen und das Celansche „jenseits/ der Menschen“ höchst beunruhigend empfinden:

Lesend
 von deinem Tod her
 die trächtigen Zeilen
 wieder verknüpft
 in deine deutlichen Knoten
 trinkend die bitteren Bilder
 anstoßend
 schmerzhaft wie damals
 an den furchtbaren Irrtum
 in deinem Gedicht das sie lobten
 den weithin ausladenden
 einladenden
 ins Nichts

Lieder
 gewiß
 auch jenseits
 unseres Sterbens
 Lieder der Zukunft
 jenseits der Unzeit in die wir
 alle verstrickt sind
 Ein Singen jenseits
 des für uns Denkbaren
 Weit

Doch nicht ein einziges Lied

jenseits der Menschen (FRIED 1972: 33).

Dieses Gedicht sieht in Celans „Fadensonnen“ einen „furchtbaren Irrtum“ am Werk und akzeptiert die „Lieder“ im Zusammenhang mit dem Wort „jenseits“ sogar in dreierlei Hinsicht: als lebendige Lieder „jenseits/ unseres Sterbens“ (Zeile 16 und 17), als gesellschaftskritische, progressive „Lieder der Zukunft/ jenseits der Unzeit in die wir/ alle verstrickt sind,“ (Zeile 18 bis 20) und schließlich als ein prophetisches „Singen jenseits/ des für uns Denkbaren/ Weit“ (Zeile 21-23) – nur nicht „jenseits der Menschen“ (Zeile 25, ohne Enjambement). Das legt die Auffassung nahe, Celan habe in seinen Versen diese drei Wirkungsmöglichkeiten der Lyrik unterdrückt und die öffentlich engagierte Rolle des Dichters geleugnet, jenes Dichters, der für eine bessere Zukunft kämpft. Werner Wögerbauer zitiert in diesem Zusammenhang auch den marxistischen Rezensenten Helmut Mader, der in Celans Gedicht „das Eingeständnis einer ‚kommunikationslosen Isolierung‘ erblickte,⁴¹¹ und hält dem entgegen, dass „es Celan aber nicht darum gehen konnte, gleichsam die Solidarität mit der unterdrückten Menschheit aufzukündigen.“ Darauf weise schon der Umstand hin, dass „Fadensonnen“ am gleichen Tag wie das Gedicht „Mit den Verfolgten“ entstanden ist. (WÖGERBAUER 2002: 124)

Für Wögerbauer steht vielmehr hinsichtlich der Folgerung der „Fadensonnen“ fest: „*Jenseits* der Menschen werden die Lieder *mit* den Menschen gesungen: zu Ehren einer wegen ihres Menschseins getöteten Menschheit, gegen die Unmenschlichkeit und auf seiten der Verfolgten.“ (WÖGERBAUER 2002: 124; Hervorhebung vom Autor) Dies entspricht im Großen und Ganzen auch der bereits zitierten Darstellung von Axel Gellhaus, wonach der Zusatz „jenseits/ der Menschen“ auf all die Menschen zielt, „die in der Lebensspanne des Dichters ermordet worden sind, einem Jenseits von Millionen Toten, von denen kaum noch einzelne Schicksale, nur noch Zahlen überliefert wurden [...]“ (GELLHAUS 1995: 309)

Diese Deutungsart ergänzt und verschärft Yoshihiko Hirano in Hinsicht auf das von ihm in der Zeile 2 gefundene Auschwitz- und in den Zeilen 1-5 vermutete Adorno-Anagramm, indem er „das Jenseits der Menschen“ eben als ein ausgeprägt geschichtliches Gebiet in der Gegenwart nach der Kriegszeit [auffasst]. Man sitzt ja ‚jenseits der Menschen‘ und inmitten der Un-Menschen zugleich, die immer noch Barbareien verüben.“ (HIRANO 2011: 22) So dass Celans Erkenntnis am Abschluss von seinen „Fadensonnen“ durchaus mit Bachmanns Gedicht „Alle Tage“ (1952) sowie mit ihrer Geschichte „Unter Mördern und Irren“ (1961) zu

⁴¹¹ Helmut Mader: Lieder zu singen jenseits der Menschen? Paul Celans *Fadensonnen* und *Ausgewählte Gedichte* aus seinen früheren Bänden. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. Januar 1969, zitiert in: WÖGERBAUER 2002: 123.

korrespondieren scheint und einen noch viel deutlicheren Bezug zu beider schriftstellerischen Gegenwart herstellt als bisher angenommen.

Für Ernst Meister scheinen dagegen weder die entmenschlichte Geschichte, noch die entmenschlichte zeitgenössische Gegenwart ein Thema zu sein – außer sie beträfen die existentiellen Koordinaten des Menschen, die er immer wieder berücksichtigt.⁴¹² Doch intuitiv muss er die Brisanz des (Zeit)-Geschichtlichen verspürt haben, unterstrich er ja in seinem *Atemwende*-Exemplar neben der ersten Zeile der „Fadensonnen“ auch die poetologische Forderung „Lieder zu singen jenseits/ der Menschen“ (vgl. VAN DER KNAAP 1996: 193). Sein lyrisches Ich, dessen pauschale Identität mit dem Autor-Ich der Germanist Ewout van der Knaap dank einer Selbstaussage Meisters im Mai 1975, anlässlich eines Seminars in den Niederlanden, festhalten konnte (VAN DER KNAAP 1996: 188), will trotzdem im Gedicht „Der neben mir“ angesichts der ihm wohl bekannten, da mit dem bestimmten Artikel versehenen „Weltstille“ nur Ruhe bewahren und „nichts werfen/ über seinen [des Menschen, der „sein Lied zu singen“ habe, J.H.] Scheitel“ (Zeile 11 und 12). Wobei die naheliegende umgangssprachliche Verwendung des Ausdrucks „Scheitel“ (in der aus der Bibel stammenden Redensart „vom Scheitel bis zur Sohle“ im Sinne „der Mensch in seiner Ganzheit“, v.a. was seine moralischen Eigenschaften betrifft) gut mit dem Titel der Meisterschen Sammlung, *Sage vom Ganzen den Satz*, harmoniert und die Kompetenzen eines menschlichen Wesens fest umreißt: bis zu der Größe seiner Gestalt – und nicht darüber hinaus. Dass dies christlich zu verstehen ist und ein ‚verlorenes Ich‘ nicht zuletzt davor schützen soll und kann, Hand an sich zu legen, steht außer Debatte. Evident ist jedoch zugleich auch, dass eine solche Haltung für Menschen, die tief erschüttert sind, nicht immer hilfreich sein muss.

Der „baum- /hohe[] Gedanke“ in Celans Gedicht, der sich „den Lichtton“ für die zu singenden Lieder „greift“, ist da viel ambitionierter, aktiver (ist er ja „der einzige Akteur in dem Gedicht“),⁴¹³ wenn auch ähnlich verloren in der ihm auch bekannten „grauschwarzen Ödnis“ wie das lyrische Ich Meisters in der „Weltstille“.

⁴¹² Karin Herrmans Schluss ist dabei eindeutig negativ: „Auf die Erschütterung durch die Grausamkeiten des 20. Jahrhunderts reagiert Meister mit der Hinwendung zum Existentiellen. Seine Reflexionen über die Aufgabe des Dichters und die Quelle seines Wissens scheinen viel eher an Daten der Geistesgeschichte denn an denen der Realgeschichte orientiert. Gerade in der Auseinandersetzung mit Celans Dichtung wird Meisters Vernachlässigung der historischen Dimension deutlich. Weder der Bedeutung der historischen Ereignisse noch dem Anspruch der Celanschen Dichtung, ‚den Akut zu setzen‘, wird Ernst Meister damit gerecht.“ (HERRMANN 2008: 292)

⁴¹³ MICHELSEN 1994: 131. Peter Michelsen sieht den Akt seines Greifens sogar als „nicht ohne Gewalttätigkeit“: „Wer ‚sich etwas greift‘, vollzieht eine Inbesitznahme, reißt etwas an sich, was nicht von Natur ihm zukommt“ (MICHELSEN 1994: 131); so dass wir uns hier in der Nähe des Raubvogels Eule aus dem Gedicht „Mein Vogel“ von Ingeborg Bachmann befinden.

Hinter dieser ‚Weltstille‘ muss jedoch ein verdeckendes Schweigen subsumiert werden, auch jenes über die konkreten, privaten Verstrickungen in die Atrozitäten der jüngsten Zeitgeschichte. „Nur das eine, so einfache Wort findet er nicht: Es tut mir leid, ich sehe ein, was ich getan habe...“ vermisst Celan beim Kritiker Günter Blöcker (als dieser den Wirklichkeitsbezug seiner Dichtung bestreitet),⁴¹⁴ und ähnliche Vorbehalte wird er angesichts vielen, die die Shoah zu tabuisieren bestrebt waren, gespürt haben. In Hinsicht auf Ernst Meister äußert Ewout van der Knaap 2016: „Die Rede von der Unfähigkeit zur Trauerarbeit in den Nachkriegsjahrzehnten manifestiert sich in seiner Lyrik als Nicht-Thematisierung des Völkermords. [...] Das Fehlen der expliziten Bezugnahme auf Celans Trauma ist moralisch kaum nachvollziehbar.“ (VAN DER KNAAP 2016: 75)

Auf die Celansche poetologische Forderung des Singens, allerdings „jenseits/ der Menschen“ (Zeile 6 und 7), antwortet Meister nochmals ein Jahr nach *Sage vom Ganzen den Satz* (1972) mit einem Gedicht seiner nächsten Sammlung, nämlich *Schatten* (1973). Dieses Gedicht weist noch viel direkter auf Celans „Fadensonnen“ hin und scheint im Œuvre Meisters eine ähnlich wichtige Rolle gespielt zu haben wie „Der neben mir“ – denn der Dichter nimmt diesen Text auch noch in seine letzte Sammlung, *Wandloser Raum* von 1979, auf:

Der von den Sonnen,
Himmelshäuptern,
gespinnene Faden,
der wahrhaft schwarze,
durch unsere Leiber gezogen...
wir in den Zeiten
Aufgereihete (MEISTER III 2011: 198).

Es ist dies ein typisches Beispiel der vor dem Problem der Schuld ausweichenden Verarbeitung des Meisterschen „Todesstoffes“, den Eva Zeller zufolge Meisters „Konstitution [...], eine physische und psychische Anfälligkeit, die ihm seit seinem 23. Lebensjahr schwer zu schaffen gemacht hat“ (ZELLER 1979: 88), mit sich brachte. Dieser Text ist nicht poetologisch wie „Der neben mir“, sondern existentialistisch zu bezeichnen, und relativiert jegliche Schuld durch die Aussicht, dass wir uns alle auf den Tod hin bewegen.

Erst diese Vision rückt das Credo des Titelgedichts von *Sage vom Ganzen den Satz* in das richtige Licht: „Du darfst nur nicht/ Liebe verraten.“ (MEISTER III 2011: 142) Meister gewann es nach einem „Stillstand[] von mortualer Ausrichtung“ (MEISTER 1987b: 19), den bei ihm der Freitod Celans hervorrief, wobei er sein „Meine“ auf das Celansche „Seine“ und

⁴¹⁴ So Celan gegenüber Nelly Sachs im Brief vom 22.10.1959. (CELAN/SACHS 1996: 26)

den deutsch ausgesprochenen Namen des Flusses „Seine“ reimte, in dem sich Celan das Leben genommen hatte, und dies auf das „Allgemeine“ (vgl. MEISTER 1987b: 19). Seinem allgemeinen Ratschlag, „nicht/ Liebe [zu] verraten“, konnte Celan, um dessen Aufrichtung sich am Ende seines Lebens liebevoll und verzweifelt mindestens drei Frauen (Gisèle Celan-Lestrange, Ingeborg Bachmann, Ilana Shmueli) und mehrere Freunde (Franz Wurm, Klaus Demus) bemüht haben, kein Gehör schenken. Indes musste Meister im Gedicht „Den Atem ausgetauscht“ (das u.a. auf Celans Sammlung *Atemwende* anspielt, die das Gedicht „Fadensonnen“ enthält) lapidar schließen: „Ich hab dir/ das Meine/ umsonst gesagt,// und so rede/ ein Jedes/ das Seine umsonst.“ (MEISTER III 2011: 111) Ein Gespräch darüber, ob und wie nach der Shoah zu dichten und zu leben sei, konnte es zwischen dem „Geist“ Celans und dem „Geist“ Meisters nur in Ansätzen geben. Um so mehr zeugen ihre Gedichte von der Eigenständigkeit beider.

4.5 Das Vermächtnis der NS-Zeit: Paul Celans „Die fleißigen“ (1968) und Nelly Sachs’ „Sie schreien nicht mehr“ (1971)

Eine der besonderen Perfiditäten der Shoah stellte die Institution der Gaskammer dar, die zum charakteristischen Symbol der industriell perfektionierten und maximierten Tötungsmaschinerie der NS-Zeit wurde und deren Effizienz, bekanntlich insbesondere durch die Verwendung des Ungeziefer-Vernichtungsmittels Zyklon B optimiert und zuerst gegen psychisch Kranke eingesetzt, Massentötungen von ungeahntem Umfang möglich machte. Insbesondere das monströse Projekt der „Endlösung der Judenfrage“ konnte auf diese Weise fast vollbracht werden.

Folglich muss vor allem für die überlebenden jüdischen Menschen, deren zahlreiche Nächsten auf diese Art aus dem Leben scheiden mussten, die Vorstellung der Gaskammer ein besonders aufwühlendes Trauma gewesen sein, und es erscheint kennzeichnend, dass sowohl Paul Celan als auch Nelly Sachs noch in ihrem Spätschaffen versuchten, verschiedentlich darauf einzugehen, diesem Thema und der damit verbundenen mentalen Herausforderung gerecht zu werden. Diesen Versuchen, wie sie sich in Celans Gedicht „Die fleißigen“ und in Sachs’ Gedicht „Sie schreien nicht mehr“ abzeichnen, soll im vorliegenden Kapitel nachgegangen werden.

Als typisch kann hierbei gelten, dass in beiden Fällen den Gedichten von der Forschung das Etikett des Hermetischen zugewiesen wurde. In Hinsicht auf Celans Gedicht „Die fleißigen“ aus dem zweiten Zyklus seiner Sammlung *Fadensonnen* (im Oktober 1968 erschienen) sprechen von ihm Thomas Sparr wie Kai Fischer (vgl. SPARR 1989: 65, FISCHER 2008:

98), in Hinsicht auf Nelly Sachs' Gedicht „Sie schreien nicht mehr“, das erst postum publiziert wurde und gegen Ende des ersten Zyklus von *Teile dich Nacht* platziert ist (jenes Bandes, der von Margaretha und Bengt Holmquist 1970 herausgegeben wurde), beispielsweise Ruth Kranz-Löber (vgl. KRANZ-LÖBER 2001: 149). Insbesondere bei Celan eröffnet die betreffende Sammlung *Fadensonnen* darüber hinaus den Teil seines Œuvres, der am wenigsten wissenschaftlich erschlossen ist und auch vom Publikum bisher nicht mit viel Aufmerksamkeit bedacht wurde. (Vgl. FISCHER 2008: 98)⁴¹⁵ Das vorliegende Kapitel will u.a. einen Impuls setzen, diese Lücke zu schließen.

Beide Gedichte haben streng genommen keinen Titel und verweisen schon durch Anonymität auf die Realität der Vernichtungslager; Celans Gedicht auf eine statische, nominale, unruhig registrierende Art und Weise, Nelly Sachs dagegen mit Hilfe von vielen Verben („schreien“, „weh tut“, „steigt“, „sind“, „treten“ und „tropfen“), die zudem durch Alliterationen (schreien/steigt, treten/tropfen) verwoben sind. Und während Celans Gedicht ganze einundzwanzig Zeilen zählt, disponiert das Gedicht von Nelly Sachs nur über sechs Zeilen. Sie lauten:

SIE SCHREIEN NICHT mehr
wenn es weh tut
Einer steigt auf die Wunden des Andern
aber es sind nur Wolken
auf die sie treten
die tropfen denn geisterhaft – (SACHS II 2010: 202).

Der Gedankenstrich am Ende des Gedichts scheint dabei mit dem Ende des im Kapitel 4.3 eingehend interpretierten Gedichts „Völker der Erde“ von 1961 zu korrespondieren; doch der Unterschied im Schluss beider Gedichte könnte nicht größer sein.

Denn waren es bei dem gleichfalls titellosen, früheren Gedicht „Völker der Erde“ durchaus noch „Worte“, in die Hoffnung gesetzt wurde und die schließlich „die Horizonte/ in die wahren Himmel rücken“ konnten (Zeile 18 und 19, SACHS I 2010: 92), haben wir es bei dem Gedicht „Sie schreien nicht mehr“, das zwischen 1962-1967 konzipiert wurde, nicht nur mit dem Fehlen jeglicher positiver Aussicht zu tun, sondern sogar mit der Unmöglichkeit, auch nur noch Schreie der Pein von sich zu geben; und zwar grundsätzlich und – durch den Gedankenstrich pointiert – offenbar in alle Ewigkeit, so dass obendrein auch die bewegten und bewegenden schwarzen Visionen des Sachsschen Gedichts „Landschaft aus Schreien“

⁴¹⁵ Diesen Sachverhalt hält Kai Fischer für besonders kritikwürdig in Hinsicht auf die unser Gedicht betreffende Celansche Sammlung *Fadensonnen*, wenn er anmerkt: „Kein anderer Gedichtband C.s ist weniger kommentiert und erfolgreicher ignoriert worden als *Fadensonnen*.“ (FISCHER 2008: 98)

(aus der Sammlung *Und niemand weiß weiter* von 1957) mit all ihren vergegenwärtigten Qualen überboten werden.

Adornos korrigierender Zusatz zu seiner These über die Unmöglichkeit, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben (1951), 1966 in seiner *Negativen Dialektik* publiziert: „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben“ (ADORNO 1975: 355), erscheint hiermit mit einer nachkatastrophischen Stille konfrontiert, die auch Celans Gedicht „Fadensonnen“ und seine „grauschwarze Ödnis“ (Zeile 2) evozierte. Doch in diesem Gedicht ließ Celan immerhin das Grauschwarze, auf Auschwitz Hinweisende vom „baum-/ hohe[n] Gedanken“ sowie vom „Lichtton“ (Zeilen 3-5) tangieren; Nelly Sachs' Gedicht „Sie schreien nicht mehr“ endet dagegen mitten im Geisterhaften. Und ähnlich düster schließt auch Celans Gedicht „Die fleißigen“, am 7.10.-9.10.1966 entstanden, nachdem es asyndetisch scheinbar Unzusammengehöriges (abwechselnd geologisch, prosodisch, biblisch, architektonisch definiert) aneinanderreichte. Sein finaler, zu erreichender Zustand „ohne Uhr“, wie er den an Depressionen leidenden Menschen wohl bekannt ist, ist ein Fixpunkt, der nicht überwunden werden kann. Hier nun der Wortlaut des ganzen Gedichts „Die fleißigen“ von Paul Celan:

DIE FLEISSIGEN

Bodenschätze, häuslich,

die geheizte Synkope,

das nicht zu enträtselnde
Halljahr,

die vollverglasten
Spinnen-Altäre im alles-
überragenden Flachbau,

die Zwischenlaute
(noch immer?),
die Schattenpalaver,

die Ängste, eisgerecht,
flugklar,

der barock ummantelte,
spracheschluckende Duschraum,
semantisch durchleuchtet,

die unbeschriebene Wand
einer Stehzelle:

hier

leb dich
querdurch, ohne Uhr. (CELAN 2005: 236-237)

Bei diesem Gedicht ist trotz allen Hermetismus spätestens in Zeile 15 klar, um welches Terrain es sich handelt, das dem lyrischen Du schließlich als Basis für sein ‚Querdurchleben‘ dienen soll; Yoshihiko Hirano zufolge ist es sogar schon in Zeile 9, die „die Zwischenlaute“ auf die Szene treten lässt, klar, dass das sehr direkte und darüber hinaus imperativische Du hier nach Auschwitz gerät, schon der „retrograd umgestellt[en]“ Laute von „Au-sch-wi-(t)z“ (HIRANO 2011: 34) wegen. Und nicht zuletzt signalisiert die in Zeile 18 thematisierte und durch die Position direkt vor dem alles Bisherige subsumierenden Doppelpunkt besonders hervorgehobene „Stehzelle“ etwas Arrestartiges, worin das Du unfreiwillig und in großer Enge ausharren muss, hierher gleichsam ‚enggeführt‘.⁴¹⁶

Demgegenüber erscheint Nelly Sachs’ Gedicht recht abstrakt und auf sehr Verschiedenes anwendbar, jedenfalls was seinen Beginn angeht. Denn die bereits erwähnten Verben wie „weh tut“ (das mit „Wunden“ in Zeile 3 sowie mit „Wolken“ in Zeile 4 alliteriert) oder „schreien“ (das eine ähnliche Verbindung, wie bereits ausgeführt, mit „steigt“ in der Zeile 3 eingeht) verweisen allgemein auf den Schmerz als eine anthropologische Konstante, dem in vielfacher Ausformung begegnet werden kann. Darüber hinaus könnten die „Wolken“ aus Zeile 4 zuerst einmal einer surrealen Verfremdung der Natur entsprungen sein und ein auf die romantische Poesie verweisendes, sie eigenwillig umformendes Requisit darstellen, das dem Menschlichen zur Ausdruckskraft verhelfen soll; ist ja die traditionelle, vor allem romantische Lyrik wie schon bemerkt ein wichtiger Ausgangspunkt des Frühschaffens von Sachs.

Erst wenn realisiert wird, dass die „Wolken“ dasjenige darstellen, worauf – entgegen den Naturgesetzen wie auch den Gepflogenheiten der Poetik – die anonymen Menschen (doch sind „SIE“ das überhaupt, oder überhaupt noch Menschen?) „treten“ und das in der Folge „geisterhaft“ offenbar nach unten „tropft“, „stockt“ der lyrische Fluss wie auch das schnelle Verständnis. Die, wie Ruth Kranz-Löber betont, „fast kindliche Formulierung ‚weh tun‘“ (KRANZ-LÖBER 2001: 149) der zweiten Zeile, schon mit dem anfänglichen, in der Vergangenheit einmal radikalen „SIE SCHREIEN NICHT mehr“ im potentiellen Konflikt, kontrastiert auch mit dem in Zeile 3 hervorgerufenen Geschehen („Einer steigt auf die Wunden des Andern“) wie auch mit seinem rätselhaften, unheimlichen Zusatz in den Zeilen 4

⁴¹⁶ Auf die Wichtigkeit des Bezugs von Celans Gedicht „Die fleißigen“ zu seinem früheren Gedicht „Engführung“ (aus der Sammlung *Sprachgitter*, 1959) weist Yoshihito Hirano indirekt dadurch hin, dass er seine Ausführungen zu „Die fleißigen“ mit dem Zitat der Einfangsverse von „Engführung“ und einem kleinen Exkurs dazu beginnt. (HIRANO 2011: 32-33)

und 5 – um schließlich in Zeile 6 zu gipfeln mit dem semantisch beschwerten Adverb „geisterhaft“.

Aber auch dann könnte man dem Gedicht eher einen sinnbildlichen Gehalt unterstellen und es als eine allgemeine, zeitlose Aussage über ‚Menschliches, Allzumenschliches‘ verstehen: über Schreie der Pein, die ab einem gewissen Punkt in eine hoffnungslose, ohnmächtige Stummheit münden; über Wunden, die – anstatt lindernd bedacht oder wenigstens gemieden zu werden – zum Kampffeld eines heimtückischen gegenseitiges Tretens werden; so dass folglich der Akt der Aggression in eine surreale Chimäre überführt wird und im Gewichtlosen der Wolken endet, aus denen es regnet (was seine absurde Sinnlosigkeit bezeugt und unterstreicht). Die „Wunden“ gehen somit in ebenfalls zweisilbige, pluralische, wie erwähnt durch Alliteration verbundene „Wolken“ ein, aus denen in ähnlicher Logik infolge des Tretens Tropfen des Regens werden; wobei auch die Verben „treten“ und „tropfen“ zweisilbig sind und miteinander alliterieren. Ganz einfach ausgedrückt könnte die Botschaft des Gedichts dann der lateinischen Sentenz „Homo homini lupus“ entsprechen und als solche für würdevolles Verhalten der Menschen zueinander eintreten.

Eine gravierend andere Bedeutung erhalten die sechs Zeilen jedoch bei Zuhilfenahme einer Prosaprobe aus Ruth Klügers autobiographischem Buch *weiter leben*, erst 1992 erstmals erschienen, auf die Ruth Kranz-Löber 2001 bei ihrem Eingehen auf das Gedicht „Sie schreien nicht mehr“ aufmerksam macht (KRANZ-LÖBER 2001: 149). Diese Stelle lautet:

Da wir alles erforschen, so wissen wir ja jetzt auch genau, wie man in den Gaskammern umgekommen ist. In der letzten Agonie sind die Starken auf die Schwachen getreten, und so waren die Leichen der Männer stets oben, die der Kinder ganz unten. (KLÜGER 1997: 34)

Vor dem Hintergrund dieses Zitats erscheinen die Sachsschen Verse „Einer steigt auf die Wunden des Andern“ als eine explizite Anspielung auf das äußerst entwürdigende, demütigende Sterben in der Gaskammer, und sind trotzdem auch seltsam verklärt durch das Verb „steigt“ und das Substantiv „Wunde“, die in dem entmenschlichten, rauen Kontext geradezu altmodisch edel wirken. Das gleiche Wort „steigen“ benutzt 1948 Celan schon in seiner „Todesfuge“, auch im Zusammenhang mit den Vergasungen: „dann steigt ihr als Rauch in die Luft“ (CELAN 2005: 40, Zeile 25) – wobei dies der perfide „Meister aus Deutschland“ dem jüdischen Wir prognostiziert. Und auch im bereits interpretierten Gedicht „Völker der Erde“ von Nelly Sachs ist das Verb „steigen“ zu finden, wieder in der zweiten Person Plural, hier allerdings zum Zwecke der paradoxen Charakterisierung einzelner irdischer Völker: „die ihr in die Sprachverwirrung steigt/ wie in Bienenkörbe,/ um im Süßen zu stechen/ und gestochen zu werden.“ (SACHS 2010 I: 92, Zeile 5) Auch dieser Kennzeichnung wohnt schon Rätselhaftigkeit und Unheimlichkeit inne, doch hier halten sich die Faszination und die

Gefahr noch die Waage. Es scheint ein besonderes Anliegen der Dichterin zu sein, das Gedicht schließlich hoffnungsvoll, im Glauben an die rettende Funktion der menschlichen Worte enden zu lassen.

Zwölf bzw. siebzehn Jahre später (das Gedicht „Völker der Erde“ erschien erstmals 1950, das Gedicht „Sie schreien nicht mehr“ wurde 1962-1966 geschrieben) ist die Situation diametral anders. Nach dem Tod der Mutter und des nahen Freundes Enar Sahlin im Jahr 1950 fallen wichtige private Stützen Nelly Sachs' weg, neue finden sich schwer. Die späten fünfziger Jahre konfrontieren sie zudem mit bisher Unaufgearbeitetem aus der NS-Zeit, entlarven aber vor allem ihr verzweifelt Harmoniestreben als illusorisch und schwer mit der rauen Realität der Post-Shoah-Zeit und der Epoche des Kalten Kriegs vereinbar.⁴¹⁷ Besonders die Jahre 1960 bis 1963 bringen die Notwendigkeit ausgedehnter Klinikaufenthalte mit sich, und in dieser Zeit reaktivieren sich nicht zuletzt auch ihre bisher nicht eingestandenen Verfolgungsängste aus den langen Jahren unter dem NS-Terror in Berlin. Sie mischen sich mit den offenbar aufmerksam oder sogar gierig verfolgten Berichten über die Konzentrations- und Vernichtungslager dieses Regimes und bilden ein eigentümliches Amalgam, wie dies das folgende, bereits kurz erwähnte Zitat aus einem Brief an das befreundete finnisch-schwedische Ehepaar Margretha und Bengt Holmquist (vom 23.6.1962) bezeugt, in dem die Gaskammer eine zentrale Vergleichsgröße darstellt:

Margaretha – Bengt –

das Unfaßbare, Schreckliche, was mich seit Jahren verfolgt und mich fast immer im Krankenhaus leben läßt, diese Radiotelegraphie und Sendungen Tag und Nacht – diese „geistige Tortur der Gestapo“, wie man sie an den Intellektuellen übte – hat sich in der letzten Zeit insofern verändert – weil ich hier [im Krankenhaus Beckomberga, J.H.] bewahrt bin vor Telegraph-Geräuschen. Dafür kann ich kaum mehr einen Schritt vor das Gitter gehen – ohne Schreckliches zu erleben. Die guten Kräfte schützen mich – das weiß ich – aber was ist das für ein Leben, was man schützen muß und wo man folgt mit jedem Schritt – oder Fahrzeug. Nun aber in der letzten Woche wurde der Höhepunkt genaht – da wo die deutschen Herren aus Dortmund kamen. Überall begegnete ich der roten Hieronymus-Bosch-Farbe – Blut – Blut – jedes Auto – jedes Motorrad, Gartengeräte – auf der Bank, wohin ich nach dem Hornsplan fuhr, alles rot. Daß ich dieses überlebt habe, übersteigt alle Grenzen. Sie taten mir ein gleiches damals in Bromma, wo man mich in der Nacht in Södersjukhus holte.

Ja, meine geliebten Freunde – ich habe gedacht – die Gaskammer hat wohl ungefähr 20 Minuten gedauert – aber dieses hier seit so vielen Jahren. [...] (SACHS 1985: 280-281)

⁴¹⁷ Vgl. ihren Briefwechsel mit Paul Celan, der ihr den Boden unter den Füßen wegzuziehen scheint; beispielsweise den bereits erwähnten Brief vom 26.10.1959 an Sachs: „Ach, Sie wissen gar nicht, wie es in Deutschland tatsächlich wieder aussieht. Sehen Sie – ach, ich weiß, wie sehr ich sie damit belaste, aber ich muß es Sie wissen lassen – die jüngste meiner Erfahrungen. [...] Und niemand antwortet diesen Burschen! Auch das – das Antworten – bleibt dem Juden überlassen.“ (CELAN/SACHS 1996: 24)

Der Vergleich der Tortur der Gaskammer mit dem jahrzehntelangen inneren Leiden der Autorin (als immerhin am Leben Gebliebenen und körperlich weitgehend Unversehrten⁴¹⁸) am Ende des Zitats mag überraschen und erscheint einigermaßen zweifelhaft, wie sehr auch ihre Halluzinationen, hier durch den Besuch der „Herren aus Dortmund“⁴¹⁹ (also aus dem Land der Täter) ausgelöst, die Erbschaft des Krieges und der Shoah durch die überall ausgestreute Farbe Rot bildlich sehr gut treffen; denn es ist tatsächlich viel, viel Blut geflossen. Zugleich weisen sie, wie Ruth Kranz-Löber ausführt, auf „die Erfahrungen vieler Überlebender der Shoah [hin], die am Ende ihres Lebens, von den lange zurückliegenden Ereignissen wieder eingeholt und von konkreten Erinnerungen daran gequält werden“ (KRANZ-LÖBER 2001: 149), so dass sie als typisch anzusehen sind. Durch den Umstand zudem, dass einer privaten Ausweglosigkeit bei Nelly Sachs schon vor der Shoah mit einem resoluten Todeswunsch begegnet wurde, wird ihr Empfinden entsprechend weiter radikalisiert. Es gipfelt am Ende des zitierten, langen Briefs an Margretha und Bengt Holmquist, mit einer erneuten Referenz auf den „Gastod“, wobei klar gemacht wird, wie sehr er wohl auch Nelly Sachs’ persönliches Szenario gewesen wäre (und im gewissen Sinne, gedankenmäßig, immer noch ist),⁴²⁰ gäbe es ihre Mutter nicht:

Wie habe ich mir den Tod gewünscht immer nach schwerem Schicksal, nur für den geliebtesten Menschen, meine Mutter, habe ich überhaupt noch gelebt und für sie nach Schweden im letzten Augenblick gerettet. Ich wäre allein im Gastod geblieben. Und nun – wo Licht gekommen ist – meine Arbeit einigen Menschen Freude bereitet – geliebte Freunde gewonnen – nun haben sie mich soweit gebracht, daß ich mir nur noch Erlösung wünsche. (SACHS 1985: 283)

Also bildet der Gedanke an diesen besonderen Tod, den „Gastod“, und somit auch auf die Gaskammer einen festen Rahmen, in dem sich der sonstige, unruhig von einer Verfolgung zur nächsten eilende Inhalt des Briefes bewegt. Angefangen mit der Nennung des bösen Omens in Bezug auf eine Vormieterin mit ähnlichem Flüchtlingsschicksal (die „auch Furchtbarstes durchkämpft hatte und keine Ruhe in der Wohnung fand“; SACHS 1985: 281) über die

⁴¹⁸ Allerdings war Nelly Sachs’ Körpergewicht durch die „Fluchtjahre“ hindurch bei weitem nicht normal, wie es z.B. der Brief an Karin und Erik Lindegren vom 31.7.1962 bezeugt: „Ihr meine Herzen – bevor ich das letzte Mal im Juni zusammenbrach, hatten sie ja Hexenjagd mit schrecklicher roter Farbe gemacht. Aber hier sind alle jetzt guten Muts – die Ärzte, die Schwestern und sind voll solcher Güte, weil ich 38 Kilo wiege, wollen sie mich richtig stopfen – aber ich habe ja diese Fluchtjahre noch weniger gewogen.“ (SACHS 1985: 287)

⁴¹⁹ Es handelte sich hier wohl um die Übergabe des Nelly Sachs-Preises der Stadt Dortmund am 14. März 1962, also um etwas durchaus Positives.

⁴²⁰ Man muss ja bedenken, dass Nelly Sachs wortwörtlich in letzter Minute gerettet wurde (der Gestellungsbefehl für das Arbeitslager lag schon vor, und die Züge ermöglichten keine Ausreise mehr, sie und ihre Mutter nahmen also eines der letzten Flugzeuge) und dass diese schon seit dem Jahr 1938 geplante Rettung lange völlig aussichtslos aussah. Also ist anzunehmen, dass Nelly Sachs sich sehr wohl ausmalen konnte, wie ihr Leben nach der Deportation verlaufen würde, und die Szenarien der Konzentrations- und Todeslager sowie des „Gastods“ sie also hautnah angingen. Mehr dazu s. DINESEN 1994: 107-111.

Schilderung einiger offen antisemitischer Vorfälle⁴²¹ bis hin zu den imaginierten, tagespolitisch bedingten „blutdürstige[n] Rächer[n] für Eichmann [...], die den Tag rot machten [...] [und für] diese Lynchstimmung gegen mich“⁴²² verantwortlich sein sollten⁴²³ – wodurch die Verfasserin des Briefs wieder bei der Farbe Rot landet, die die „Herren aus Dortmund“ auf den Plan brachten.

Dies alles sind natürlich Beispiele eines literarisch noch ungeformten Stoffes, so wie ihn das Leben und Leiden selbst schreiben, wobei man der Farbe Rot zuschreiben kann, dass sie nicht nur im Zusammenhang dieses einen Briefes ‚schreit‘ und sich als Farbe des Krieges, des Blutvergießens und des Hasses (BECKER 1992: 244-245) vehement gegen all dies wendet. Wenn das Gedicht „Sie schreien nicht mehr“ nun einen solchen Schrei zuerst durchaus suggeriert („SIE SCHREIEN“) und somit nicht zuletzt auf Edvard Munchs Gemälde „Der Schrei“ (1893-1910) verweist, nur aber, um im nächsten Schritt dies im ganzen Umfang („SIE SCHREIEN NICHT“) zu negieren – was allerdings gleich wieder durch das in Minuskeln hinzugefügte, kleinlaute „mehr“ eingeschränkt wird – so will dies nahelegen, dass das anonyme, pluralische „Sie“ gegenwärtig verstummt ist, obwohl es früher einmal offenbar laut schrie.⁴²⁴

Dass der Grund des Schreiens und noch mehr jener des Verstummens eine Verletzung war und ist, die „weh tut“, legt Zeile 2 nahe, wobei die Wahl dieses Verbs neben der erwähnten Kindlichkeit auch eine Wehleidigkeit implizieren könnte, jedenfalls aber einem Vorgang gilt, der sich bis in die Gegenwart hinein zu wiederholen scheint. Was dieses „es“ sein soll, das „weh tut“, bleibt unbenannt. Erst Zeile 3, die längste des Gedichts mit ihren vollen zehn Silben bringt einige Konturen ans Licht. Wir begegnen hier einem lapidaren, lakonischen „Einer“ als Subjekt des Satzes und als solches in seiner Spitzenstellung, das als Indefinitpronomen auf Anonymität hindeutet, zugleich aber die unbekannte Person mit einem leichten Anhauch Verachtung versieht; ähnlich wie im Gedicht „Kommt einer von ferne“ (SACHS 2010 II: 95) aus Nelly Sachs’ Sammlung *Flucht und Verwandlung* (1959), worin

⁴²¹ Und zwar noch in ihrer „sonnenlosen Hofwohnung, wo man uns mit Pfeilen hereingeschossen hat und Steine geworfen – die auf ein Haar meine Mutter ins Auge getroffen haben“ (SACHS 1985: 281). Darüber hinaus wird eine Nachbarin erwähnt, die „während der Hitlerzeit aus ihrem Antisemitismus keinen Hehl machte“, die aber bei Nelly Sachs oft Kaffee trank „und sah sich, wie ich es heute verstehe – genau in unserer Wohnung um.“ (Ebd.)

(SACHS 1985: 281)

⁴²² SACHS 1985: 282-283.

⁴²³ Typisch ist hierbei die Schlussfolgerung von all dem: „So muß ich dieses Land verlassen? Aber wohin? Kann man mich noch retten?“ (SACHS 1985: 283)

⁴²⁴ Auch im einleitenden Gedicht von Paul Celans *Atemwende* (1967) spielt das Schreien eine wichtige Rolle: DU DARFST mich getrost/ mit Schnee bewirten:/ sooft ich Schulter an Schulter/ mit dem Maulbeerbaum schritt durch den Sommer,/ schrie sein jüngstes/Blatt.“ (CELAN 2005: 175)

einem bis zuletzt indifferenten Flüchtling nur mit distanziert abwartendem Vorbehalt und mit einigermaßen aufgeblasenen Vorurteilen⁴²⁵ begegnet wird.⁴²⁶

Im vorliegenden Gedicht ist das Pronomen „Einer“ jedoch fest mit dem ebenfalls zweisilbigen und nicht zuletzt durch die Synkope in seinem Inneren ähnlich lakonisch wirkenden „Andern“ am Ende der Zeile verbunden, womit „Einer“ und „des Andern“ als Pole gegenübergestellt werden und eine Art Rahmen bilden, worin sich das Prädikat „steigen“ und das Objekt „Wunden“ profilieren. Durch das absurde, schwer vorstellbare Steigen „auf die Wunden des Andern“, das das noch absurdere und noch schwerer vorstellbare Steigen aufeinander impliziert (und das Größerwerden der gegenseitigen Wunden nahelegt), sind „Einer“ mit dem „Andern“ fest verquickt; wobei das Verb „steigen“ neben der bereits genannten altmodischen Beschaffenheit auch auf eine gewisse Zielstrebigkeit und Hartnäckigkeit hinweist – so wie die Bergsteiger gezielt und zäh ihre Route nach oben verfolgen.

Zugleich geschieht dieses obskure, dabei aber sprachlich sehr gedämpft und sehr beherrscht angegangene Schauspiel auf der Folie des positiven christlichen Postulats „Einer trage des andern Last“ (Galater 6, 2),⁴²⁷ wodurch hier wahrlich, um mit Celan zu sprechen, „alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden.“ (CELAN 1968: 145) Denn die zitierte biblische Botschaft sollte einem besseren Leben der Christen dienen, bei Nelly Sachs trägt „Einer“ „des Andern“ Last und „Wunden“ jedoch im Tode und noch viel radikaler, als in Paul Celans frühen „Todesfuge“ (1948) die Gruppe der Juden „als Rauch in die Luft“ „steigt“ (Zeile 25, CELAN 2005: 40) – unschuldig, nur als Opfer.

Und auch Paul Celans unmittelbar auf diese Endstation „Luft“ seiner „Todesfuge“ folgende Zeile an die Adresse der Juden, „dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng“ (Zeile 26, CELAN 2005: 40), wird durch Nelly Sachs Gedicht „Sie schreien nicht mehr“ überboten. In diesem Gedicht verwandeln sich nämlich in der anschließenden Zeile 4 die aufeinander steigenden Menschen prompt in die „Wolken“ selbst, so dass das menschlich Traumatische auch die früher erhabene, romantische Natur besetzt und somit ausschaltet; auch in dieser neuen, weichen, ephemeren Identität muss jedoch davon ausgegangen werden, dass das unmittelbare Aufeinander-Treten nicht aufhört (Zeile 5).

Nelly Sachs' eigene Vorstellung aus ihrem frühen Gedicht „O die Schornsteine“ (1947), worin „Israels Leib [...] aufgelöst in Rauch [zog]/ Durch die Luft –“ (Zeile 3 und 4, SACHS

⁴²⁵ Seine Sprache wird beispielsweise mit dem „Wiehern der Stute“, seine Bewegungen mit denen des Hundes „oder/ vielleicht der Ratte“ verglichen. (SACHS 2010 II: 95)

⁴²⁶ Dieses Gedicht beruht auf einem Konditionalsatz, verwebt ihn sogar so kunstvoll in seinen Bau, dass es letztendlich unentschieden bleibt, ob dieser unbestimmte Jemand, also der Flüchtling, tatsächlich auch kommt.

⁴²⁷ Und zwar mit dem zuversichtlichen Zusatz: „so werdet ihr das Gesetz Christi erfüllen.“ (Galater 6, 2)

2010 I: 11) und die jüdischen Menschen zu „Flüchtlinge[n] aus Rauch“ (Zeile 11, SACHS 2010 I: 11) machte, erfährt hiermit durch die Zeilen 4 und 5 („aber es sind nur Wolken/ auf die sie treten“) eine mit simplen, fast naiv anmutenden poetischen Mitteln erreichte Radikalisierung der Vorstellung vom jüdischen Tod in den Gaskammern.

Insbesondere vor dem Hintergrund der letzten Strophe („die [d.h. die Wolken, J.H.] tropfen denn geisterhaft –“) eröffnet sich dabei, ähnlich wie bei der Deutung von Paul Celans „Engführung“, ein Interpretationsansatz, der nicht nur die Shoah berücksichtigen will, sondern auch das sozusagen benachbarte Trauma der Menschheit, ebenfalls dem ‚Wahnsinn des [20., J.H.] Jahrhunderts‘ verbunden – Hiroshima. Celan machte darauf durch Ausdrücke wie „Orkane“, „Partikelgestöber“ oder „Flugschatten“ aufmerksam, die Marlies Janz eindeutig den atomaren Explosionen und dem Schatten eines Bombers zuordnet und darüber hinaus die Tatsache erwähnt, dass Celan selbst seine „Engführung“ „nicht nur auf Auschwitz, sondern auch auf die Atombombe“ bezogen haben wollte (JANZ 1976: 75); so dass grundsätzlich behauptet werden kann, dass „die zeitlich enge [...] Zusammenführung von Themen“, durch die sich eine musikalische Engführung charakterisiert, [...] in Celans gleichnamigem Gedicht primär in der Zusammenführung zweier historischer Themen [bestehe]: der Ereignisse in den faschistischen Vernichtungslagern mit denen von Hiroshima und Nagasaki.“ (JANZ 1976: 75)

In Hinsicht auf Nelly Sachs und ihr Gedicht „Sie schreien nicht mehr“ ließe sich parallel dazu in jenem geisterhaften Tropfen am Ende des Textes, das Ruth Kranz-Löber den „Begleiterscheinungen des Todes durch Zyklon B – jeden Todes überhaupt –“ zuschrieb und konkret als „die unwillkürliche Ausscheidung von Körpersekreten im Todeskampf“ bestimmte (KRANZ-LÖBER 2001: 150) – und das darüber hinaus der herunterfallenden Krematoriumsäsche gelten kann⁴²⁸ – auch der „pechschwarze[] Regen“ erblicken, der nach dem Bombenabwurf auf Hiroshima und Nagasaki „in grossen Tropfen vom Himmel [fiel].“⁴²⁹ Die radioaktive Wolke, die sich beim Aufsteigen abkühlte und schließlich abregnete, war dabei aus demselben Grund schwarz wie die Wolken über den Vernichtungslagern – infolge des hohen Aschegehalts. Die höchst beunruhigende ‚Metamorphose‘, bei welcher Menschen zu Wolken wurden und als solche wieder zur Erde abtropften, verband die millionenfachen Opfer der nationalsozialistischen Vernichtungsstätten mit den hunderttausenden ‚verdampften‘ Menschen von Hiroshima und Nagasaki – auch wenn ihr Tod nicht so

⁴²⁸ Diese Krematoriumsäsche stellte die einzigen leiblichen Überreste der Ermordeten dar, die somit tatsächlich zu Wolken wurden.

⁴²⁹ Sumiko Nakamura: Wie ich den Atombombenabwurf erlebte. Juli 2016. In: <http://hiroshima-platz-potsdam.de/de/zeitzeugenberichte/nakamura.htm>. [13.7.2019]

grundsätzlich mit dem Treten auf die Wunden ihrer Mitmenschen beschwert war. Es scheint ein Anliegen von Nelly Sachs zu sein, in ihrem Gedicht „Sie schreien nicht mehr“ diesen beiden Gruppen ein Denkmal zu errichten und darüber hinaus dem Grauen darüber Ausdruck zu verleihen, was alles im ‚wahnsinnigen‘ 20. Jahrhundert durch die technisch perfektionierte Todesmaschinerie möglich wurde. Gegenüber all dem Fürchterlichen und schwer Vorstellbaren insistiert dabei die Dichterin auf so inkommensurablen Kategorien wie Schrei und Wunde und will zeigen, dass, auch wenn es Hunderttausende und Millionen Opfer gab, sie trotz der quantitativ kaum vorstellbaren Dimensionen nicht aufgehört haben, jedes einzelnen Schmerz und Entsetzen zu empfinden. Darauf und auf die irreversible Auslöschung all derer, die nicht mehr schreien können, aufmerksam zu machen bildete wohl Nelly Sachs' Beitrag zu der Humanisierung der Postshoah- und Nachkriegswirklichkeit.

Gleichzeitig äußert sich jedoch in ihrem Gedicht „Sie schreien nicht mehr“ – im Unterschied etwa zu dem Gedicht „O die Schornsteine“ (1947) oder zu ihrem von Paul Celan am 26. Mai 1960 notierten Bekenntnis „Ich bin ja gläubig“ (CELAN/SACHS 1996: 41) – ein beklemmender Schwund an Zuversicht und dichterischem Sendungsbewusstsein. Es ist ein sehr trauriges und schauriges, ein im Hoffnungslosen endendes Gedicht, ein lyrisches Pendant gewissermaßen zum Antimärchen der Großmutter in Georg Büchners *Woyzeck* (BÜCHNER 1998: 39-40), in die noch düsteren Koordinaten des 20. Jahrhunderts versetzt.

Gegen das Pathos, das in Nelly Sachs Gedicht „Sie schreien nicht mehr“ trotz aller Lakonik und Kürze spürbar ist und offenbar nach außen wirken soll, scheint Celans Gedicht „Die fleißigen“ immun zu sein – zumindest auf den ersten Blick. Denn der Instanz, die sich in diesem Gedicht sprachlich manifestiert, wird man kaum bewegende Affekte zubilligen. Sie registriert nur, und zwar höchstwahrscheinlich bereits wohl bekannte Dinge, als ob sie sich ihrer Existenz nachdrücklich versichern müsste, sie abtasten würde, um sie der Reihe nach aufzuzählen. Das legen die vielen bestimmten Artikel nahe, die am Anfang der Verse und der einzelnen Strophen stehen und im Falle des „die“ fast eine Art feste Anapher bilden: mit dem anfänglichen „Die“ der ersten Zeile angefangen („Die fleißigen/ Bodenschätze, häuslich“) über „die“ („die geheizte Synkope“) der dritten Zeile, „das“ („das nicht zu enträtselnde/ Halljahr“) der Zeilen 4 und 5, „die“ („die vollverglasten/ Spinnen-Altäre [...]“) der Zeilen 6 und 7, „die“ („die Zwischenlaute“) der Zeile 9, „die“ („die Schattenpalaver“) der 11. Zeile, „die“ („die Ängste, eisgerecht“) der Zeile 12, „der“ („der barock ummantelte/ spracheschluckende Duschaum“) der 14. und 15. Zeile bis zum „die“ („die unbeschriebene Wand“) der vorvorletzten Strophe, die erstmals einen unbestimmten Artikel an sich bindet

(„die unbeschriebene Wand/ einer Stehzelle“, Zeile 17 und 18) und in das generalisierende „hier“ der vorletzten Strophe (die nur dieses eine Wort enthält) mündet.

Eine seltsame Inventur ergibt sich durch all die Verse, die mit dem bekannten, gleichnamigen Gedicht von Günter Eich von 1948 insofern korrespondiert, als beide Gedichte eine Bestandsaufnahme der Realitäten nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs versuchen. Eich auf der Grundlage dessen, was einem nach den Peripetien des Dritten Reichs im Kriegsgefangenenlager geblieben ist („Mütze“, „Mantel“, „Rasierzeug“, „Beutel“, „Konservenbüchse“, „Socken“, „Pappe“, „Bleistiftmine“, „Notizbuch“, „Zeltbahn“, „Handtuch“ und „Zwirn“) und was 1949 den Begriff Kahlschlag prägte – Celan auf in ‚Nacht und Nebel‘ verborgene Relikte der Konzentrations- und Vernichtungslager der NS-Zeit, auf ihre Erbschaft hindeutend, sie eins nach dem anderen enthüllend.

Schon in seiner „Engführung“ (1959) nahm Celan sich vor, seinen Lesern eine in ihre ‚Enge‘⁴³⁰ (d.h. Intimität, vielleicht auch Not⁴³¹) zielende Führung durch das „Gelände/ mit der untrüglichen Spur“ (CELAN 2005: 113-118) zu bieten oder – viel eher – aufzudrängen. Doch betrat man hierbei das Vernichtungslager bzw. das vernichtete Hiroshima als Begleiter von einem der Opfer, um seinem widerhallenden Inferno nachzulauschen. „Die fleißigen“ dagegen gewinnen ihre Wirkung durchs Setzen und durch asyndetisches Anhäufen und Nennen, und erst in der letzten, nur zweizeiligen Strophe wird klar, zu welchem Ende es geschah und wem es galt. Und auch hier kann man eine Verdüsterung der Aussage beobachten, insbesondere, nimmt man zum Vergleich neben Celans „Engführung“ noch als erste Stufe seine „Todesfuge“.

In ihr konnte der Autor nämlich Auschwitz noch voll orchestrieren, mit gewissermaßen dick aufgetragenen Farben und Kontrasten („goldenes Haar“/„aschenes Haar“, „schwarze Milch“, blaues Auge), während seine „Engführung“ es in jedem Leser einzeln hervorrief; seismographisch genau, ohne langatmige Musik, in Schattierungen der Farbe Grau, wie sie auch die Graphiken von Celans Ehefrau, Gisèle Celan-Lestrange, präsentieren. „Die fleißigen“ gehen noch einen Schritt weiter, indem sie von Anfang an höhnisch bis sarkastisch sprechen und damit zwar Sinn konstruieren, ihn jedoch im gleichen Atemzug wieder aushöhlen und einer traurigen, ohnmächtigen, wütenden Lächerlichkeit preisgeben. Von einer Zuversicht, von einem dichterischen Sendungsbewusstsein kann hier noch weniger die Rede sein als bei Nelly Sachs’ Gedicht „Sie schreien nicht mehr“, das einzige, worauf sich die

⁴³⁰ Das eine solche Enge insbesondere in poetologischer Hinsicht fruchtbar sein kann, legte Celan nahe, indem er vom Dichter, vom Künstler allgemein in seiner Bühner-Preis-Rede „Der Meridian“ (1960) verlangte: „[...] geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“ (CELAN 1968: 146)

⁴³¹ Yoshihiko Hirano macht darauf aufmerksam, dass „Angst“ [...] etymologisch mit ‚eng‘ verwandt“ sei. (HIRANO 2011: 38)

einzelnen Zeilen hinbewegen, ist ein wortkarger Imperativ, der überhaupt erstmals ein Subjekt auf den Plan ruft: „hier// leb dich/ querdurch, ohne Uhr.“ (Zeile 19, 20 und 21). Die „Bilderflucht“,⁴³² die von Celans „Todesfuge“ ausging und in seiner „Engführung“ beschleunigt und radikalisiert wurde, gerät hier an ihren katastrophischen Endpunkt, den vor allem das Adverb „querdurch“ markiert.

Denn es wird dem lyrischen Ich nicht etwa nahegelegt, dass es sich in all den bei der ‚Bilderflucht‘ hervorgerufenen, meist dunklen und paradoxen Realitäten ‚einlebt‘, sich an sie ‚anpasst‘, sondern dass es sich hier „querdurch“ positioniert, im Zustand einer permanenten Opposition verharrt. Und ähnlich wie in Nelly Sachs’ „Sie schreien nicht mehr“ wird diesem anstrengenden, gespenstischen Zustand eine unbegrenzt lange Zeit eingeräumt; bei Sachs durch den Gedankenstrich nach dem Wort „geisterhaft“ unterstrichen, bei Celan durch den Zusatz „ohne Uhr“ akzentuiert. Wenn in Celans „Engführung“ imperativisch aufgefordert wurde: „Geh, deine Stunde/ hat keine Schwestern, du bist – / bist zuhause“ (CELAN 2005: 113) und das Erschreckende also der Tod darstellte, ist nun, im Gedicht „Die fleißigen“, die wahre Katastrophe die unbegrenzte Zeit inmitten des erschreckenden Terrains.

Als ein Trost erscheint hier wohl nur die Erkenntnisfähigkeit der einzelnen Setzungen, die bereits einigen Interpreten zu denken gab. Schon die beiden ersten Verse, „DIE FLEISSIGEN/ Bodenschätze, häuslich“, wenden dabei durch den Kontrast von Majuskeln und Minuskeln (der bisher von der Forschung nicht thematisiert wurde) ein ähnliches Stilprinzip an wie Nelly Sachs’ „SIE SCHREIEN NICHT mehr“; wobei bei Celan durch die Großschreibung der ganzen ersten Zeile zuerst unklar bleibt, ob wir es hier mit dem Adjektiv „fleißig“, durch das Enjambement von dem dazugehörigen Substantiv in der zweiten Zeile abgetrennt („Die fleißigen/ ...“), zu tun haben, oder mit dem substantivierten Adjektiv „Die Fleißigen“. In beiden Fällen würde man allerdings etwas Lebendiges erwarten, vielleicht die Deutschen als nationale Gruppe, der der Fleiß traditionsmäßig zugeschrieben wird (NAZARKIEWICZ 2002: 2). Und mit dieser Erwartung scheint der Autor auch bewusst zu spielen; dass er sie enttäuscht, soll den Leser ähnlich vor den Kopf stoßen wie am Anfang der „Engführung“ die Zeilen: „Verbracht ins/ Gelände/ mit der untrüglichen Spur“ (CELAN 2005: 113).

„Untrüglich“ evident ist an den Zeilen 1 und 2 des vorliegenden Gedichts jedenfalls, dass „der ganze menschliche Bezug der Tugenden ‚Fleiß‘ und ‚Häuslichkeit‘ verschwunden ist; „die

⁴³² Diesen Begriff benutzt Thomas Sparr bei seiner Deutung des Gedichts „Die fleißigen“ (SPARR 1989: 66); er ließe sich aber m.E. schon auf Celans „Todesfuge“ beziehen, insbesondere bedenken wir die bereits erwähnten lateinischen Wurzeln des Wortes „Fuge“ (lat. fuga „Flucht“) und die Vorstellung, dass in ihr „die eine Stimme gleichsam vor der folgenden ‚flieht‘.“ (DUDEN 1989: 209)

Tugenden erscheinen verdinglicht, als Eigenschaften des Objekts menschlicher Arbeit, ihr humaner Charakter ist getilgt“ (SCHULZ 1977: 246), so Georg-Michael Schulz, der zudem den „Ton der ersten beiden Verse [...] außerordentlich sarkastisch“ empfindet (SCHULZ 1977: 246). Yoshihiko Hirano will dagegen diese Verse „noch sachlicher lesen“, indem er nahelegt, dass es sich bei den „fleißigen/ Bodenschätze[n]“ „ja nicht mehr um irgendwelche Personen, sondern gerade um einige Sachen“ handele. (HIRANO 2011: 35) Er zitiert die „Leistungsfähigkeit“ der fünf Krematorien des Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau („insgesamt pro Tag 1.756 Leichen“; HIRANO 2011: 35) und betont:

Als Brennstoff wurden die „Bodenschätze“, meistens Koks, benutzt. Während das Adjektiv „fleißig“, das sich eigentlich auf Menschen beziehen soll, nunmehr „Bodenschätze“ als reine Stoffe modifiziert, werden die Menschen hingegen als zu verbrennende Sache abgewertet. Mit dem anderen Adjektiv „häuslich“ werden die „Bodenschätze“ zugleich als solide Hausfrauen personifiziert. Die im Deutschen gebräuchliche Synekdoche „der häusliche Herd“ wird zur Metapher zweckentfremdet und suggeriert sogar einen Herd in noch größerem Stil, kurz, ein Krematorium.“ (HIRANO 2011:35-36)

Aber man kann die beiden ersten Verse des Gedichts „Die fleißigen“ auch in Bezug auf die schriftstellerische Gegenwart lesen, wie es Thomas Sparr vorschlägt: „Die Konnotationen des Fleissigen wie Häuslichen nennen Leitworte der deutschen Nachkriegsgesellschaft, einer Wirtschaftswunderwelt, die vergaß, was ihr vorausging, was ihr an Bodenschätzen zugrunde lag und doch noch weiter wirkt.“ (SPARR 1989: 66) Nicht nur die fürchterliche, höchst unmenschliche Vergangenheit wäre somit anzuprangern, sondern, was vielleicht noch schwerer wiegt, auch die äußerst beunruhigende aktuelle, zeitgenössische Lage – die Kontinuität des Bösen, des Verbrecherischen auch noch in den scheinbar friedlichen Zeiten. So dass wir es auch hier erneut mit dem Bachmannschen ‚Alltäglichen‘ zu tun hätten: „Der Krieg wird nicht mehr erklärt,/ sondern fortgesetzt.“ („Alle Tage“; BACHMANN 1982 I: 46) Thomas Sparr umschreibt den gleichen Sachverhalt so: „Die Vergangenheit reicht in die Gegenwart hinein; ihre Bodenschätze arbeiten fort.“ (SPARR 1989: 66)

Dieses Erbe des Verbrecherischen scheint auch die zweite Strophe des Gedichts zu thematisieren, die nur aus einem einzigen Vers besteht: „die geheizte Synkope“ (Zeile 3). Thomas Sparr macht darauf aufmerksam, dass es sich hierbei um die „erste metapoetische Wendung des Gedichts“ handele, wobei für ihn das „grammatische Synkopieren“ dann vorliegt, wenn „ein Vokal im Wortinnern eliminiert wird“ (SPARR 1989: 66). Bezogen auf Lebendiges kann aber das Verb „eliminieren“ als höchst alarmierend empfunden werden, denn dann würden seine Bedeutungen wie „beseitigen“, „ausschalten“ eigentlich auf Morde verweisen und sie durch das Fremdwort tarnen. „Eliminieren“ könnte man daraufhin neben lebendigen Vokalen auch Schädlinge, denen die Firma „Degesch“ („Deutsche Gesellschaft für

Schädlingsbekämpfung“) durch das Giftgas „Zyklon B“ den Krieg erklärte, wie auch Juden, die durch dasselbe tödliche Mittel, das auf mindestens 25,7 Grad Celsius geheizt werden musste,⁴³³ in den Gaskammern ihr Leben ließen. Der Vers „die geheizte Synkope“ reime sich für Yoshihiko Hirano auch aufgrund der medizinischen Denotation des Terminus „Synkope“ und seiner Geschichte (z.B. „asthma, atemnot“, „die tödliche ohnmacht“) auf „Zyklon B“. (HIRANO 2011: 37)

Die dritte Strophe des Gedichts führt vor dem Hintergrund des eben Dargestellten „das nicht zu enträtselnde/ Halljahr“ vor, wobei wir, sollten wir „die geheizte Synkope“ nicht auf Jüdisches bezogen haben, diesmal nicht anders können; denn das Halljahr, auch Jubeljahr, Erlassjahr oder Freijahr genannt, bezieht sich auf ein Gebot des Alten Testaments, das den Israeliten nahelegte, jedes 50. Jahr (nach dem siebten von sieben Sabbatjahren, an denen der „Boden“ „seinen großen Sabbath“ feiern soll⁴³⁴) ihren untergebenen Volksangehörigen einen Schuldenerlass, und auch Sündenvergebung, zu gewähren. Sogar die nichtisraelischen Herren wurden aufgerufen, die in ihre Schuldklaverei gefallenen Israeliten bedingungslos freizulassen, und alle sollten verkaufte oder verpfändete Grundstücke ohne Entschädigung an den ursprünglichen Besitzer zurückgeben. Den Sinn dieser Regelung erläutert Thomas Sparr folgendermaßen: „Es ist das emphatische Zeitmoment einer Versöhnung, die vom Unversöhnten, vom Leid der Vertreibung und Unterdrückung weiß.“ (SPARR 1989: 66)

Indem der Text des Gedichts das Halljahr als „das nicht zu enträtselnde“ bestimmt, wird einerseits signalisiert, dass nicht zu enträtseln ist, ob und wann das insbesondere den Juden während der NS-Zeit gestohlene Besitztum an sie zurückgegeben und die Gerechtigkeit wiederhergestellt wird; möglicherweise muss dies u.a. deshalb ein Rätsel bleiben, weil es millionenfach keine Menschen mehr gibt, an die etwas zurückzugeben wäre, die wieder frei werden könnten und zum Jubel fähig. Andererseits muss aber rätselhaft bleiben, ob nach den Erfahrungen der Shoah eine prinzipielle Möglichkeit der Sündenvergebung und Versöhnung überhaupt bestehe; denn angesichts ihrer Atrozitäten muss jede Versöhnung und Vergebung höchst fraglich erscheinen.

Die vierte Strophe ruft erstmals ganz offensichtlich einen typischen Repräsentanten der KZ-Architektur auf den Plan (wodurch wir nun Klarheit über die realen Wurzeln des ‚Geländes‘ gewinnen, auf dem das Gedicht gründet), jedoch nicht ohne Befangenheit im Paradoxen: den „alles-/ überragenden Flachbau“ (Zeile 7-8), den zudem „die vollverglasten Spinnen-Altäre“

⁴³³ Denn erst dann verwandelte sich die von Kieselgur absorbierte Blausäure in Gas. (WELLERS 1983: 283)

⁴³⁴ Yoshihiko Hirano sieht in dieser Erwähnung des „Bodens“ einen erneuten Hinweis auf die „Bodenschätze“ des Celanschen Gedichts, um so mehr, als in *Levitikus* darüber hinaus „von der ‚fleißigen‘ Arbeit des ‚Bodens‘ die Rede“ sei. (HIRANO 2011: 36)

dominieren. Yoshihiko Hirano sieht im Letzteren „die Glaskästen [...], wo die Hinterlassenschaften der Opfer aufbewahrt sind,“ wobei „[d]ie Haare, die vor der Verbrennung der Leichen abgeschnitten wurden“, um wiederverwertet zu werden, „Spinnewebe assoziieren“ könnten (HIRANO 2011: 37)⁴³⁵ – was plausibel erscheint. Und „alles-/ überragend“ ist der Flachbau wohl deshalb, weil er erstens flächenmäßig alles Bisherige übertrifft, was an menschlichen Behausungen errichtet wurde, zweitens aber in seiner Bestimmung, zivile Personen als Feinde auf einem bestimmten Ort zu konzentrieren, um sie im nächsten Schritt zu ermorden, die bisherigen, ‚menschlichen‘ Maßstäbe völlig sprengt.

Die Strophen 5 und 6 tasten daraufhin das Innere dieses Flachbaus ab und stellen lauter berühmt-berühmte Tatsachen fest, wie es der bestimmte Artikel bei den drei Substantiven („Zwischenlaute“, „Schattenpalaver“ und „Ängste“) nahelegt. Zugleich bewegen wir uns aber insbesondere in Strophe 5 („die Zwischenlaute/ (noch immer?)/ die Schattenpalaver“) semantisch in einem seltsamen, schwer definierbaren Zwischenreich, worin es nicht die üblichen, autonomen und allgemein anerkannten Selbstlaute gibt, sondern nur Halb- oder Teilvokale,⁴³⁶ von keiner Hochsprache kodifiziert und auf die Häftlinge mit ihren verschiedensten, meist geächteten Sprachen und Dialekten verweisend.

Diese „Zwischenlaute“ scheinen in den Räumlichkeiten des Flachbaus auch noch nach Jahren widerzuhallen, was die bescheiden in Klammern stehende, jedoch eindringliche Parenthese „noch immer?“ andeutet. Wobei von ihrer Wichtigkeit neben der Tatsache, dass sie eine ganze Zeile füllt, auch der Umstand zeugt, dass sie eigentlich die beiden Komposita „Zwischenlaute“ und „Schattenpalaver“ aneinander bindet. Dies geschieht inhaltlich im Sinne eines extensiven „Geredes“ mithilfe der minderwertigen „Zwischenlaute“, nicht zuletzt aber auch in zeitlicher Hinsicht, indem die „Zwischenlaute“ auch als Laute zwischen Leben (im Flachbau) und Tod (in der Gaskammer, durch die Atombombe) erscheinen und in den Neologismus „Schattenpalaver“ münden, der ähnlich gebaut ist und darauf hinweist, dass nur

⁴³⁵ Hirano macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass „[d]as Substantiv ‚Spinnen‘, in das Verbum umgewandelt, [...] ‚erzählen‘ [bedeutet] und sodann als Umgangssprache ‚dummes Zeug, Unsinn reden; verrückt sein‘.“ Die letztere Bedeutung, d.h. „dummes Zeug, Unsinn reden“, bildet eine Brücke zu beiden in der nächsten, der fünften Strophe, verwendeten Ausdrücken „Zwischenlaute“ und „Schattenpalaver“.

⁴³⁶ Das Deutsche Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm zitiert beim Stichwort „Zwischenlaut“ Herder, der neben „den fünf selbstlautern noch viele zwischenlaute“ erwähnt sowie Laistner, der von dem sog. „theilvokal“ spricht.

<http://woerterbuchnetz.de/cgi->

[bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GZ14017#XGZ14017](http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GZ14017#XGZ14017). [13.7.2019]

noch „Schatten“ miteinander verhandeln: endlos, wortreich, aber überflüssig,⁴³⁷ denn die Menschen als Träger der Laute sind längst tot.

Den Eindruck des schleichenden Unbehagens gewinnt man auch, wenn man Thomas Sparrs Deutung des Ausdrucks „Schattenpalaver“ folgt, der bei dem Kompositum in beiden Teilen Korrespondierendes findet: „Wie nämlich der Schatten im Optischen das Undeutliche, nicht klar Konturierte meint, so bezeichnet das Palaver eine Sprache, deren Worte nicht deutlich unterschieden und deren Mitteilung nicht eindeutig vernehmbar ist.“ (SPARR 1989: 67) Diese Konturlosigkeit und Unsicherheit führt zu den sehr eindeutigen Ängsten, wie sie die zwei Adverbien „eisgerecht“ und „flugklar“ in Zeilen 12 und 13 offenlegen, zwei weitere Neuprägungen, die zweiteilig sind und frostige Kälte sowie Klarheit mitten in das Ungenau und Gefährdete bringen.⁴³⁸

Mit Klarheit wird denn auch in Strophe 7 der „spracheschluckende Duschraum“ erblickt, der zwar im Schönen und Behaglichen getarnt, „barock ummantelt[...]“ (Zeile 14), ist, zugleich aber in seiner mörderischen Dimension, seinem Verschlingen der Sprache (sei es infolge der Angst als Verstummen, sei es infolge der Wirkung des Zyklon B als Mord), entlarvt wird. Der Zusatz in Zeile 16, dass nämlich dieser Duschraum „semantisch durchleuchtet“ sei, klingt sarkastisch und erinnert an Bachmanns bittere Verse in ihrem Gedicht „Keine Delikatessen“ von 1968: „[...]// Soll ich/ eine Metapher ausstaffieren/ mit einer Mandelblüte?/ die Syntax kreuzigen/ auf einen Lichteffect?“ (BACHMANN 1982 I: 172), die resigniert endet: „Wer wird sich den Schädel zerbrechen/ über so überflüssige Dinge – “ (BACHMANN 1982 I: 172).

Doch „semantisch durchleuchtet“ kann gleichzeitig meinen, dass Licht kommt in den Diskurs über den „spracheschluckende[n] Duschraum“, der in Wirklichkeit eine perfide Hinrichtungsapparatur darstellte, welche noch jene berüchtigte, von Kafka in seiner „Strafkolonie“ (1919) entworfene, weit übertraf. Seine ‚semantische Durchleuchtung‘ also in Bachmannscher Manier „überflüssig“ zu nennen wäre falsch – obwohl die Bedeutungslehre dem im ‚Duschraum‘ millionenfach veranstalteten, unwürdigen Morden nur schwer einen Sinn, eine andere konstitutive Bedeutung einräumen kann als die der absichtlichen Täuschung und manipulativer, höhnischer Unwahrheit. Darin zeigt sich das prinzipielle Ungenügen jeglicher Semantik angesichts der Gräueltaten der Shoah.

⁴³⁷ Vgl. die Bedeutungsübersicht des Wortes „Palaver“ bei: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Palaver>: „(umgangssprachlich abwertend) endloses wortreiches, meist überflüssiges Gerede; nicht enden wollendes Verhandeln, Hin-und-her-Gerede.“ [13.7.2019]

⁴³⁸ Für Yoshihito Hirano ist dabei die Neuprägung „eisgerecht“ eng mit der Realität in einigen Gaskammern verbunden: „Weil in den Gaskammern manchmal zu viele Menschen zusammengepfercht wurden, sollen sie dann, ohne Raum zum Hinfallen, wörtlich stehenden Fußes gestorben sein, ‚eisgerecht‘, wie Eis gerade, erstarrt.“ (HIRANO 2011: 38)

Auch die „Stehzelle“ in der nächsten, 8. Strophe, die nach Hirano in dem in Auschwitz benutzten Jargon „einen 90 mal 90 Zentimeter großen Arrest [bezeichnete], wo vier Häftlinge stehend über Nacht eingesperrt waren, weder sitzend noch liegend“ (HIRANO 2011: 38), und zwar oft mit dem Effekt, dass sie, wie Thomas Sparr bemerkt, verhungerten und erfroren (SPARR 1989: 66), wird aus der Perspektive ihrer „unbeschriebene[n] Wand“ (Zeile 17) vorgestellt, also unter dem poetologischen Gesichtspunkt. Ebenso wie die „geheizte Synkope“ und der „semantisch durchleuchtet[e]“, „spracheschluckende Dushraum“ ist auch sie höhnisch untermalt; in dieser Eigenschaft verweist sie auf die ‚tabula rasa‘ – auf eine Wand also, die „leer und aufnahmebereit wie ein unbeschriebenes Blatt“ sei, wobei ihre Aufnahmebereitschaft in Hinsicht auf die in der Stehzelle anonym gequälten, möglicherweise ermordeten Häftlinge, die sie in ihrer Leere ausgiebig anzulocken scheint und nach denen nicht einmal ein Zeugnis an der Wand übrig bleibt, ebenfalls die Unzulänglichkeit der Shoah-Diskurse offenbart. Zugleich befinden wir uns bei dem Vers 18 erstmals in einer singulären Lokalität, „einer Stehzelle“ [Hervorhebung J.H.], im Unterschied zu allem Bisherigen, mithilfe des bestimmten Artikels Hervorgerufenen. Dadurch nähert sich der Text seiner „allereigenste[n] Enge“, die Celan in der Büchner-Preis-Rede *Der Meridian* (1960) vom Künstler forderte, mit dem Ziel, sich ‚frei zu setzen‘ (CELAN 1968: 146).

Die folgende, vorletzte Strophe 9 umfasst minimalistisch nur das einzige einsilbige, trotz des Doppelpunkts hinter der Zeile 18 in Minuskeln geschriebene Wort „hier“ (und es ist kein Zweifel, dass diese bloßen vier Laute jenen Gravitationspunkt des Gedichts darstellen, der die „allereigenste Enge“ des ganzen Textes ausmacht) – man muss sich aber dahinter selbstverständlich all die ‚Stationen‘ vorstellen, die die Verse 1 bis 17 gleichsam vorbewusst präsentierten in ihrer Suche nach diesem ‚kleinen‘, alles Traumatische absorbierenden „hier“. Der Kontrast zwischen dieser Vielheit und dem „hier“, durch den Doppelpunkt davor unterstrichen, wirkt so intensiv, dass der Text trotz jener bereits thematisierten trockenen Aufzählung scheinbar disparater Gegenstände und Umstände ein erkennbares Pathos bekommt; etwas, was ihn schließlich mit dem Sachsschen Gedicht „Sie schreien nicht mehr“ verbindet.⁴³⁹

Auch die ‚Katastrophe‘ der letzten Strophe, jenes gebieterische „leb dich/ querdurch, ohne Uhr“ erscheint dem Ausklang des Gedichts von Nelly Sachs verwandt, wobei jedoch Celan das bisher Dargestellte nun auf das lyrische Du in diesem schroffen Imperativ anwendet, es

⁴³⁹ Doch das Gedicht „SIE SCHREIEN NICHT mehr“ kann man von Anfang an auf eine sparsame und lakonische Art zwar, aber doch pathetisch nennen; in seiner Wirkung ist es zum Beispiel dem Sachsschen Gedicht „WIR SIND SO wund“ aus der Sammlung *Sternverdunkelung* (1949) ähnlich (s. SACHS 2010 I: 71-72), dessen Gestaltung der ersten, titelgebenden Zeile darüber hinaus an die von „SIE SCHREIEN NICHT mehr“ erinnert.

ihm aufbürdet, während bei Sachs das Celansche „Niemand/ zeugt für den/ Zeugen“ (CELAN 2005: 198) vom Ende seiner „Aschenglorie“ (aus dem Band *Atemwende*, 1967) in den Vordergrund gerät und ihr Gedicht dementsprechend im Nichts der geisterhaft tropfenden Wolken endet. Das „SIE“ ihres Gedichts, das schrie und schwieg und stieg und tritt, verschwindet unwiederbringlich, und der Gedankenstrich hinter der letzten Zeile offenbart, dass sich der geisterhafte Zustand der leblos tropfenden Wolken perpetuieren wird, wodurch er sich dem unendlichen „ohne Uhr“-Leben des Celanschen, ahasverischen Du inmitten der hervorgerufenen geisterhaften ‚Ortschaft‘ angleicht.

In diesem Sinne währt die Tortur der Gaskammer, wenn man beide Texte nur auf sie bezieht, tatsächlich länger als jene von Nelly Sachs in ihrem Brief an Margaretha und Bengt Holmquist (vom 23.6.1962) erwähnten 20 Minuten (SACHS 1985: 281). Celans „sprachliche Bilderflucht auf der Suche nach deren Prädikation“ (SPARR 1989: 66), auch nach einem passenden Verb für „das, was geschah“ (es findet sich keines), konfrontiert vielmehr den Leser mit Menschen, die zu fleißig arbeitenden, häuslich eingesetzten „Bodenschätze[n]“ wurden, während sie bei Nelly Sachs noch durchaus menschlich vor Schmerz schrien und vor allem vor Schmerz verstummten. Mit Menschen darüber hinaus, die ‚geheizt‘ und Schädlingen gleich gemacht ‚eliminiert‘ wurden, während sie bei Sachs einer täuschend friedlichen Metamorphose zu tropfenden Wolken unterlagen, bei diesem Vorgang jedoch in letzter Agonie offenbar rücksichtslos aufeinander traten. Auch noch die menschlichen Überreste dieser Häftlinge, wie beispielsweise Haare, werden bei Celan zu „Spinnen-Altären“ verwendet, darüber hinaus geistern bei ihm die „Zwischenlaute“ ihrer herabgesetzten, defizitären Sprachen als fürchterliches, angstvolles „Schattenpalaver“ in Flachbau, Dushraum sowie Stehzelle, während bei Sachs die geisterhaften, hinunter fallenden Tropfen auf ihre Körpersekrete, im Todeskampf ausgeschieden, hinweisen und als solche die Erde düngen.

Doch zugleich wohnt beiden Gedichten ein Moment jener ‚Freisetzung‘ inne, das Celan in seiner Büchner-Preis-Rede von 1960 immerhin als eine Chance im menschlichen wie poetologischen Sinn sieht und sogar als Ziel jedweder Kunst, auch als „die Atemwende“ (CELAN 1968: 146) definiert, fordert. Im Gedicht „Die fleißigen“ wäre ein solches Moment im Ausdruck „leb“, unmittelbar nach dem Adverb „hier“ (allerdings erst nach der Pause zwischen Strophe 9 und 10), vorzufinden, jenem „hier“, das wir bereits als die „allereigenste Enge“ (CELAN 1968: 146) des Gedichts erkannt haben. Dieses noch ‚engere‘, da nur drei Laute zählende „leb“ wendet den Atem nach all den fürchterlichen, die Vergangenheit beschwörenden ‚Stationen‘ wieder dem Leben zu als der einzigen Größe, die man der Shoah

sowie dem Wüten des Zweiten Weltkriegs entgegensetzen kann, wobei allerdings noch die gleiche Zeile ein weiteres Wort, das Reflexivpronomen „dich“, hinzufügt und so den Imperativ scheinbar überflüssig, scheinbar unsinnig auf das eigene Du beschränkt und bezieht – als ob ein Leben nur in Hinsicht auf sich selbst noch möglich wäre, nur sich selbst leben können würde... denn die „Andern“ sind tot.

Erst in der nächsten, letzten Zeile folgt die dazugehörige Bestimmung „querdurch“, die, wie bereits erwähnt, die Richtung eines solchen Lebens nach Weltkrieg und Shoah festsetzt in sichtbarer Abgrenzung zu allem Erwähnten und Erinnerten. Dadurch erst, wie unangenehm eine solche Positionierung auch sein mag (insbesondere in Hinsicht auf die als „ohne Uhr“ definierte, eigentlich indefinite Zeitspanne) und wieviel Kraft sie kontinuierlich verlangt, kann man sich ‚freisetzen‘, mitten in Traumata, doch ihnen gewachsen.

Auch Nelly Sachs' vergegenwärtigender, im unmittelbar ansprechenden Präsens gehaltener ‚Bericht‘ voller Tätigkeitswörter (in jeder Zeile findet sich eines, während Celans Zeilen 1 bis 19 verblos sind) entbehrt nicht einer ‚Freisetzung‘. Doch sind es im Gedicht „Die fleißigen“ die einzelnen ‚Stationen‘, die aufgezählt und kurz eingeblendet werden, um dem lyrischen Du einen Weg „querdurch“ zu weisen, ist es bei Sachs eher ein einziger Vorgang, der zeitlich nacheinander aufgerufen und durchlaufen wird und der schließlich eine Art Katharsis bereit hält: Angefangen mit dem Verstummen infolge eines offenbar bekannten, wenn auch nicht näher ausgeführten, jedenfalls immensen Schmerzes über das scheinbar naiv dargestellte, in Untertreibung gehaltene gegenseitige Treten (mit dem Effekt, dass Menschen auf ihre Wunden reduziert werden) bis hin zu jener „Himmelfahrt in ikonographischer Manier“ (KRANZ-LÖBER 2001: 150), dem Steigen in die Wolken, und dem schauerlichen Abtropfen aus ihnen herab.

Hierbei wiegt die letzte Zeile, „die [d.h. zu Wolken gewordenen Menschen, J.H.] tropfen denn geisterhaft –“, besonders schwer und erfährt zudem durch die sich leicht vom Usus entfernende Satzgliedordnung (das Verb „tropfen“ sollte normalerweise erst am Ende des Relativsatzes stehen und erhält durch seine tatsächliche Stellung eine zusätzliche, fast gestisch zu nennende Hervorhebung) eine noch stärkere Gewichtung. Aber auch schon die Zeilen 3 bis 5 mit ihrer klaren, ruhigen Komposition ohne Enjambements (die Celans Gedicht reichlich benutzt und die bei ihm den Eindruck des Zögernden, Nachstotternden erwecken) sind zu erwähnen, denn sie sind eigentlich voller Raffinesse. Als solche bringen sie die Erkenntnis an den Tag, wie leicht es erscheinen mag, zu vergasen oder vergast zu werden; als ob es das Natürlichste der Welt – wie der Wasserkreislauf – wäre... man wechselt einfach (auch als Mensch) den Aggregatzustand. Natürlich besteht die Katharsis dann darin, gegen dieses

scheinbar Simple, Glatte anzukämpfen und aufzuzeigen, dass es vielmehr „geisterhaft“ zu nennen ist (mit einer besonderen Akzentuierung, da dies das letzte Wort des Gedichts ist) – und es heißt, ihm vorzubeugen.

Nicht zuletzt anhand dieses konkreten, geisterhaften Abschlusses sind dem Text auch Merkmale des Antimärchens zu attestieren. Schon das Steigen auf die Wunden anderer Menschen (der dritten Zeile) klingt phantastisch und stellt Märchenelemente auf den Kopf. Die Befremdung wächst dann, wenn wie durch Zauber Menschen „nur Wolken“ werden (Zeile 4) bzw. geheimnisvoll auf Wolken treten (Zeile 5). Das geisterhafte, menschenleere Tropfen (Zeile 6) stellt dann den Antipoden zum Happy-End des Märchens dar und macht die Nähe des Sachsschen Textes zu dem bekannten, im Tristen und Hoffnungslosen angesiedelten Antimärchen der Großmutter in Georg Büchners *Woyzeck* manifest (BÜCHNER 1998: 39-40), die oben bereits thematisiert wurde. Auch die Nähe zu Franz Kafkas Prosa *Die Verwandlung*, diesem traditionellen Beispiel eines Antimärchens, kann festgemacht werden, schon rein thematisch, aufgrund der schauerlichen Metamorphose, der Kafkas Held und der Nelly Sachs' anonyme Gestalten unterzogen sind.

Doch überbetonen sollte man diese Etikettierung nicht, bei keinem der drei Autoren, denn dann liefe man Gefahr, ihren schmerzhaften Bezug zum Zeitgeschichtlichen zu leugnen, was ihrer Intention bestimmt nicht entsprach. In Hinsicht auf Celans Gedicht „Die fleißigen“ und Nelly Sachs' Gedicht „Sie schreien nicht mehr“, die im Zentrum des vorliegenden Kapitels standen, kann vielmehr festgehalten werden, dass beide Texte die zeitgeschichtliche Zäsur der Shoah sehr ernst nehmen und äußerst konkret zu gestalten suchen. Mit Sarkasmus und bitterem Hohn im Falle Celans, mit scheinbar naiven und phantastischen Elementen im Falle von Nelly Sachs. Beiderseits geht es aber um eine auch pathetisch gefärbte Artikulation dieses menschheitlichen Traumas und um die Erfassung seiner Singularität. Dies kann rationale Gründe haben, jedoch auch spirituelle, das Böse abwehrende, die Marie Luise Kaschnitz, die Entdeckerin Celans in Deutschland, in die erwähnte kurze Formel fasste: „Wer ausspricht, bannt“ (KASCHNITZ 1991: 30) – obwohl sie sich gleichzeitig dessen bewusst war, dass „das Aussprechen des Negativen diesem erst eigentlich zum Dasein [verhelfen kann].“ (KASCHNITZ 1981: 135) Diese zwei Aspekte veranschaulichen auch ganz allgemein die Schwierigkeit, dem Trauma des Krieges und der Shoah poetisch zu begegnen.

5. Der Beitrag der hermetischen Dichtung zur Entwicklung der Lyrik nach 1945

Auf den anfangs skizzierten und in den Doppelinterpretationen untersuchten ‚Wahnsinn des Jahrhunderts‘, wie er sich im Zweiten Weltkrieg und der Shoah manifestierte, gab die Gattung der Lyrik im Allgemeinen – so der gängige Befund der Literaturgeschichten – 1945 erst einmal keine Antwort. „Es kam zu keinem zielbewußten Neubeginn“, unterstreichen Heinz Forster und Paul Riegel in ihrer *Deutsche[n] Literaturgeschichte* (FORSTER/RIEGEL 1999: 360), auch Hermann Korte apostrophiert in seiner geschichtlichen Darstellung *Deutschsprachige Lyrik seit 1945* den historischen Wendepunkt von 1945 in seinem Bezug auf die Lyrik als „[w]eder ‚Kahlschlag‘ noch ‚Stunde Null‘ (KORTE 2004: 5). Über die Gründe, warum dies besonders für die Lyrik als jene Gattung zu gelten hatte, in der der Sprache eine besondere Bedeutung zukommt (vgl. KNÖRRICH 1978: 8), urteilen Forster und Riegel folgendermaßen:

Der von den Nazis betriebene Mißbrauch der Sprache zur Manipulation der Massen und zur Verschleierung der Wahrheit mußte sich besonders auf das lyrische Schaffen auswirken, das nur in einem Klima sprachlicher Freiheit und Feinfühligkeit gedeihen kann. Nun waren bestimmte Wörter und Wortkombinationen durch die sich zwangsläufig einstellenden Assoziationen korrumpiert, bestimmte literarische Formen und Stilmittel diskreditiert. Sensible bekamen Skrupel, sich der so sehr belasteten deutschen Sprache zu bedienen. (FORSTER/RIEGEL 1999: 360)

Otto Knörrich stellt in seinem literaturgeschichtlichen Buch *Die deutsche Lyrik seit 1945* sogar fest, dass „Deutschland die vielberufene Stunde Null nach der Niederlage des Nationalsozialismus verspielte“ (KNÖRRICH 1978: 9), und auch nach Hermann Korte wurde in der Lyrik „die Gelegenheit verpasst, aus dem gewiss subjektiv ehrlichen Wunsch nach Neubeginn eine Chance zur Reflexion der eigenen literarischen Vergangenheit abzuleiten.“ (KORTE 2004: 9)

Dabei sollte insbesondere die Gattung der Lyrik wegen ihrem geringeren Umfang am schnellsten auf gesellschaftliche Umwälzungen und Brüche reagieren können, sie sogar tragen, wäre sie nicht, wie Otto Knörrich hervorhebt, „jedenfalls in der deutschen Literatur, immer schon die Gattung mit der geringsten Affinität zu den politischen Realitäten“. (KNÖRRICH 1978: 10) So dass meistens Konsens darüber besteht, dass die Rolle des Vorreiters einer neuen Literatur nach 1945 als „frühestes Massenmedium [...] der Hörfunk (nach einigen Monaten alliiert verordneter ‚Funkstille‘ für die Volksempfänger)“ (BARNER 1994: 11) sowie die an den Amerikanern (Poe, Hemingway, Faulkner) orientierte Kurzgeschichte (KNÖRRICH 1978: 11; KILCHENMANN 1968: 10) übernahmen.

Wenn schon in der frühen Nachkriegszeit (1945-1950) der deutschsprachigen Lyrik „wichtige und weiterführende Impulse, sich der Last des jüngst Erfahrenen [...] zu stellen“ (BARNER 1994: 76), eingeräumt werden, so Wilfried Barner zufolge im Genre der Trümmerlyrik und im Heimkehrergedicht. (BARNER 1994: 76) Auf diese Weise bleibt der Beitrag der Gruppe der hermetischen DichterInnen zu einer neuen, innovativen Literatur nach 1945 unerwähnt und sie in ihrer Bedeutung unbeleuchtet. Barner würdigt zwar „als eine Art Trümmerlyrik“ auch die Verse der sehr heterogen aufgefassten „Exulanten“ (BARNER 1994: 80), namentlich und der Reihe nach Hans Sahl, Ilse Blumenthal-Weiß, Bertolt Brecht, Erich Fried, Paul Celan, Rose Ausländer und Berthold Viertel (vgl. BARNER 1994: 80-82). Doch er konstatiert bei ihnen und in ihren Gedichten zwischen 1945 und 1950 als ein Positivum lediglich formal den „Lakonismus der Exildichtung“ mit dem weiter nicht erklärtem Zusatz, dass von ihm „mehrere Wege zur modernen Lyrik [führten].“ (BARNER 1994: 82)

Aber einen Weg zur modernen Lyrik beschritt ebenso beispielsweise die nicht exilierte Ingeborg Bachmann, die, wie bereits ausgeführt, schon während des Krieges Zugang zu den von den Nationalsozialisten verbotenen Büchern hatte, also poetologisch gesehen einen Vorsprung vor anderen einheimischen Lyrikern besaß, die erst die Entwicklungstendenzen und -impulse der Zeitspanne von 1933-1945, als die deutsche und österreichische Literatur isoliert von der literarischen Entwicklung in anderen Ländern war, nachholen mussten. So konnte sie bereits im September 1948 ihre ersten Gedichte im Radio RAVAG präsentieren (vgl. MC VEIGH 2016: 89) sowie im Dezember 1948/Januar 1949 weitere Lyrik in der Wiener Zeitschrift *Lynkeus: Gedichte*, die in einigen Aspekten schon als Vorläufer ihrer Sammlung *Die gestundete Zeit* gelten können.

Diese Gedichte sind zwar noch mehr existenzialistisch als zeitgeschichtlich bzw. gesellschaftskritisch ausgerichtet und schwanken zwischen fester metrischer Form (z.B. „Es könnte viel bedeuten“ mit dem regelmäßigen gekreuzten Reim) und dem Vers libre (z.B. „Entfremdung“); wobei diese sichtbare Lockerung auch ein Effekt der Begegnung mit dem „bekannten Lyriker Paul Celan“ am 16. März 1948 beim surrealistischen Maler Edgar Jené in Wien sein könnte, den Bachmann gleich „etwas ins Auge faßte“, wie sie es ihren Eltern anvertraute. (Bachmann an ihre Eltern am 17.5.1948 in BACHMANN/CELAN 2008: 251) Schon am 20. März beginnt die Liebesbeziehung zu diesem „surrealistische[n] Lyriker“, der sich „herrlicherweise in [sie] verliebt“ habe (Bachmann an ihre Eltern am 20.5.1948 in BACHMANN/CELAN 2008: 251), was die Werke beider entschieden prägen sollte.

Doch diese innovative Literatur junger Autoren, die die ‚Gnade der späten Geburt‘ (Ingeborg Bachmann) bzw. die Gnade, der Verfolgung entkommen zu sein (Paul Celan, Ilse Aichinger),

vereinte und die immerhin in der frühen Nachkriegszeit schon Redakteure und Mitarbeiter vieler Kulturzeitschriften werden konnten, geriet in starken Gegensatz zu den Erwartungen der mehrheitlich konservativen Leserschaft, an der sich auch die restaurative Politik der Besatzungsmächte orientierte,⁴⁴⁰ wie es am österreichischen Beispiel Joseph Mc Veigh belegt. (MC VEIGH 2016: 89-90)

Celan konnte zwar schon in Bukarest den Text seiner „Todesfuge“ (noch „Todestango“ genannt) am 2. Mai 1947 in der Zeitschrift *Contemporanul* in rumänischer Übersetzung des Freundes Petre Solomon präsentieren (und betont als ein Gedicht, das „auf Tatsachen“ beruhe⁴⁴¹), und etwa zur gleichen Zeit drei seiner Gedichte in deutscher Sprache im einzigen Heft der Zeitschrift *Agora* drucken lassen – doch beides war eher ephemere, was die Ausstrahlung auf die Zeitgenossen betrifft, wenn auch sehr wohl von symbolischem Wert. Im Februar 1948 allerdings, also noch vor Bachmanns ersten Publikationen, kam es zu zwei weiteren Veröffentlichungen Celans, die schon rein quantitativ und durch ihre keineswegs ‚korrumpierte‘ Sprache (vgl. FORSTER/RIEGEL 1999: 360) hätten Aufsehen erregen können: eine Auswahl von siebzehn Gedichten in der Wiener Zeitschrift *Plan* (darunter die eindeutig auf die Shoah hinweisenden, unverdeckt autobiographischen, schmerzlichen Muttergedichte „Nähe der Gräber“ und „Schwarze Flocken“, die auch in poetologischer Hinsicht als programmatisch gelten müssen⁴⁴²) sowie einige weitere Gedichte in Zürich, dank Max Rychner. Diese Publikationen – und natürlich die erste Gedichtsammlung Celans, *Der Sand aus den Urnen*, im September 1948 in Wien erschienen,⁴⁴³ doch bald darauf vom Autor wegen gravierender Druckfehler zurückgezogen – waren sehr wohl „auf ein ansprechbares Du [sowie] auf eine ansprechbare Wirklichkeit“ ausgerichtet (CELAN 1968: 128), die sie erreichen wollten, nur fehlte es offenbar an Rezipienten, die angesichts der Tragik dieser

⁴⁴⁰ Ein Brief des Redakteurs der kulturpolitischen Wochenschrift *Die Furche*, Helmut Fiechtner, noch aus dem Jahr 1951, versinnbildlicht dies: „Die Korrespondenz, die wir erhalten, wenn wir auch gemäßigte moderne Kunst zeigen, ist sehr temperamentvoll. Sie scheint uns immer aufs Neue zu beweisen, dass wir nicht Jähes verlangen, nichts Überstütztes unternehmen dürfen.“ (Helmut Fiechtner an Unbekannt, 29.1.1951, Wienbibliothek, Nachlass Hans Weigel, *Die Furche* ½, ZPH 847/ Archivbox 10.) Zitiert in MC VEIGH 2016: 90)

⁴⁴¹ Diesen starken Wirklichkeitsbezug sollte die angeschlossene, nicht signierte Bemerkung von Ov. S. Crohmălniceanu, dem Chefredakteur der Zeitschrift, bei dem rumänischen Erstdruck transportieren, die sogar notwendig war, „[u]m das Gedicht überhaupt drucken zu können“ (SOLOMON 1980: 56): „Das Gedicht, dessen Übersetzung wir veröffentlichen, geht auf Tatsachen zurück. In Lublin und anderen ‚Todeslagern‘ der Nazis wurde ein Teil der Verurteilten gezwungen aufzuspielen, während ein anderer Gräber schaufelte.“ (zitiert in SOLOMON 1980: 56) Vor diesem Hintergrund muss es Celan absurd vorgekommen sein, wenn auf der Tagung der Gruppe 47 in Niendorf an der Ostsee im Frühjahr 1952 seine Lyrik, v.a. seine „Todesfuge“, in die Rubrik „poésie pure“ geriet. (BRENNER 1967: 76)

⁴⁴² In „Nähe der Gräber“ wird entschieden, dass fortan auf Deutsch, in der Muttersprache/Mördersprache, gedichtet wird, in „Schwarze Flocken“, dass das Dichten dem Andenken an die Mutter dienen soll.

⁴⁴³ Erst hier finden wir die „Todesfuge“ erstmals in deutscher Sprache gedruckt. Dass sie nicht schon unter den 17 Gedichten der *Plan*-Veröffentlichung mit dabei war, kann an ihrer Länge und dem Platzmangel in der Zeitschrift gelegen haben. (vgl. GOSENS 2008a: 49)

Verse den Mut aufgebracht hätten sie aufzunehmen,⁴⁴⁴ abgesehen vom Kreis der mehr oder weniger ‚eingeweihten‘ Dichterkollegen.

Noch ein Jahr früher, bereits 1946, konnte der oben erwähnte Literaturhistoriker und Schriftsteller Max Rychner als Feuilleton-Chef der Zürcher Tageszeitung *Die Tat* Nelly Sachs' erste Publikationen von Gedichten und Übersetzungen nach 1945 herausbringen: ihrem „neue[n] Äon – ein[em] Äon der Schmerzen“ (SACHS 1985: 272) verpflichtet. Diese ab Sommer 1943 entstandenen und thematisch wie sprachlich sehr eigenwilligen, den Weltkrieg und die Shoah verarbeitenden Gedichte hätten also in der frühen Nachkriegszeit bis 1950 ebenfalls wirken können, waren ‚da‘, wenn auch – mit der Ausnahme der Zürcher Publikation – häufig abgetrennt vom deutschsprachigen Raum. So wurde beispielsweise aus dem Zyklus mit dem sprechenden Namen „Dein Leib im Rauch durch die Luft“, der unmissverständlich auf die Vergasungen hinwies, am 12. 5. 1946 im Freien Deutschen Kulturbund in Stockholm vorgelesen, und die jüdische Wochenzeitung *Aufbau*, in New York von ihrem Vetter Manfred George herausgegeben, konnte 1946/1947 weitere ihrer Gedichte vorstellen.

Bald wurde auch eine Buchausgabe von Nelly Sachs' Gedichten angestrebt, aber ein Brief an Max Rychner vom Juli 1946 dokumentiert, warum dieser Plan – und nicht nur konkret beim Europa-Verlag – scheitern musste: „Man hätte nur so viel Emigranteliteratur erhalten, davon vieles nicht Gutes, so daß die Stimmung ermüdet wäre [...]“ (SACHS 1985: 63) Erst die erwähnte Zusprache Johannes R. Bechers ermöglichte das Erscheinen der Sammlung *In den Wohnungen des Todes* im Frühjahr 1947 im Ostberliner Aufbau-Verlag, also in der Sowjetischen Besatzungszone, wobei u.a. Heinrich und Thomas Mann, Georg Lukács, Alfred Döblin, Hermann Hesse sowie Hans Henny Jahnn ein Exemplar erhielten und den Band zudem von New York aus Friedrich Torberg äußerst positiv rezensierte. Privat musste er aber die Autorin auf einen wichtigen und tragischen Aspekt der Post-Shoah-Rezeption aufmerksam machen:

Was ich in der „Jewish Frontier“ über Ihre Gedichte sagen konnte, hat mir natürlich bei weitem nicht genügt, – ich möchte viel mehr dazu sagen, Ihnen sowohl, wie einem Publikum, von dem ich gar nicht weiß, ob es überhaupt noch existiert: und damit sind wir ja auch schon bei dem einen Punkt, aus dem sich unser Weh und Ach nicht kurieren läßt, bei der Unmöglichkeit, Menschen zu erreichen, Menschen anzurühren, hörbar zu werden und wiederzuhören. Im luftleeren Raum gibt es keine Resonanz. (TORBERG 1981: 330)

⁴⁴⁴ Als im Herbst 1948 Marie Luise Kaschnitz einige Gedichte Celans bekommt und sie für die Zeitschrift *Die Wandlung* redigiert, erkennt sie dieses Neue als „Manchmal etwas verblüffend („Mann mit der Nelke‘!)“ an, hebt aber hervor: „selbstständig im Ausdruck und im Gedanken und der Bildwahl.“ (zitiert in GERSDORFF 1992: 176) Sie, die ihrerseits im gleichen Jahr 1948 mit ihrer Gedichtsammlung *Gedichte zur Zeit* hervortrat, einer Veröffentlichung, die ihr das Attribut *La poetessa delle macerie* (die Trümmerdichterin) einbrachte, scheint das Neue und Beunruhigende Celans erkannt zu haben.

Tatsächlich kamen die sechs Millionen Juden, die während der Shoah „aufgelöst in Rauch/ durch die Luft“ zogen (SACHS 2010 I: 11) bzw. „ein Grab in der Luft“ fanden (CELAN 1968: 19), als Rezipienten nicht in Betracht, und die Unmöglichkeit der Resonanz sollte sich sogar noch deutlicher bei der Erscheinung des zweiten Gedichtbandes von Nelly Sachs zeigen, der ebenfalls in die frühe Nachkriegszeit fällt: *Sternverdunkelung*, 1949 im Bermann-Fischer/Querido Verlag, Amsterdam, veröffentlicht. Dieser Band bekam nämlich „überall die herrlichsten Rezensionen“, obwohl, oder gerade weil er „nicht mehr die alten verbrauchten Stilmittel anwende[te]“ (SACHS 1985: 110),⁴⁴⁵ vor allem in Bezug auf den Zweiten Weltkrieg und die Shoah. Ein Großteil seiner Auflage war jedoch bedroht, mangels Leseinteresse makuliert zu werden, und nur die Intervention von Nelly Sachs verhinderte es. (Vgl. SACHS 2010 I: 255) Auch hier sollte offenbar dem ‚Wahnsinn des Jahrhunderts‘ seitens der zeitgenössischen, vorwiegend nicht-jüdischen Rezipienten erstmal nicht begegnet werden, „der totale Verdrängungsprozeß, das kollektive Vergessen“ setzte ein. (FRITSCH-VIVIÉ 2001: 91)

Nicht zuletzt hätten auch Ernst Meisters Gedichte, ähnlich wie jene von Paul Celan, Erich Arendt und Ingeborg Bachmann stark in der literarischen Moderne wurzelnd und insbesondere die französischen Symbolisten reflektierend, in der unmittelbaren Nachkriegszeit wirken können. Doch während Celan und Bachmann zu diesem Zeitpunkt am konservativen österreichischen Markt scheiterten und Sachs und Arendt von ihren Exilländern Schweden und Kolumbien nur schwer das deutschsprachige Publikum erreichen konnten, war Ernst Meister zwar mitten in Deutschland, allerdings an die Provinzstadt Haspe und somit an Westfalen gebunden, dem noch bis tief in die 1950er Jahre hinein eine ausgeprägt konservativ-völkische, am Heimatlichen orientierte Literaturlauffassung dominierte.⁴⁴⁶ Immerhin gab er 1946/47 wenigstens für seinen privaten Umkreis *Gehen und Sehnen in der Mütter Geheiß. Mitteilungen für Freunde (I-VI)* heraus, die lyrische Ernte der 1930er und 1940er Jahre. Drei seiner Gedichte konnten zudem Anfang 1948 in den *Mitteilungen* des Bundes der Kulturschaffenden in Düsseldorf erscheinen.

Im Großen und Ganzen finden wir also beim Auftakt zum ‚lyrischen Jahrzehnt‘ (GELLHAUS 2011: 65) der 1950er Jahre, als „die radikalste Modernität“ unter den Gattungen die Lyrik

⁴⁴⁵ Noch direkter äußert Nelly Sachs dies im Brief an ihre Freundin Gudrun Dähnert vom 9.10.1948: „Unsere Zeit, so schlimm sie ist, muß doch wie alle Zeiten in der Vergangenheit in der Kunst ihren Ausdruck finden, es muß mit allen neuen Mitteln gewagt werden, denn die alten reichen nicht mehr aus. (SACHS 1985: 98)

⁴⁴⁶ Noch im Jahr 1956 gerieten vor über 2000 Zuhörern einer öffentlichen Lesung in der sauerländischen Gemeinde Schmalleben die Vertreter der älteren Generation von westfälischen Heimatschriftstellern mit ihrer vor und während des Dritten Reiches entwickelten, das Völkische und Konservative betonenden Literaturlauffassung und die jüngere Generation, die Anschluss an die literarische Moderne forderte, in den sog. Schmalleben Dichterstreit. (Vgl. HERRMANN/JORDANS 2011: 73)

übernahm (BUCK 1999: 75), alle fünf Autoren, denen diese Arbeit gilt, seltsam gehindert im Radius ihrer Wirkungsmöglichkeiten, obwohl ihre Gedichte zum Teil schon im Literaturbetrieb der Nachkriegszeit präsent waren und potenziell doch die Kraft gehabt hätten, formalästhetisch wie inhaltlich Innovatives zu befördern und Wichtiges, bald schon Verdrängtes an den Tag zu legen, insbesondere im Zusammenhang mit der traumatischen jüngsten Geschichte.

Nelly Sachs' und Paul Celans Gedichte aus der Zeit von 1945-1950 jedenfalls, in dieser Arbeit anhand der Texte „O die Schornsteine“ und „Todesfuge“ exemplifiziert, hätten dabei durchaus auffallen müssen, leisteten sie doch unmissverständlich eine poetische Initiation in Hinsicht auf die frühe Verarbeitung des Schocks der Shoah, pathetisch zwar, aber nicht unangemessen ihrem Gegenstand. Nicht nur dass sie versuchten, „das Unsägliche in unzulängliche Sprache zu bringen“ (SACHS 1985: 83), konkret vor allem „das Ungeheuerliche der Vergasungen zur Sprache zu bringen.“ (CELAN 2005: 608) Ein Vergleich mit dem „inneren Emigranten“ Werner Bergengruen, gleicher Generation wie Nelly Sachs angehörig, und dessen Versen noch aus der Sammlung *Die heile Welt* von 1950 – also vom Ende der frühen Nachkriegszeit – zeigt, wie progressiv Sachs und Celan in der Tat waren und wie unverschleiert und unmissverständlich sie mit ihren Werken den Nerv der Zeit trafen, in ihnen eine Problemlage anzusprechen wagten, die damals mehrheitlich eher gemieden wurde.

So wollte auch Werner Bergengruen, der zwar nicht zuletzt aus familiären Gründen⁴⁴⁷ den Nationalsozialismus ablehnte, sich jedoch nicht offen gegen ihn positionierte, am Beginn des ‚deutschen Wirtschaftswunders‘ mit seiner Sammlung *Die heile Welt* – so N. Luise Hackelsbergers Sicht der Dinge – seinen Lesern „einen Soll-, nicht einen Ist-Zustand“ vor Augen führen (HACKELSBERGER 1992: 216), und das, obwohl er wohl im Bewusstsein auch der eigenen Mitschuld betonte: „Niemand darf sagen, er habe von den Greueln nichts gewußt. [...] Was in den Konzentrationslagern geschah, das wußte jeder, wenn er nicht Gehör und Gesicht gewaltsam verschloß.“ (Bergengruen in KLEE 2009: 44) Aus dem Asyl in der neutralen Schweiz konnte er in der genannten Sammlung, deren Name auf ein Gedicht des Naturlyrikers Wilhelm Lehmanns zurückgeht, mit folgenden äußerst zuversichtlichen, seltsam selbstbewussten Zeilen des Titelgedichts an seine Zeitgenossen appellieren:

DIE HEILE WELT

Wisse, wenn in Schmerzensstunden

⁴⁴⁷ Seine Frau hatte jüdische Großeltern und galt, so die NS-Diktion, als „Dreivierteljüdin“. (SARKOWICZ 2004: 199)

dir das Blut vom Herzen spritzt:
Niemand kann die Welt verwunden,
nur die Schale wird geritzt.

Tief im innersten der Rinde
ruht ihr Kern getrost und heil.
Und mit jedem Schöpfungsdinge
hast du immer an ihm teil.

Ewig eine strenge Güte
wirkt unverbrüchlich fort.
Ewig wechselt Frucht und Blüte,
Vogelzug nach Süd und Nord.

Felsen wachsen, Ströme gleiten,
und der Tau fällt unverletzt.
Und dir ist von Ewigkeiten
Rast und Wanderbahn gesetzt.

Neue Wolken glühn im Fernen,
neue Gipfel stehn gehäuft,
bis von nie erblickten Sternen
dir die süße Labung träuft. (BERGENGRUEN 1962: 94)

Eigentlich müsste man *solche* Verse als „hermetisch“ apostrophieren angesichts der Realitäten im Nachkriegseuropa, einer keineswegs ‚heilen Welt‘; sind sie ja fest abgeschottet gegen alles Zeitgenössische und Problematische, dessen brisante Erbschaft sie im quasi Naturhaften, Zyklischen wie dem „Vogelzug nach Süd und Nord“ nivellieren und in ein Schlaflied überführen, das offenbar jedermann trösten und beruhigen soll: d.h. – um mit Nelly Sachs zu sprechen – genauso „Henker und Opfer,/ Verfolger und Verfolgte,/ Jäger und Gejagt“ (SACHS 2010 I: 50). Auch in ästhetischer Hinsicht erscheinen diese ‚heilen‘ Zeilen, besonders bezogen auf ein Land, das unlängst seinen Bürgern den ‚deutschen Gruß‘ ‚Heil Hitler‘ aufzwingt, als ziemlich realitätsfern und antiquiert durch ihren regelmäßigen, fast ‚kindgerecht‘ zu nennenden gekreuzten Reim, das feierliche Pathos der Ausdrücke wie „mit jedem Schöpfungsdinge“ oder „Wirket unverbrüchlich fort“ und nicht zuletzt durch den belehrenden, allwissenden Gestus gleich der ersten Strophe. Dass solche Lyrik und das diffuse Weltbild, das sie beförderte, im deutschsprachigen Raum über einen langen Zeithorizont gefragt war, beweist nicht zuletzt die sechste, aufwendige Auflage von Bergengruens Sammlung 1962 im Zürcher Verlag Arche, jene Auflage, die wohl nicht zuletzt Theodor W. Adorno unheimlich werden sollte, der in seinem *Jargon der Eigentlichkeit* von 1964 auf Bergengruens *Die heile Welt* eingeht und anmerkt:

Der Band von Bergengruen ist nur ein paar Jahre jünger als die Zeit, da man Juden, die man nicht gründlich genug vergast hatte, lebend ins Feuer warf, wo sie das Bewußtsein wiederfanden und schrien. Der Dichter [...] vernahm[...] nichts als Lobgesang. (ADORNO 1973b: 429)

Vor diesem Hintergrund kann man den Gedichten von Nelly Sachs und Paul Celan aus der frühen Nachkriegszeit, wie wir sie am Beispiel von „O die Schornsteine“ und „Todesfuge“ kennengelernt haben, ihre Qualität, Originalität und ihre Kraft bei der Etablierung einer neuen Sprache nach dem Zweiten Weltkrieg und der Shoah nicht absprechen. Nicht zuletzt könnte man an ihnen ja auch jene ‚verspätete‘ „Stunde Null“ manifest machen, die Otto Knörrich bei der Betrachtung der Entwicklung der Lyrik in Deutschland von dem politischen Meilenstein 1945 auf das Jahr 1948 verlegte, das Jahr der Währungsreform in Deutschland (in Österreich bereits 1947) – jenes Jahr, welches Karl Krolow zufolge „andere Verhältnisse [schuf], auch auf dem Gebiete der Lyrik“ (KROLOW 1961: 12). Knörrich begründete diese Zäsur damit, dass 1948 „jedenfalls die ersten Nachkriegsveröffentlichungen von Benn, Eich, Huchel und Krolow [erschiene]n sowie der erste Gedichtband des ‚Neulings‘ Paul Celan“ (KNÖRRICH 1978: 17) – wobei er unterstrich, dass all diese Namen „aufs engste mit der Entwicklung der hermetischen Lyrik in Deutschland verknüpft“ seien. (KNÖRRICH 1978: 17)⁴⁴⁸

Nun ist aber auch der Name Nelly Sachs für die Entwicklung der (hermetischen) Lyrik in Deutschland unverzichtbar,⁴⁴⁹ und ihre maßgebliche Sammlung *In den Wohnungen des Todes* erschien bereits 1947,⁴⁵⁰ so dass ihr schon rein zeitlich eine Vorrangstellung vor den Gedichtbänden der anderen oben genannten Lyriker gebührt. Und obwohl diese Sammlung, wie erwähnt, in der Sowjetischen Besatzungszone veröffentlicht wurde, und in der DDR dann weitere ihrer Werke z.B. in Peter Huchels Zeitschrift *Sinn und Form* (1950), war sie auch im Westen bekannt. Leonard Olschner hebt in seinem Artikel „Der mühsame Weg von Nelly Sachs’ Poesie ins literarische Bewußtsein“ sogar hervor, dass Nelly Sachs insbesondere „in einem kleinen, hauptsächlich westdeutschen Kreis eine wichtige Figur [wurde]“ (OLSCHNER 1992: 276).

Das Erscheinungsjahr ihrer Sammlung *In den Wohnungen des Todes* markiert zudem den Beginn des Kaltes Krieges, der ebenfalls, wie bereits ausgeführt, für die Lyriker und ihre Arbeit „andere Verhältnisse“ schuf und auf den der nächste Sachsche Gedichtband, *Sternverdunkelung* (1949), mit Gedichten wie „Auf dass die Verfolgten nicht Verfolger werden“ oder „Völker der Erde“ reagierte. Als dieser Band 1949 erschien, war die Teilung Deutschlands besiegelt und somit die nächste politische Zäsur für die deutsche

⁴⁴⁸ Bezeichnenderweise sollte der erst ganz zuletzt genannte und dazu mit dem leicht abfällig wirkenden Beinamen „Neuling“ versehene Celan (dabei war er es, der hier als einziger in keinerlei Berührung mit dem NS-Regime kam) der Berühmteste aus der Gruppe werden.

⁴⁴⁹ In Hans Gerd Rötzers *Geschichte der deutschen Literatur* erscheinen ihr Name und ihre Werke in der Tabelle zur „Gegenwartsliteratur (seit 1945)“ an führender Stelle. (vgl. RÖTZER 1992: 381)

⁴⁵⁰ Wenn Dieter Lamping (in LAMPING 1996: 102) angibt, dass „bereits 1949 [...] Nelly Sachs ihren großen Zyklus *In den Wohnungen des Todes* [veröffentlichte]“, so irrt er; es war in der Tat schon 1947.

Literaturgeschichtsschreibung fällig. Bereits von der DDR aus publizierte Erich Arendt sein erstes Buch, die Gedichtsammlung *Trug doch die Nacht des Albatros* (1951) mit dem in dieser Arbeit untersuchten Gedicht „Der Albatros“.

Somit ist die Schwelle zum erwähnten ‚lyrischen Jahrzehnt‘ der 1950er Jahre überschritten, das trotz seines schön klingenden Namens „einen in diesem Ausmaß unbekanntem Konkurrenzkampf“ (GELLHAUS 2011: 65) mit sich brachte, wenigstens im Westen, allerdings auch erste Anerkennung für die hier vorgestellten DichterInnen des hermetischen Gedichts. Bereits in den frühen 50er Jahren sollte vor allem Ingeborg Bachmann mit ihren Versen große Erfolge feiern: 1952 las sie erstmals bei der Tagung der Gruppe 47 in Niendorf und bekam schon ein Jahr später den renommierten Preis der Gruppe, im Herbst des gleichen Jahres 1953 konnte zudem ihre erste Gedichtsammlung *Die gestundete Zeit* mit appellativen Zeitgedichten erscheinen, denen im August 1954 die Titelstory im einflussreichen deutschen Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* folgte sowie im Herbst 1956 die zweite Gedichtsammlung *Anrufung des Großen Bären* mit dem in dieser Arbeit eingehend interpretierten Gedicht „Mein Vogel“.

Vor allem diese Sammlung und ihr Titelgedicht soll Bachmann jedoch neben lobenden Reaktionen auch den zu dieser Zeit eher wenig schmeichelhaften Ruf einer hermetischen Dichterin eingebracht haben, deren Texte „sich den gängigen Funktionszusammenhängen entzogen“ (KORTE 2004: 47): „Statt Trost und Zuspruch zu erfahren, musste das Lesepublikum nun mit Verstörung und Beunruhigung rechnen.“ (KORTE 2004: 47) Insbesondere der Vorwurf der „Inkommunikativität“ (KORTE 2004: 47; NEUBAUER 1995: 91-92) dieser Verse muss aber entschieden zurückgewiesen werden. Schon die bisher wenig untersuchte Intertextualität beispielsweise des Titelgedichts sperrt sich ja nicht dem Gespräch, sondern initiiert es, wobei Zitate aus Werken der befreundeten Dichterinnen wie Marie Luise Kaschnitz (ihrerseits als eine typisch hermetische Dichterin verstanden; NEUBAUER 1995: 89; KORTE 2004: 60-61) und Nelly Sachs eingebaut werden, um kritisch beleuchtet zu werden.

Wenn Bachmanns Gedicht in seiner zweiten Hälfte die zeitgenössischen Menschen aufruft:

Fürchtet euch oder fürchtet euch nicht!
Zahlt in den Klingelbeutel und gebt
dem blinden Mann ein gutes Wort,
daß er den Bären an der Leine hält.
Und würzt die Lämmer gut (BACHMANN 1982 I: 95),

so beziehen sich diese Verse nicht zuletzt auf Kaschnitz' pathetisches, hoffnungstarkes Abschlussgedicht „Fürchtet euch nicht“ aus ihrer bereits dritten Nachkriegsgedichtsammlung *Zukunftsmusik* von 1950 (die erste mit dem simplen Titel *Gedichte* erschien 1947 wie Sachs'

In den Wohnungen des Todes, versammelte jedoch Kaschnitz' lyrisches Schaffen noch von 1930-1944).

Bachmann kann dabei Kaschnitz' Trost und Zuspruch, an eine „ewige Stimme“ offenbar einer höheren Instanz gebunden, die „Zusammenklang“ fordert „und Würde des Menschen und/ Freiheit“ sowie „Hoffnung [...] und Liebe, das süßeste Wort“ (KASCHNITZ 1985 V: 226), nicht gelten lassen, denn ihr „Großer Bär“, die Inkarnation des Unberechenbaren, agiert entschieden jenseits der Kategorien von Gut und Böse,⁴⁵¹ die die eine Generation ältere Kaschnitz auch nach dem Einschnitt des Zweiten Weltkriegs und der Shoah noch durchaus anerkennt, wobei sie das Gute nicht zuletzt durch ihre schriftstellerische Arbeit zu stärken glaubt.

Während Kaschnitz' aufbauende Worte durch Bachmanns Anwendung in ihrer „Anrufung des Großen Bären“ somit einer nüchternen kritischen Revision unterzogen und auf der Fläche einer einzigen Zeile („Fürchtet euch oder fürchtet euch nicht!“) relativiert werden, bekommen die verzweifelten Worte „Es könnte sein, es könnte sein“ aus Nelly Sachs' bekanntem Gedicht „Chor der Geretteten“, noch ihrer ersten Sammlung, *In den Wohnungen des Todes* (1947), zugehörig, eine eher positive Aufwertung. Doch das Pathos wird auch hierbei drastisch reduziert, Nelly Sachs' barock ausgebreitete Beschwörungen scheinen nicht mehr zeitgemäß zu sein:

[...]
 Wir Geretteten,
 Immer noch essen an uns die Würmer der Angst.
 Unser Gestirn ist vergraben im Staub.
 Wir Geretteten
 Bitten euch:
 Zeigt uns langsam eure Sonne.
 Führt uns von Stern zu Stern im Schritt.
 Laßt uns das Leben leise wieder lernen.
 Es könnte sonst eines Vogels Lied,
 Das Füllen des Eimers am Brunnen
 Unseren schlecht versiegelten Schmerz aufbrechen lassen
 Und uns wegschäumen –
 Wir bitten euch:
 Zeigt uns noch nicht einen beißenden Hund –
Es könnte sein, es könnte sein
 Daß wir zu Staub zerfallen –
 Vor euren Augen zerfallen in Staub.
 [...] (SACHS 2010 I: 33-34; Hervorhebung J.H.)

⁴⁵¹ Auch wenn der Große Bär in der zweiten Strophe des Gedichts selbst zu Wort kommt, macht er einen eher bedrohlichen als friedlichen Eindruck: „Ein Zapfen: eure Welt./ Ihr: die Schuppen dran./ Ich treib sie, roll sie/ von den Tannen im Anfang/ zu den Tannen am Ende./ schnaub sie an, prüf sie im Maul/ und pack zu mit den Tatzen.“ (BACHMANN 1982 I: 95)

Die kleine, stammelnde Sentenz „Es könnte sein, es könnte sein“ von Sachs minimalisiert zwar Bachmann folglich zu einem einmaligen, höchst reduzierten „’s könnt sein“ (BACHMANN 1982 I: 95), dessen Zusatz „daß dieser Bär/ sich losreißt“ eine Spannung in Richtung Katastrophisches erzeugt – noch in der gleichen Zeile wird aber die Gefahr des Großen Bären verringert und die Aussage des Gedichts in ein polyvalentes, typisch hermetisches, komplexes Finale überführt:

’s könnt sein, daß dieser Bär
sich losreißt, nicht mehr droht
und alle Zapfen jagt, die von den Tannen
gefallen sind, den großen, geflügelten,
die aus dem Paradiese stürzten. (BACHMANN 1982 I: 95)

Vor diesem Hintergrund erscheint die Dialogizität des Gedichts von Bachmann, durch die intertextuellen Stellen sichtbar gemacht, nicht nur voll ausgeprägt, sondern auch jener verwandt, der das Kapitel 4.2 dieser Arbeit galt, worin neben Arendts „Der Albatros“ das Gedicht „Mein Vogel“ von Bachmann untersucht wurde – jenes Gedicht, das dem Text „Anrufung des Großen Bären“ in der gleichnamigen Sammlung unmittelbar folgt.

Insgesamt wird aber der zweite Gedichtband Bachmanns trotz Kritik an seiner Hermetik von der Literaturkritik positiv aufgenommen, „nicht zuletzt wegen seiner traditioneller klingenden Form- und Bildsprache“ (ALBRECHT/GÖTTSCHE 2002b: 8), welche die konservativen Leser beeindruckt. Für diese Sammlung wird Bachmann 1957 der angesehene Literaturpreis der Freien Hansestadt Bremen zuerkannt, eine Auszeichnung, die ein Jahr später an Celan ergeht. Und auch als Hörspielautorin feiert Bachmann im ‚lyrischen Jahrzehnt‘ der 50er Jahre Erfolge: ihr stark lyrisch untermaltes Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*, 1958 ausgestrahlt, erhält 1959 den renommierten Hörspielpreis der Kriegsblinden, für den sich Bachmann mit der einfühlsamen, appellativen poetologischen Rede „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“ bedankt. Als erste Gastdozentin übernimmt sie zudem im Wintersemester 1959/1960 die Poetik-Professur an der Universität Frankfurt am Main, bei der sie „Fragen zeitgenössischer Dichtung“ nachgeht (BACHMANN 1982 IV: 183), auch anhand der Gedichte von Eich, Kaschnitz, Sachs, Enzensberger und Celan. Sogar als sie abschließend über „Literatur als Utopie“ spricht, bleibt sie beim Lyrischen und Zeitgenössischen. Sie lässt ihre Rede im Zitat des französischen Widerstandskämpfers René Char gipfeln, das Celan 1959 ins Deutsche übertrug, „Auf den Zusammenbruch aller Beweise antwortet der Dichter mit einer Salve Zukunft.“ (BACHMANN 1982 IV: 271) Es ist klar, dass diese Hoffnung die

Zeitgenossen ermutigen soll, ähnlich wie ihre Rede „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“.

Auch Celan und Sachs erreichen in den 50er Jahren Wichtiges. Beide werden in dieser Zeitspanne eingebürgert (Sachs 1952, Celan 1955), beide publizieren Grundlegendes (Celan *Mohn und Gedächtnis*, 1952; *Von Schwelle zu Schwelle*, 1955; *Sprachgitter* sowie *Gespräch im Gebirg*, 1959; Sachs *Leben unter Bedrohung*; 1956 *Und niemand weiß weiter*, 1957 sowie *Flucht und Verwandlung*, 1959), erhalten wichtige Auszeichnungen, die sie als renommierte Lyriker ausweisen: Sachs wird 1957 zum korrespondierenden Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt, erhält ein Jahr später den Lyrikpreis des Schwedischen Schriftstellerverbandes, ein weiteres Jahr später den bedeutenden Literaturpreis des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie, schließlich, 1960, den bereits erwähnten Meersburger Droste-Preis für Dichterinnen. Celan wird bereits 1956 mit dem Literaturpreis des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie ausgezeichnet, 1958 mit dem erwähnten Literaturpreis der Freien Hansestadt Bremen, 1960 schließlich mit dem Georg-Büchner-Preis, dem bedeutendsten Literaturpreis im deutschen Sprachraum überhaupt.

Mit einigem Abstand erzielt auch Ernst Meister in dieser Dekade Bemerkenswertes. Angefangen mit der Publikation von vier Gedichten in Hans Benders Anthologie *Jahrmarkt des Traums* (1951) und zwei weiteren in dessen Zeitschrift *Konturen* (1952), gelingt Ernst Meister von 1953 an, wie erwähnt, jährlich die Herausgabe einer eigenen Gedichtsammlung: in Otto Stomps' Eremiten-Presse (*Unterm schwarzen Schafspelz*, 1953; *Dem Spiegelkabinett gegenüber*, 1954; *Der Südwind sagte zu mir*, 1955; *Fermate*, 1957; *Pythiusa*, 1958) oder, mit größerem verlegerischen Erfolg, im Limes Verlag (*...und Ararat*, 1956; *Zahlen und Figuren*, 1958; *Die Formel und die Stätte*, 1960).⁴⁵² Doch obwohl Meister 1957 zum Träger des Annette-von-Droste-Hülshoff-Preises (Westfälischer Literaturpreis) wird und somit eine erste Würdigung erfährt, fühlt er sich als Dichter eher missverstanden, eben weil ihm vorgeworfen wird, dass er dunkel bzw. hermetisch dichte.⁴⁵³ Wohl auch deshalb liest er im September 1958 Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik*, die er „als Analyse [...] ausgezeichnet“ findet,⁴⁵⁴ und nimmt 1959 an der Tagung „Dunkelheit in der neueren Dichtung“ des

⁴⁵² Als Privatdruck wurden zudem im Oktober 1959 die 14 Gedichte des Bandes *Lichtes Labyrinth* ediert, die zwei Monate später der Walltor Verlag Gießen publizierte.

⁴⁵³ Vgl. beispielsweise den Kommentar zu seiner Gedichtsammlung *Fermate* von 1957. (MEISTER 2011 V: 102)

⁴⁵⁴ Brief Ernst Meisters an Konrad Maria Krug vom 29.9.1958, zitiert in MEISTER 2011 V: 184.

Wuppertaler Bundes teil, von der er jedoch bitter enttäuscht wird.⁴⁵⁵ Seine eigenen Gedichte werden in der Folge immer karger, allerdings auch origineller und intensiver.

Nicht zuletzt werden Erich Arendts in der DDR entstandene Gedichte der 50er Jahre „zunehmend düsterer, hermetischer und [entziehen] sich dem offiziellen Anspruch auf politische Lyrik im Dienste des Volkes“, ja stellen „in einer Art von Inversionsbewegung ein über die Jahrzehnte hinweg immer pessimistischer und verknappter werdendes Zurückziehen auf das Ich und dessen existentielle Auseinandersetzung mit dem Tod dar“ (WOLF/PICHLER 2007: 22-23), darin ebenfalls – über die Grenze zwischen den beiden deutschen Staaten hinweg – Ernst Meister verwandt.

Doch noch für die Gedichtbände *Trug doch die Nacht den Albatros* (1951) und *Bergwindballade* (1952), die die Erträge seiner Emigrationszeit präsentieren, wobei im ersteren beim autobiografisch inspirierten „Gruß an Europa (An Bord des ‚Sobieski‘ vor europäischen Küsten)“ „Lenins unsterbliche[m] Lächeln“ gefeiert wird,⁴⁵⁶ während der letztere u.a. „Wir haben im Rücken einen Freund“ (d.h. Stalin) stolz proklamiert,⁴⁵⁷ erhält Arendt im ‚lyrischen Jahrzehnt‘ den angesehensten Literaturpreis der DDR, den Nationalpreis 3. Klasse (1952). Auch seine seit 1953 bestehende Mitgliedschaft im PEN-Zentrum der DDR ist gewiss als Erfolg zu verbuchen, denn neben der Anerkennung kann er dank ihr zu internationalen Kongressen im Westen kommen (SCHLÖSSER 2012: 34). Für seine erwähnten, sehr extensiven Übertragungen spanischer und südamerikanischer Autoren, 1953 in Pablo Nerudas opus magnum „Der große Gesang“ gipfelnd, wird ihm zudem 1956 der Übersetzerpreis der DDR verliehen.

Die Lyrikbände *Gesang der sieben Inseln* (1957) und *Flug-Oden* (1959) dagegen, die in den Jahren 1954-1958 in der DDR bzw. auf den bis 1961 möglichen Reisen nach Italien, Frankreich oder Griechenland entstanden, lassen von der ihnen zugrunde liegenden gesellschaftlichen DDR-Realität auf den ersten Blick kaum etwas spüren, scheinen sie gar absichtlich zu meiden. Diese Gedichte jedoch der Naturlyrik zuzuordnen, wie es Hermann Korte (in KORTE 2004: 40-42) vorschlägt, reduziert offensichtlich ihren Radius wie ihren Sinn. Denn es sind vielmehr tastende Versicherungen exemplarischer menschlicher Bindungen, die angesichts des ‚Wahnsinns des Jahrhunderts‘ noch übrig geblieben sind – anhand einer bevorzugt maritimen, oft mediterranen Landschaft, aber auch anhand des Mythos. Im Hinblick auf den restriktiven und vor allem grauen Alltag in der DDR und aus Enttäuschung durch den realen Sozialismus flüchten sie nur scheinbar zu Natur und

⁴⁵⁵ S. seinen Brief an Clemens Heselhaus vom 3.12.1959, in: HERRMANN/JORDANS 2011: 91.

⁴⁵⁶ ARENDT 2003 I: 131.

⁴⁵⁷ ARENDT 2003 I: 176.

Überlieferung, wobei sie eine wichtige Tendenz in der DDR-Literatur antizipieren, als deren Vorläufer Heiner Müller („Philoktet“, 1968) und Peter Hacks („Adam und Eva“, 1973) gelten und die erst nach der Ausbürgerung Wolf Biermanns im Jahr 1976 voll zur Entfaltung kommt. Vielmehr üben sie zugleich auch Kritik, wenn auch auf eine unscheinbare, fast könnte man sagen subversive Art und Weise.⁴⁵⁸ So verbergen beispielsweise die „Flug-Oden“ benannten Gedichte in sich gleich vier Elegien, und nicht nur in ihnen wird über Zeitgenössisches („Auschwitz“ und „Hiroshima“ wie bei Celans „Engführung“ von 1959) geklagt, in einem Duktus zudem, der manchmal stark an Nelly Sachs erinnert. Verse wie „Opfer Opfer! den Mund/ an den brennenden Sand/ der Sehnsucht gepreßt –/ vergehend“ aus der „Elegie I“ (ARENDDT 2003 I: 363) könnten Nelly Sachs’ zeitgleich entstandenen Gedichten entnommen sein, begegnen z.B. dem Abschluss aus ihrer Elegie „Landschaft aus Schreien“: „O du blutendes Auge/ in der zerfetzten Sonnenfinsternis/ zum Gott-Trocknen aufgehängt/ im Weltall –“ (SACHS 2010 II: 47).

Waren die 50er Jahre, jenes ‚lyrische Jahrzehnt‘,⁴⁵⁹ für die hermetischen LyrikerInnen, wie wir gesehen haben, immerhin die Jahre der Anerkennung und wenigstens partieller Erfolge, so rücken ihre Hervorbringungen im nächsten Jahrzehnt, mit dem man gewöhnlich einen breit aufgefassten, allgemeinen Paradigmenwechsel verbindet, literaturgeschichtlich entweder völlig ins Abseits (Barner⁴⁶⁰, Knörrich, Thomas/Bullivant, Theobaldy/Zürcher⁴⁶¹), oder in eine beträchtliche Nähe zur Naturlyrik (Korte), wobei sowohl bei „Hermetik“ als auch bei „Naturlyrik“ zudem suggestiv nachgefragt wird: „Vor dem Verstummen“? (KORTE 2004: 87)⁴⁶² Zwar unterstreicht Hermann Korte gleich in den einleitenden Absätzen dieses Kapitels, „dass das Jahrzehnt zugleich *auch* eine Dekade sich verändernder Naturlyrik und hermetischer Poesie gewesen“ sei (KORTE 2004: 88; Unterstreichung H.K.), im Gegensatz zu der traditionellen Naturlyrik (Wilhelm Lehmann, Georg von der Vring), die nun als zunehmend suspekt erscheine. Doch die Zusammenführung von Naturlyrik und hermetischer Dichtung nivelliert trotzdem das ‚Engagement absoluter Poesie‘ (Marlies Janz), auch wenn

⁴⁵⁸ Der Freund Manfred Schlösser hält in dieser Hinsicht fest: „Erich Arendt war nicht angepasst, sondern passte die Verhältnisse seinen Bedürfnissen an. [...] es gibt kein Schicksal, nur eine Art höherer Vernunft, die mir sagt: Erich, paß auf! – das war seine Losung. Auch der Schalk saß mit an seinem Tische.“ (SCHLÖSSER 2012: 38)

⁴⁵⁹ Bei dieser Bezeichnung denkt man vorzugsweise an den Westen. In der DDR-Literatur spricht man zu Beginn der 60er Jahre von einer sog. „Lyrikwelle“ (BARNER 1994: 542).

⁴⁶⁰ In Barners Literaturgeschichte werden die 60er Jahre im Westen in Hinsicht auf die Lyrik nur als Übergang zu „Zwecktexten“ gesehen (BARNER 1994: 435-451), und auch im Abschnitt zur Lyrik der DDR in den 60er Jahren (BARNER 1994: 542-558) fehlen die hermetischen DichterInnen vollends.

⁴⁶¹ Die Geschichte der Lyrik von Theobaldy und Zürcher konstatiert gleich in ihrem ersten, von Jürgen Theobaldy verfassten Kapitel, „Anmerkungen zum Ende der hermetischen Lyrik“ benannt, mit dem Tod Paul Celans 1970 auch das Ende der Epoche des hermetischen Gedichts im Rahmen der westdeutschen Literaturgeschichte. (THEOBALDY/ZÜRCHER 1976: 9-25)

⁴⁶² Es handelt sich um das Kapitel 3.1 Hermetik und Naturlyrik in den sechziger Jahren. Vor dem Verstummen?

das Naturlyrische, wie im Falle von Günter Eich, eine „gesellschaftskritische Naturlyrik“ (KORTE 2004: 91) genannt wird.

Dabei gibt es in den 60er Jahren vieles, worauf die hermetischen Autoren im Öffentlichen reagieren, und von beruhigenden Exkursen in die Natur, wie wir sie anhand der Verse Bergengruens kennengelernt haben,⁴⁶³ kann bei ihnen keineswegs die Rede sein.⁴⁶⁴ Vielmehr stellen sich zumindest drei von ihnen – die in naher Beziehung zueinander stehenden Sachs, Celan und Bachmann – in dieser Dekade verstärkt dem Politischen und Zeitgenössischen, und möglicherweise ist es auch diese Last, und nicht nur das krisenhafte Private, was zu ihren auffallend häufigen Zusammenbrüchen und notwendigen Krankenhausaufenthalten in den sechziger Jahren führt.

Schon der Anfang der Dekade, die bereits thematisierte Gefangennahme Adolf Eichmanns (23.5.1960), stellt ein aufwühlendes Ereignis vor allem im Leben von Nelly Sachs dar, das tiefe Traumata aus der NS-Zeit wachruft und sie während des ganzen Jerusalemer Prozesses bis hin zu Eichmanns Hinrichtung immer wieder aktualisiert, d.h. bis zum 1. Juni 1962. Und schon am 20. Dezember 1963 beginnt in Frankfurt am Main der erste Auschwitzprozess, ähnlich stark medial präsent, der zwanzig Monate dauert und neben Nelly Sachs auch von Peter Weiss (Drama *Die Ermittlung*, 1965) und Marie Luise Kaschnitz (Gedichtzyklus *Zoon Politikon*, 1964; Prosa *Die andern schienen noch immer die Herren zu sein*, 1970) verarbeitet wird, wobei sowohl *Die Ermittlung*, wie schon erwähnt wurde, als auch die Gedichte *Zoon Politikon* als hermetische Texte verstanden werden können.

Mit dem Bau der Berliner Mauer am 13. August 1961, dieser Überraschungsaktion Walter Ulbrichts, die die DDR vom Westen hermetisch abriegelt und gegen ‚Republikflüchtlinge‘ Schießbefehle anordnet, wird im nächsten Schritt insbesondere Erich Arendts Leben schwer. Seine Reisen ans Mittelmeer, die ihm den deprimierenden Realsozialismus der DDR erträglich machten, werden nun entschieden schwieriger (WOLF/PICHLER 2007: 22). Obwohl sich der Dichter, wie Manfred Schlösser hervorhebt, mit zahlreichen Tricks Reisemöglichkeiten in die westlichen Länder sichert (SCHLÖSSER 2012: 34),⁴⁶⁵ muss er

⁴⁶³ Man beachte etwa die Zeilen: „Tief im innersten der Rinde/ ruht ihr Kern getrost und heil./ Und mit jedem Schöpfungsdinge/ hast du immer an ihm teil.“ (BERGENGRUEN 1962: 94)

⁴⁶⁴ Beispielsweise Bachmann meint gleich in ihrer ersten Gedichtsammlung (1953) kritisch: „Und der Fluchtweg nach Süden kommt uns nicht,/ wie den Vögeln, zustatten.“ (Gedicht „Herbstmanöver“, BACHMANN 1982 I: 36) Im Gedicht „Landnahme“ von 1956 lässt sie die Natur „die Narben“ offenbar der Menschen tragen („Ins Weideland kam ich,/ als es schon Nacht war,/ in den Wiesen die Narben witternd/ und den Wind, eh er sich regte“ (BACHMANN 1982 I: 98), und im Gedicht „Keine Delikatessen“ aus den 60er Jahren schließlich verbannt sie die Natur sarkastisch in eine „Mandelblüte“, die nur deshalb da ist, um „eine Metapher aus[zu]staffieren“ (BACHMANN 1982 I: 172).

⁴⁶⁵ S. SCHLÖSSER 2012: 34: „Weltklage und -anklage ist nicht seine Sache. Er bleibt auf dem Boden der Realität. Er brachte es immer wieder fertig, mit neuen Ideen sich Reisemöglichkeiten zu verschaffen: ein westdeutscher Paß lag in München stets bereit, seine jährlich offiziell genehmigten Rentner-Reisen in die

immer wieder auf Niederlagen gefasst sein. So wird ihm, dem Altkommunisten, dessen Post seit Juni 1957 überwacht wird, 1962 eine schon detailliert vorbereitete Brasilien-Reise wegen angeblicher Fluchtgefahr untersagt (SCHLÖSSER 2012: 37), und auch sein seit 1956 verfolgtes Projekt einer avantgardistischen Expressionismus-Anthologie wird schließlich 1971 am Politischen scheitern. (SCHLÖSSER 2012: 37)

Zudem verschärfen sich die ideologischen Fronten des Kalten Kriegs mit der Kuba-Krise vom Oktober 1962 beträchtlich, das atomare Wettrüsten bringt spätestens jetzt die Welt an den Rand eines dritten Weltkriegs, der durch Atomwaffen die Welt zu vernichten droht. Auch wenn diese Gefahr nicht immer wörtlich thematisiert wird: Vor ihr insbesondere – wie auch vor dem moralisch fragwürdigen Vietnamkrieg, dessen Abwehr ab Mitte der 60er Jahre viele Kräfte in Westeuropa vereint – scheint die (hermetische) Dichtung dieser Zeit zu verstummen. Ihr Verstummen darf also nicht als poetologisches Ungenügen des genuin Hermetischen, sein ‚Verschleiß‘ gewissermaßen, verstanden werden, sondern vielmehr als ein Reflex auf Zeitgenössisches, latent Kriegerisches.

Vor allem Bachmann, die zwischen 1957 und 1964 nur ein einziges Gedicht schreibt und veröffentlicht,⁴⁶⁶ das im Kapitel 4.3 interpretierte, poetologische Gedicht „Ihr Worte“, scheint von dieser Art lyrischen Verstummen erfasst zu sein. Darin das organische Versiegen des dichterischen Talents der „gefallene[n] Lyrikerin“ (Reich-Ranicki, 1972) zu sehen, wäre also falsch. Vielmehr verlagert sie bewusst ihr Engagement auf andere Bereiche ihres Lebens und Schaffens. Schon 1958 beteiligt sie sich an einem Protest gegen die atomare Bewaffnung der Bundeswehr, was von Hans Weigel, ihrem einstigen Geliebten, mit folgenden scharfen, einen jovialen Ton bemühen Worten verurteilt wird: „Sag einmal, Inge, was ist Dir da eingefallen? Bist Du ganz und gar von Gott gefallen, daß Du Deine Kompetenzen als Lyrikerin und als Österreicherin derart überschreitest? [...]“⁴⁶⁷

In der Folge wird „die Lyrikerin“ sich prosaisch äußern (und ‚ihr‘ Österreich eher meiden), sie hört jedoch nicht auf, ihre Kraft gegen den Krieg zu richten, den vergangenen (von dessen Vermächtnis ihre Erzählung „Unter Mördern und Irren“ von 1962 in aller Radikalität spricht) wie den möglichen künftigen. Und sie engagiert sich weiterhin politisch: so unterschreibt sie 1965 die in der Zeitschrift „Konkret“ gedruckte „Erklärung über den Krieg in Vietnam“

Bundesrepublik zu ‚Weiterreisen‘ umzumünzen. Eine geplante, nicht zustandegekommene kleine Buch-Reihe des Leipziger Inselverlages [...] verschaffte ihm die Möglichkeit, nach Frankreich, Italien und Spanien [...] zu kommen; mit seiner seit 1953 bestehenden Mitgliedschaft im PEN überzeugte er die Behörden von seiner zwingend notwendigen Anwesenheit bei internationalen Kongressen, und wenn er erst eingeladen, dann wieder aus politischen Gründen ausgeladen wird, [...] dann mobilisiert er mit dem nachdrücklichen Hinweis auf seinen Status als Nationalpreisträger ‚Höhere Instanzen‘, selbst Minister, usw.“

⁴⁶⁶ BARTSCH 1997: 122.

⁴⁶⁷ Hans Weigel: Offener Brief in Sachen Unterschrift. In: Forum 5. Jg., H. 54 (Juni 1958), S. 218. Abgedruckt in HÖLLER 2001: 94.

(worin jedoch Monika Albrecht im Vergleich zum Engagement anderer Schriftsteller „eher [nur] eine Geste“ sieht; ALBRECHT 2002: 253) und im Januar gleichen Jahres spricht sie sich öffentlich gegen die Verjährungsfrist von NS-Verbrechen aus (ALBRECHT/GÖTTSCHE 2002b: 16). Auch ihr Weggang vom Piper-Verlag im Jahr 1967 ist politisch motiviert: Weil hier die Gedichte der verehrten, verfolgten Anna Achmatowa ausgerechnet in der Übersetzung des früheren Nazi-Dichters Hans Baumann erscheinen. Nicht zuletzt ihre Unterstützung der SPD Willy Brandts (1965) ist natürlich politischer Natur – ihr korrespondiert auf der literarischen Ebene etwa das Gedicht „Keine Delikatessen“, 1968 in Enzensbergers Zeitschrift *Kursbuch* veröffentlicht, dem Forum der 68er Bewegung, das sich „für die unterste Klasse“ einsetzt, mit ihr Lebendigeres, Wichtigeres verbindet als mit dem ausgeklügelten, handwerklich sicheren Gedichteschreiben:

Keine Delikatessen

Nichts mehr gefällt mir.

Soll ich
eine Metapher ausstaffieren“
mit einer Mandelblüte?
die Syntax kreuzigen
auf einen Lichteffect?
Wer wird sich den Schädel zerbrechen
über so überflüssige Dinge –

Ich habe ein Einsehn gelernt
mit den Worten,
die da sind
(für die unterste Klasse)

Hunger
Schande
Tränen
und
Finsternis.

Mit dem ungereinigten Schluchzen,
mit der Verzweiflung
(und ich verzweifle noch vor Verzweiflung)
über das viele Elend,
den Krankenstand, die Lebenskosten,
werde ich auskommen.

Ich vernachlässige nicht die Schrift,
sondern mich.
Die andern wissen sich
weißgott
mit den Worten zu helfen.
Ich bin nicht mein Assistent.

Soll ich
 einen Gedanken gefangennehmen,
 abführen in eine erleuchtete Satzzeile?
 Aug und Ohr verköstigen
 mit Worthappen erster Güte?
 erforschen die Libido eines Vokals,
 ermitteln die Liebhaberwerte unserer Konsonanten?

Muß ich
 mit dem verhagelten Kopf,
 mit dem Schreibkrampf in dieser Hand,
 unter dreihundertnächtigem Druck
 einreißen das Papier,
 wegfegen die angezettelten Wortopern,
 vernichtend so: ich du und er sie es

wir ihr?

(Soll doch. Sollen die ändern.)

Mein Teil, es soll verloren gehen. (BACHMANN 1982 I: 172)

Aus dem Schönen, das im Gedicht „Mein Vogel“ in der Gestalt der Eule und stellvertretend für die Kunst stolz „Gefieder und Fell“ wirbeln konnte (BACHMANN 1982 I: 96; Zeile 11), sind „so überflüssige Dinge“ wie „Metapher“ und „Syntax“ geworden, die zwar präzisen, präventösen Regeln zu gehorchen scheinen, selbst aber so gut wie tot sind und offenbar nur Totes, dazu völlig Unwesentliches erzeugen.

Dagegen behauptet das lyrische Ich des Gedichts, das mit einer Autorin in Beziehung steht, die „Stunden beim Friseur zugebracht“ habe⁴⁶⁸ und in Rom „in die schicksten Boutiquen“ zu gehen pflegte,⁴⁶⁹ in dieser Metropole zudem – zusammen mit Max Frisch – nur wenige Jahre vor der vermutlichen Entstehung des Textes „ein Nobel-Appartement im Diplomatenviertel, hoch über der Stadt gelegen“ (MEYER-GOSAU 2008: 97), bewohnte, „ein Einsehn gelernt“ zu haben in die Inhalte der pyramidenartig abgesetzten, sinkenden Wörter „Hunger“, „Schande“, „Tränen“ und „Finsternis“.⁴⁷⁰ Dieses Ich, diametral dem Ich des Gedichts „Erklär mir, Liebe“ (1956) entgegengesetzt, das sich in der „kurze[n] schauerliche[n] Zeit“ seiner

⁴⁶⁸ Renate von Mangoldt in HARTWIG 2017: 245.

⁴⁶⁹ Renate von Mangoldt in HARTWIG 2017: 248.

⁴⁷⁰ Auch im Nelly Sachs' Gedicht „Vergebens verbrennen die Briefe“ aus der Sammlung *Fahrt ins Staublose* (1961), das Bachmann gekannt haben dürfte, wird diese Technik der besonderen Hervorhebung von Einzelwörtern durch das Abrücken angewandt, hier am Ende des Textes und bezogen auf eine verfolgte Liebe, die „da auf dem Papier/ [...] sterbend singt://

Es war

am Anfang

Es war

Geliebter

Es war –“ (SACHS 2010 II: 123).

irdischen Existenz zwischen Liebe und gedanklicher Anstrengung und Leistung positionieren muss (BACHMANN 1982 I: 110), fühlt sich nun einem „ungereinigten Schluchzen“ und gleich zweifacher „Verzweiflung“ ausgesetzt, bedingt durch „das viele Elend,/ den Krankenstand, die Lebenskosten“ – alles dies als bekannt vorausgesetzte Tatsachen, die anscheinend keiner Exemplifizierung bedürfen und die in einer Art solidarischer Ansteckung dazu führen, das das lyrische Subjekt sich (anders als seine oder gar „die Schrift“ an sich) vernachlässigt.

Weitere Zweifel am Sinn des Künstlerischen folgen jedoch, diesmal auch verbunden mit einem Gedanken, der gefangen zu nehmen ist und „ab[zu]führen in eine erleuchtete Satzzeile“, wobei die Neuprägung „Satzzeile“ zusammen mit dem poetologisch konnotierten Ausdruck „erleuchtet“ sich von Celans exponierter Stelle aus seinem Gedicht „Die fleißigen“ („die unbeschriebene Wand/ einer Stehzeile“; CELAN 2005: 237) abzuheben scheint; weiterhin mit vorsätzlichem Konsum von „Worthappen erster Güte“ fürs „Aug und Ohr“ sowie mit kognitiver Durchdringung des Sinnlichen und Sexuellen des textuellen Erzeugnisses („Libido eines Vokals“ erforschen, „Liebhaberwerte unserer Konsonanten“ ermitteln). Und immer mehr wird das Abgewehrte und Herabgesetzte, die Mühe des Produzierens von Kunst, bei aller parodistischer Überhöhung pathetisiert (es „verhagelt“ einem dramatisch den Kopf, verursacht gestisch „Schreibkrampf in dieser Hand“, lässt hyperbolisch „unter dreihundertnächtigem Druck/ einreißen das Papier,/ wegfegen die angezettelten Wortopern“), der Vernichtung preisgegeben, doch mitten in dieser Vernichtung zugleich auch zelebriert.

Diese schließlich auf den Punkt gebrachten „Wortopern“ behaupten sich nämlich am Rande ihrer Nicht-Existenz, ihrer Auslöschung und Degradierung, werden, um mit Celan zu sprechen, zur „Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst“ (CELAN 1968: 146) und ergeben schließlich als solche – wenn auch immer noch fragend, nur imaginiert – „[k]eine Delikatessen“, sondern Personen (und offenbar lebendige Personen), die vertreten werden durch spezifisch angeordnete Pronomina „ich du und er sie es// wir ihr“.⁴⁷¹

Erst „die andern“ entscheiden im Finale und in Klammern, ob die vielen Fragen des Gedichts zu seinem Sein oder Nichtsein verhelfen, mit ja oder nein beantwortet werden. Die „unterste Klasse“ der 12. Zeile verschwindet jedenfalls aus dem Blickwinkel des Gedichts, das in eigener Sache, d.h. poetologisch spricht, voll Pathos noch in der allerletzten Zeile: „Mein Teil, es soll verloren gehen“.

⁴⁷¹ Wichtig ist hierbei, dass „ich“ und „du“ pausenlos einander folgen und somit eine Einheit bilden, die sich von ebenfalls pausenlos folgenden „er sie es“ abhebt, wobei die Einheit „wir ihr“ erst in der nächsten, einzelligen Strophe erscheint und zudem mit dem Fragezeichen versehen wird.

Dieses radikale Statement als *Conclusio* überrascht, denn gerade wurde in den Klammern ja so gut wie entschieden, dass es „die andern“ sind, die über die Existenz der (Bachmannschen) Kunst bestimmen sollen. Es scheint auf das verhalten optimistische Gedicht „Meine Neugier“ der mütterlichen Freundin Kaschnitz aus dem Jahr 1962 und ihrer Sammlung *Dein Schweigen – meine Stimme* hinzuweisen und zu reagieren, das angesichts eines sehr schmerzhaften privaten Verlustes in seiner zweite Strophe ebenfalls über „meinen Teil“ spricht im Sinne einer wieder wahrgenommenen Verpflichtung, sich der zeitgenössischen Realität schriftstellerisch zuzuwenden:

Meine Neugier

Meine Neugier, die ausgewanderte, ist zurückgekehrt.
Mit blanken Augen spaziert sie wieder
Auf der Seite des Lebens.
Salve, sagt sie, freundliches Schiefgesicht,
Zweijährige Stimme, unschuldig wie ein Veilchen,
Grünohren, Wangen wie Fischhaut, Tausendschön
Alles begrüßt sie, das Häßliche und das Schöne.

Gerade als hätte ich nicht schon längst genug,
Holt sie mir **meinen Teil**, meinen Löwenteil,
An dem, was geschieht, aus Häusern, die mich nichts
angehen.
Ein Ohr soll ich haben für jeden Untergang
Und Augen für jede Gewalttat.
[...] (KASCHNITZ 1985 V: 372; Hervorhebung J.H.)

Hier spricht das (autobiografische) Ich von seiner personifizierten Neugier als dem *Movens* seiner erneuten Anteilnahme „[a]n dem, was geschieht“ – was sowohl an Celans Umschreibung der Shoah (als „das, was geschah“) als auch an Eichs *Träume* mit der bekannten Aufforderung „Alles, was geschieht, geht dich an!“ (1951)⁴⁷² erinnert. Bachmann steht in ihrem Gedicht diesem indirekt geforderten ‚Löwenanteil‘ des Dichters am Zeitgenössischen anscheinend skeptisch bis feindlich gegenüber (und ihr „Aug und Ohr“ sind im Unterschied zu den Kaschnitzschen, erneut der Realität zugewandten „Ohr“ und „Augen“ zu bloßen sprachlichen Gourmets verkommen) und beendet ihr Gedicht auf den ersten Blick durchaus im Sinne der Studentenrevolte, die – im gleichen *Kursbuch 15* übrigens, in welchem Bachmanns Text „Keine Delikatessen“ erschien – den ‚Tod der Literatur‘ verlangte.⁴⁷³

Kaschnitz’ altmodisch anmutende Zuversicht mochte übrigens darüber hinaus auch dem ebenfalls mit ihr eng befreundeten Celan unheimlich erscheinen, der seinerseits den Titel ihrer

⁴⁷² Heinz Schwitzke und Werner Klippert sehen in dieser Aufforderung „ein Leitmotiv seines ganzen weiteren Dichtens.“ (SCHWITZKE/KLIPPERT 1969: 178)

⁴⁷³ Ein undatierter Brief oder Briefentwurf, dessen Kopie im Besitz der Erben Monika Albrecht einsehen konnte, zeugt davon, dass Bachmann dieses Ziel jedoch ziemlich fern lag: „wenn ich geahnt hätte, daß ich mit Beckett die Ehre habe, vor dem ‚Ende der Literatur‘ abgedruckt zu werden, hätte ich die Manuskripte vermutlich zurückgezogen.“ (ALBRECHT 2002: 253)

Gedichtsammlung *Dein Schweigen – meine Stimme* (1962) mit dem ihm wohl naiv klingenden Glauben, dass der Tod einer innig geliebten Person dem Hinterbliebenen zur poetischen Artikulation verhelfen kann, in seinem *Atemwende*-Gedicht „Keine Sandkunst mehr“ (1967; entstanden 10.2.1964)⁴⁷⁴ bitter parodierte:

KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister.

Nichts erwürfelt. Wieviel
Stumme?
Siebenzehn.
Deine Frage – deine Antwort.
Dein Gesang, was weiß er?

Tiefimschnee,
Iefimnee,
I – i – e. (CELAN 2005: 183-184)

Er wollte offenbar mit dem Vers „Deine Frage – deine Antwort“ die ältere Dichterin darauf hinweisen, dass die Verstorbenen keine Partner mehr sein können, auch nicht im Schweigen, und im äußersten Sinne stumm seien; so dass die Hinterbliebenen nur sich selbst Fragen stellen können und sich selbst auch antworten müssen.⁴⁷⁵ Und dass der dichterische „Gesang“, das Gedicht, eigentlich nur Vermutungen befördern kann, und nicht, wie bei Ernst Meister, Wahrheiten und Gewissheiten wie diese bekannte und zuversichtliche des „poeta, der philosophiert“:⁴⁷⁶

Mein Gedicht sagt Dir,
was ich weiß,
es fragt Dich,
was Du weißt. (MEISTER 1980:30)

Celans dichterischer Ausgangspunkt und zugleich Weg in die Zukunft⁴⁷⁷ ist dagegen, diesem poetologischen Gedicht zufolge, im Wortklumpen „Tiefimschnee“ ‚begraben‘ und zerfällt in ähnlich abgesetzte Zeilen wie bei Sachs („Vergebens verbrennen die Briefe“, 1961) und Bachmann („Keine Delikatessen“, 1968) – nur mit dem graduellen Unterschied, dass das solcher Art Hervorgehobene bei Celan keinen Sinn mehr ergibt, und nur ein Echo aus zwei

⁴⁷⁴ Dieser poetologisch konnotierte Titel (nicht zuletzt ein Hinweis auf die erste Sammlung Celans, *Der Sand aus den Urnen*, von 1948) korrespondiert mit dem ähnlich verneinenden Bachmannschen „Keine Delikatessen“.

⁴⁷⁵ Kaschnitz selbst muss in ihrem letzten, autobiografisch basierten Buch *Orte* von 1973 an die Adresse ihres verstorbenen Mannes zugeben: „[...] kein Tag, an dem ich nicht an dich denke, ich lebe mit dir, das ist wahr. Aber, mit wem lebe ich, mit einem Schutzengel, mit einer Liebe, stumm, entsetzlich stumm.“ (KASCHNITZ 1991: 236-237)

⁴⁷⁶ So die bereits erwähnte Selbstbestimmung Ernst Meisters im Brief an Karl Löwith, Ostern 1949. Zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 55.

⁴⁷⁷ S. Kommentar zu diesem Gedicht von Barbara Wiedemann: „Die Geomantie oder Sandkunst [...] ist eine uralte Methode der Zukunftserkundung [...]“ (CELAN 2005: 728-729)

Vokalen („I – i – e“) auf die wahrnehmbare Versoberfläche dringt, was eine sehr arme, höchst reduzierte und komprimierte ‚Wortoper‘ ergibt.⁴⁷⁸

Eine ‚Wortoper‘ am Rande des Verstummens, könnte man auch sagen, womit wir zurück bei Kortens Charakteristikum des hermetischen Gedichts der 60er Jahre wären („Hermetik und Naturlyrik in den sechziger Jahren. Vor dem Verstummen?“ KORTE 2004: 87), mit Bachmanns Gedicht „Keine Delikatessen“ (1968) als Kronzeugen dafür, dass „Nichts mehr wird kommen“ (KORTE 2004: 97). Doch beide diese Gedichte, Bachmanns „Keine Delikatessen“ wie Celans „Keine Sandkunst mehr“, zeichnet zugleich jene multiple Intertextualität aus, die hier nur kurz skizziert werden konnte. Dank ihr werden die Textspuren naher Zeitgenossen (Kaschnitz, Sachs, Meister) orchestriert, was über die fatale Thematik am Ende des jeweiligen Textes hinausgeht. Sie macht aus den Gedichten ein reiches Gewebe voller Signale an die Dichterfreunde wie an die Leser, die allerdings informierte, eingeweihte Leser sein müssen. Die Gedichte werden durch diese Signale mehrdeutig und höchst dialogisch, ein offenes und inwendig fragendes, sich selbst in Frage stellendes Kunstwerk. Und obwohl sie vordergründig behaupten oder zeigen, dass sie am Rande des Verstummens bzw. am Rande der Vernichtung agieren, ihre Intertextualität stärkt sie und kämpft polyphonisch gegen beides an.

Auch die Problematik des Zweiten Weltkriegs und der Shoah scheint in Bachmanns Gedicht „Keine Delikatessen“ wie in Celans Gedicht „Keine Sandkunst mehr“ auf der manifesten Textebene so gut wie zu fehlen, und ist diesen Texten doch inhärent. Bei Bachmann wird sie durch das exponierte Wort „Finsternis“ versinnbildlicht, das am Ende der Reihe all dessen steht, worin das Ich Einblick gewähren musste. Jene Finsternis, die auch auf das ‚dunkle‘, ‚finstere‘ Kapitel der deutschen Geschichte verweisen könnte und zudem das pluralische Wort „Finsternisse“ aus Nelly Sachs’ Gedicht „Vergebens verbrennen die Briefe“ zu berücksichtigen scheint. Dieses bereits erwähnte Gedicht, das ebenfalls in den 60er Jahren erscheint, wenn auch schon am Anfang des Jahrzehnts, 1961, geht noch viel eingehender und unverdeckter auf die Shoah ein,⁴⁷⁹ hebt sie aber ins Allgemeine, macht aus ihr eine exemplarische Verfolgung an sich, der gegenüber sich zeitunabhängig Liebe und

⁴⁷⁸ Schon Celans Gedicht „Tübingen, Jänner“ von 1963 (CELAN 2005: 133) endet angesichts der Post-Shoah-Zeit im Fragmentarischen, hier auf Hölderlins „Pallaksch“ bezogen: „Käme,/ käme ein Mensch,/ käme ein Mensch zur Welt, heute, mit/ dem Lichtbart der/ Patriarchen: er dürfte,/ spräch er von dieser/ Zeit, er/ dürfte/ nur lallen und lallen,/ immer-, immer-/ zuzu.// („Pallaksch. Pallaksch.“)

⁴⁷⁹ Vor allem seine erste Strophe inszeniert höchst dynamisch die Verfolgung und ihre Abwehr durch Liebe: „VERGEBENS/ verbrennen die Briefe/ in der Nacht der Nächte/ auf dem Scheiterhaufen der Flucht/ denn die Liebe windet sich aus ihrem Dornenstrauch/ gestäupt im Martyrium/ und beginnt schon mit Flammenzungen/ ihren unsichtbaren Himmel zu küssen/ wenn Nachtwache Finsternisse an die Wand wirft/ und die Luft/ zitternd vor Ahnungen/ mit der Schlinge des anwehenden Verfolgers/ betet:// [...] –“ (SACHS 2010 II: 123).

Menschlichkeit behaupten müssen: Auch dies am Rande des Verstummens und des Todes,⁴⁸⁰ trotzdem jedoch als sichtbares Zeichen der Resistenz.⁴⁸¹

Nicht zuletzt ruft Celans Gedicht „Keine Sandkunst mehr“ die Shoah auf, und zwar von seinem Ende her, jener die Grenzen der Wörter verwischenden Ortsbestimmung „Tiefimschnee“, die auf seine im „Reichskommissariat Ukraine“ umgebrachte Mutter (EMMERICH 2001: 47) verweist. Denn diese wurde, wie John Felstiner ausführt, „in einem überaus kalten Winter“ Ende 1942 oder Anfang 1943 ermordet (FELSTINER 2000: 42) und seitdem vom liebenden Sohn immer wieder schmerzvoll mit dem Schnee assoziiert. Schon sein Gedicht „Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine“, von Ruth Kraft auf den gleichen Winter 1942/43 datiert, geht von den „Finsternissen“ (Zeile 9), d.h. der Shoah, aus und fragt suggestiv wie schuldbewusst in den letzten zwei Versen die Tote: „Was wär es, Mutter: Wachstum oder Wunde – / versänk auch ich im Schneewehn der Ukraine?“ (CELAN 2005: 399).

In der Folge wird der äußerst schmerzhafteste, stets akute Verlust der Mutter aufgrund des Genozids an den Juden zum Beweggrund und zur Begründung für Celans Schaffen, und zwar schon im poetologischen Gedicht „Schwarze Flocken“ von 1948, das ähnlich der „Milch der Frühe“ („Todesfuge“, 1948) den Schnee schwarz, „lichtlos“ (Zeile 1), werden lässt und der Frierenden ein „Tüchlein“ aus Worten webt (CELAN 2005: 19), bis hin zum Spätwerk, dessen Beginn die Sammlung *Atemwende* markiert. Auch hier noch ist, und das Gedicht „Keine Sandkunst mehr“ bestätigt es, der Schnee „eine zentrale, auch poetologische Chiffre Celans für die Erinnerung an die ermordeten Eltern und die Toten der Shoah sowie die verlorene östliche Heimat überhaupt“ (MAY 2008: 91) und als solche sprechend. Ähnlich Bachmanns „Keine Delikatessen“ animiert das Celansche Gedicht im Leser – und zwar indem es „sterbend singt“ (SACHS 2010 II: 123), bevor es tief im Schnee versinkt – Abwehr: gegen den wirklichen, millionenfachen Tod durch Krieg und Shoah, zugleich aber eigentlich auch gegen den ‚Tod der Literatur‘ bzw. den ‚Tod der (hermetischen) Lyrik‘. Von einem „Verstummen“ (Korte) der Dichter Sachs, Celan und Bachmann in den 60er Jahren kann jedenfalls vor diesem Hintergrund nicht ausgegangen werden, vielmehr von ihrem intensivierten, erweiterten lyrischen Repertoire.

⁴⁸⁰ Denen die Schrift entgegengehalten wird: „da auf dem Papier/ das sterbend singt://“ (SACHS 2010 II: 123).

⁴⁸¹ Auch noch in Nelly Sachs' fünfundachtzig Zeilen langem Opus „Die Suchende“ von 1966 spielt die politische Verfolgung eine entscheidende Rolle, hier wird sie jedoch bereits so allgemein gehandhabt, dass neben der autobiografisch bedingten Shoah auch das Schicksal der von Puschkin bewunderten Marja Wolkonskaja mitberücksichtigt wird, die 1826 nach dem Dekabristen-Aufstand freiwillig ihrem Gatten in die Verbannung nach Sibirien folgte und deshalb auch ihren kleinen Sohn verließ.

Noch stärker verändert sich in den 60er Jahren die Formsprache Erich Arendts, wovon insbesondere die Gedichtsammlung *Ägäis* (1967) mit Gedichten aus der ersten Hälfte des Jahrzehnts zeugt. Eva Kocziszky nennt diesen Wandel eine „klassische Wende“ Arendts (KOCZISZKY 2012: 86) und unterstreicht, dass er dank ihr „zum zeitgenössisch modernen Dichter wurde“ (KOCZISZKY 2012: 86). Zugleich können aber erst diese Gedichte als im eigentlichen Sinne hermetisch verstanden werden, und zwar – als eine Eigenart Arendts unter den fünf Autoren, denen diese Arbeit gilt –, indem sie zugleich „großartige Landschaftsgedichte“ (EMMERICH 1978: 9) werden. Hier würde also die Naturlyrik an die Hermetik durchaus grenzen, allerdings beides keinesfalls ans Verstummen. Vielmehr findet der Dichter dank der Begegnung mit der Ägäis, die die Spätphase seines Schaffens einleitet (KASZYŃSKI 1993: 64), zum Ausdruck, wenn auch nicht zur Lösung, seiner existentiellen wie poetologischen Krise.

Freilich handelt es sich hierbei größtenteils um keinen optimistischen, zuversichtlichen Ausdruck wie teilweise noch zur Zeit des Gedichts „Der Albatros“ (1951), das im Kapitel 4.2 eingehend untersucht wurde. „Gefühle der Unsicherheit, Verzweiflung und Resignation“ tragen diese Lyrik (KASZYŃSKI 1993: 65), sind also verwandt nicht zuletzt mit Celans fortschreitender Desillusionierung. Doch während Celans Gedicht „Keine Sandkunst mehr“ (*Atemwende*, 1967), wie wir gesehen haben, aus dem eigenartigen Kompositum „Tiefimschnee“ an seinem Ende nur noch die Vokale „I – i – e“ in den allerletzten Vers retten konnte, lässt Arendt in der vorletzten Zeile seines Gedichts „Steine von Chios“ aus der gleichen Zeit (*Ägäis*, 1967), und zwar ebenfalls graphisch hervorgehoben, eine ähnliche Wortbildung wie Celans „Tiefimschnee“, nämlich „steinglanzzerweht“, zutage treten. Allerdings ist dies gefolgt von den und gekrönt durch die durchaus intakten Worte „sein Lächeln“ (ARENDR 2003 II: 11), eine Arendtsche Chiffre der Hoffnung – wenn auch einer sehr anders gearteten Hoffnung als zur Zeit der noch durchaus konkreten Adoration von „Lenins unsterblichem Lächeln“ aus dem Gedicht „Gruß an Europa“ (ARENDR 2003 I: 131), dem letzten Text des Abschnitts „Heimkehr“ der Sammlung *Trug doch die Nacht den Albatros* von 1951.

Homer, der vermeintlich auf der Insel Chios Geborene – und mit ihm Odysseus –, werden nun zu ausschließlichen Weggefährten Arendts und zwingen Natur und Geschichte, Natur und Mythos in eins, verschmelzen gleichsam zur „inneren Landschaft“ des Dichters (KASZYŃSKI 1993: 65). Doch „Politik, Moral und Existenzfragen der von ihm erlebten Zeit werden in den [*Ägäis*]-Gedichten so dargestellt als ob sie [nur] ein Echo der fernen mythischen Vergangenheit wären.“ (KASZYŃSKI 1993: 64) Und auch dann überwiegen im

Großen und Ganzen, und vermehrt in Arendts Gedichten der 70er Jahre, „Düsternis und Verzweiflung“ (EMMERICH 1978: 11), wobei bei deren sprachlicher und poetologischer Umsetzung immer wieder Ähnlichkeiten mit Celan hervortreten, ohne jedoch seine Radikalität zu erreichen. So beispielsweise am Ende des Arendtschen Schlüsseltextes „Odysseus’ Heimkehr“ aus den *Ägäis*-Gedichten von 1967, einem Landschafts- wie Bekenntnisgedicht:

[...]
 Hier,
 unterm Ausgeträumt
 des Himmels, der
 die Masten schweigend dir
 zerbricht, dein Segel,
 Scheiternder,
 setzt
 schwarz. (ARENDDT 2003 II: 51)

Die Natur bei dieser „Heimkehr“ (nach jenem Abschnitt „Heimkehr“ aus *Trug doch die Nacht den Albatros* von 1951) ist nicht „unfühlend“ wie zu Goethes Zeiten (GOETHE 1961 I: 287), sondern eine Entsprechung der desolaten Lage des Ich, dessen, dass eine zufriedenstellende Heimat nicht in Sicht sei. Vielmehr bleibt das Ich, das sich als heimkehrender Odysseus ausweisen wollte, gerade im Heimischen ein Umhergetriebener und Geschlagener. Mehr und mehr schwinden in der Folge bei Arendt Gewissheiten, Positives. In seinem letzten Gedichtband, *entgrenzen* (1983), gibt es häufig sogar keine Kraft mehr zur Grenzziehung zwischen Substantiven oder Titeln, so dass einzelne Gedichte (neben den traditionellen „Aix en Provence“, „Sonnenfinsternis“, „Der Heimsucher“) „daß nichts“, „abseitshell“, „entrindet“, „fischleere see“ benannt werden.

Höchst karg heißt das neunundvierzigste Gedicht dieser Sammlung – ein rundes fünfzigstes findet sich nicht mehr, was wohl kein Zufall ist – „ins Offne“, wobei die Synkope eine äußerst reduktive Skepsis andeutet. Das Gedicht pointiert an seinem Ende eschatologisch und bitter zugleich „die große Leere Gott“ (ARENDDT 2003 II: 360), die die „klassische Wende“ Arendts (KOCZISZKY 2012: 86) nüchtern bekrönt. Dank ihr erfährt das im ‚lyrischen Jahrzehnt‘ der 50er Jahre Dargebrachte eine Intensivierung, Weiterführung und Radikalisierung, wobei Celan immer wieder Pate steht. Seine „Niemandrose“ – und zwar als „unsichtbar“ und „unseres toten Freundes/ Niemandrose“ benannt – wird noch im vermutlich letzten Text Arendts thematisiert, dem „du warst“ betitelten Gedicht, das seine Kraft dem Maritimen und einer späten Liebe verdankt (ARENDDT 2003 II: 403).

Angesichts des Todes sind es diese beiden Größen, die dem wachsenden Nihilismus des Arendtschen Ich Halt bieten und die als solche der Desillusionierung Celans, wie sie sich

zunehmend in seinem Spätwerk äußert, entgegengestellt werden. Besonders das Maritime, dessen poetische Durchdringung und sprachliche Gestaltung Arendt zu einem wichtigen Dichter des Mittelmeers macht, wird durch seine hermetische, sich einem schnellen Verständnis sperrende Lyrik aufgewertet. Hier zeigt sich, dass Natur- oder Landschaftslyrik per se keine billige Zuflucht wie bei Bergengruen bedeuten muss, vielmehr sich den zeitgenössischen Herausforderungen stellen kann, wenn auch in verschiedenem Grad offen.

Jedenfalls ist Arendt als ein Autor auszuweisen, der schon lange vor dem Zweiten Weltkrieg und der Shoah politisch engagiert sowie literarisch tätig ist. Dass viele seiner Naturpassagen mit Zivilisatorischem verwoben sind, stellt auch ihr Engagement – wenn auch ein zunehmend trauriges und verbittertes Engagement – dar. Denn am Mittelmeer, und das scheint das Faszinierende und Beruhigende dieser Lokalität für Arendt ausgemacht zu haben, ist das Maritime Zeuge vieler Kulturen, ihrer mannigfaltigen Überreste, Beeinflussungen und Mythen. Diese farbenfrohe Vielfalt des Südens, in vielem wohl jenen exotischen Landschaften verwandt, die Arendt während seiner bewegten Exilzeit kennenlernte, inspiriert und ‚entschädigt‘ den Dichter, dessen „neue[s] Deutschland“, an dem er mit seiner Frau nach 1945 „mitarbeiten“ wollte (ARENDDT 1978: 123), sehr anders als geträumt geworden ist.

Gegen die hermetisch abgeriegelte DDR, ihre Zensur und weitere Repressionen muss schließlich eine mehr und mehr hermetische Lyrik ankämpfen und die (Zeit)Genossen dazu bewegen, ihr Exotisches, Andersartiges wahrzunehmen sowie auf verborgene, subversive Botschaften zu achten. Als „Boten aus einer anderen Welt“ wirkten Katja und Erich Arendt bereits seit ihrer Rückkehr ‚aus den Tropen‘, so Fritz J. Raddatz, wobei er hervorhebt: „sie waren ‚undeutsch‘: vom Rotwein mit Käse zu Gershwin, von der indianischen Kunst an den Wänden zum selbstgemachten Konfekt [...]“ (RADDATZ 1978: 11) Diese Alterität ist es wohl, die Wolfgang Emmerich beim Dichter Arendt sogar „eine poetische Leistung [...] konstatieren [lässt], die gleichrangig neben derjenigen Brechts und später dann Huchels, Bobrowskis und Celans angesiedelt ist und entscheidend zur Belebung und Differenzierung der DDR-Lyrik in den 60er und 70er Jahren beigetragen hat.“ (EMMERICH 1984: 42) Diese poetische Leistung trägt – wie auch jene von Huchel, Bobrowski und Celan (KORTE 2004: 89-106) – unweigerlich das Signum des Hermetischen. Eine ganze Generation von DDR-Lyrikern (Sarah Kirsch, Heinz Czechowski, Adolf Endler, Karl Mickel) zehrt von ihr. (Vgl. KNOBLOCH 1988: 633)

Nach dem ertrag- und formenreichen ‚lyrischen Jahrzehnt‘ der 50er Jahre bewegt sich auch die Lyrik Ernst Meisters in Richtung Verknappung und „Schweigen“ (KORTE 2004: 97), wobei Hermann Korte anhand dieses Autors, zumindest was sein Schaffen der 60er Jahre

betrifft, allerdings eine positive Eigenschaft des hermetischen Gedichts an sich hervorhebt: es stellt, „gerade indem es sich an der Grenze zum Unsagbaren, zum Schweigen bewegt, ein agiles und produktives, ja avantgardistisches Element“ dar, das sich im Westen nicht zuletzt gegenüber der „antihermetischen Lyrik nach 1965“ durchaus zu behaupten weiß. (KORTE 2004: 97) Und behaupten wird sich in den 60er Jahren auch der Autor Ernst Meister, denn erst zu dieser Zeit erfährt sein dichterisches Werk Würdigungen von grundsätzlicher Bedeutung, die auch seinen weiteren Weg mitbestimmen.

Schon am Anfang des Jahrzehnts wird der Dichter, wie bereits ausgeführt, mit dem Tod des Vaters konfrontiert, infolgedessen er zuerst zum „kleinen Angestellten“ seines jüngeren Bruders, ein halbes Jahr später dann ganz aus dessen Firma entlassen wird. (HERRMANN/JORDANS 2011: 93-95) Somit bekommt seine literarische Arbeit einen existentiellen Akzent, den sie zuvor nicht kannte: Ernst Meister wird zum freien Schriftsteller. Als solcher sucht er Verbündete – und dank Günter Grass und Walter Jens gelingt ihm im Jahr 1962 der Wechsel vom Limes Verlag zum angesehenen Luchterhand Verlag. (HERRMANN/JORDANS 2011: 102-103) Wichtige Anerkennungen folgen diesem Entschluss in den bewegten 60ern: 1963 wird ihm der Große Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen für Literatur zugesprochen, 1965 folgt die Aufnahme in den PEN-Club, 1968 die Verleihung des Verdienstkreuzes der BRD 1. Klasse. Im nächsten Jahrzehnt setzt sich diese steigende Linie weiter fort mit der Aufnahme Meisters in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt (1974), durch die Verleihung des Petrarca-Preises (1976) sowie des Rainer-Maria-Rilke-Preises für Lyrik (1977) und schließlich mit der bereits erwähnten Zuerkennung des Georg-Büchner-Preises kurz vor seinem Tod im Juni 1979. Auch die Wertschätzung jüngerer Kollegen wie Nicolas Born und Peter Handke datiert aus den 70er Jahren und ist ein Zeichen dafür, dass Ernst Meisters dichterisches Werk, das „in einem fast klassischen Sinne ‚Gedankenlyrik‘“ ist und stets „an ein Gegenüber [gerichtet], das [es] existentiell unterrichten und verändern will“, seinem „ausgesprochen appellative[n] Gestus“ (KIEFER 1990: 459) gerecht wird.

Was aber in Hinsicht auf den Dichter Meister überrascht, ist nicht unbedingt sein Weg in die äußerste Reduzierung der lyrischen Textur, den er mit allen hier behandelten Autoren teilt, wengleich unter dem Signum des Philosophisch-Theologischen und Existentiellen, v.a. an Heidegger, Montaigne, Nietzsche und Pascal geschult. Ernst Meister ist in unserem Rahmen der einzige Autor, der bereits vor dem Beginn des Zweiten Weltkriegs einen Gedichtband publiziert und darin in manchem die Zukunft antizipiert. So korrespondiert sein Gedicht „Zunehmender Schatten“ aus dem Abschnitt „Bilder“ dieser ersten Sammlung (*Ausstellung*,

1932) auf eine interessante Weise mit dem Gedicht „Eine Garbe Blitze“ aus Nelly Sachs’ *Flucht und Verwandlung* von 1959, obwohl der Text „Eine Garbe Blitze“ unmissverständlich auf die NS-Vergangenheit und die SS hinweist, während Meisters Gedicht in expressionistischer Manier ein ‚Bild‘ für die kommende Katastrophe liefert, wie es wohl seinem Unterbewusstsein entsprang.⁴⁸²

Zunehmender Schatten

Dunkelbraun ist geboren worden.
 Ein weißer Strich geschieht.
 Blitze malen Ellipsen.
 Gelber See
 zerstäubt zu Asche.
 Asche wird rot,
 zischt,
 kommt zu sich.
 Schwarz zieht gelassen die Schuhe aus.
 So kommt die Nacht und herrscht. (MEISTER 2011 I: 77)

Auch wenn das Braune in diesem Gedicht, zumindest was die Autorintention betrifft, existentiell verankert ist, und nicht direkt auf die braune Diktatur verweist, der gelbe See, der zu Asche wird, nicht auf die Shoah und die Herrschaft der Nacht nicht auf das ‚Tausendjährige Reich‘: Es ist doch bemerkenswert, wie Ernst Meister, der später viel malen wird, kurz vor dem Beginn der Katastrophe in Deutschland und Europa diese auszumalen imstande ist als einen „[z]unehmende[n] Schatten“ – durchaus würdig des literarischen Zirkels um Klaus Mann, dem er zeitweise, 1931-1932, in Berlin angehörte.⁴⁸³ Bei Nelly Sachs geschieht dagegen die Besetzung durch die „fremde Macht“, also die SS, die hier in Form der „Blitze“ unmissverständlich intendiert ist, in der Gegenwart und anscheinend wiederholtermaßen, obwohl das Ende der NS-Zeit und des Zweiten Weltkriegs schon knapp anderthalb Jahrzehnte entfernt ist. Diese Verfolgung findet nämlich auf dem „Acker aus Papier“ statt:

⁴⁸² Hans-Günther Huch scheint es „abwegig“, dieses Gedicht auf „eine politische Lesart“ hin zu interpretieren, wie sie Gregor Laschen in LASCHEN 1981: 5 nahelegt. Vielmehr sieht er darin die Todesthematik vorherrschend: „Zunächst wird das erdfarbene *dunkelbraun* als Geburt benannt, dann folgen das *Weiß* eines Strichs (der offene Horizont des Lebens), der *Blitz* der weltgenerierenden Sprache, der *gelbe* See (das lebensvolle Blühen des Ginsters) die *rote* Asche (zischendes Verbluten) und zum Schluss das *Schwarz* des Todes, der die Schuhe auszieht, sie werden im Grab nicht benötigt. Das erdene *Dunkelbraun* der Geburt impliziert auch die Dunkelheit des Sterbens, damit wird die Endlichkeit sprachlich figuriert. Die *Nacht* aber ist der Tod, der im Leben herrscht, ein Topos, der Meister schon sehr früh beschäftigt hat. Es ist nicht die Herrschaft der SS; das Gedicht zeigt in seinem ganzen Verlauf einen bewegten Weg zum Tode.“ (HUCH 1999: 72-73)

⁴⁸³ Vgl. MEISTER 1996: 70. Mit Klaus Mann stand Meister auch im brieflichen Kontakt und zeigte ihm darüber hinaus seine Gedichte, wobei das hier erwähnte „Monolog der Menschen“ Klaus Mann besonders gefiel. (Vgl. Klaus Manns Brief an Ernst Meister vom 31.1.1932, Quellen-Nr. 252, zitiert in: HERRMANN/JORDANS 2011: 24)

EINE GARBE BLITZE

fremde Macht
 besetzen
 diesen Acker aus Papier
 Worte lodern
 tödliches Begreifen
 Donner schlägt das Haus ein
 darin Grablegung geschah.

Nach Vergebung dieses Lebens
 aus verzehrter Schreibweise
 aus der einzigsten Sekunde
 hebt der innere Ozean
 seine weiße Schweigekrone
 in die Seligkeit zu dir – (SACHS 2010 II: 109)

Auch dieses Gedicht, ähnlich wie Meisters Text, endet im Tod, und zwar nach „Vergebung dieses Lebens“. Doch dieser Tod ist eine Verheißung, und während er bei Meister mit der Farbe Schwarz und mit der Nacht assoziiert war, stellt er bei Sachs im Kontrast dazu eine „weiße Schweigekrone“ des „innere[n] Ozean[s]“ dar. Zudem ist er mit der Hoffnung verbunden, durch ihn „in die Seligkeit zu dir“ zu gelangen, in Liebe und Zweisamkeit also. Nach der höchst dynamischen und dramatischen Nacht der Shoah voller Blitze, lodender Worte und destrukturierender Donner, mit der Nelly Sachs bis ins hohe Alter literarisch immer wieder ringt (vgl. beispielsweise die zum Teil bereits erwähnten, späteren Texte „Vergebens verbrennen die Briefe“, 1961; „Die Suchende I-VII“ von 1966 sowie „Teile dich Nacht“, 1971), arbeitet sie sich in diesem konkreten Gedicht zur stillen Vorwegnahme eines ruhigen, natürlichen Todes vor, der ihr schließlich auch zuteilwird; so dass auch ihr Gedicht, ähnlich wie das erwähnte Meistersche, antizipiert, allerdings im positiven Sinne und Privates.

Und noch ein anderes Gedicht aus Ernst Meisters erster Gedichtsammlung *Ausstellung* (1932) überrascht damit, dass es mit einem späteren Post-Shoah-Gedicht, diesmal von Celan, korrespondiert. Es handelt sich gleich um den einleitenden und dadurch exponierten Text „Monolog der Menschen“, dem Abschnitt „Vorausstellung“ zugehörig, der also offenbar als Voraussetzung, Vorzeichen dessen dienen soll, was später ‚ausgestellt‘ wird oder was sich später ‚(her)ausstellt‘:

Monolog der Menschen

Wir sind die Welt gewöhnt.
 Wir haben die Welt lieb wie uns.
 Würde die Welt plötzlich anders,
 wir weinten.

Im Nichts hausen die Fragen.
 Im Nichts sind die Pupillen groß.
 Wenn Nichts wäre,
 o wir schliefen jetzt nicht,
 und der kommende Traum
 sänke zu Tode unter blöden Riesenstein. (MEISTER 2011 I: 11)

In diesen Zeilen wird das christliche Dogma dadurch einer bissigen Kritik unterzogen, dass gezeigt wird, wie die Menschen keinen Dialog mehr mit Gott zu führen imstande sind, sondern nur einen Monolog mit sich selbst: einsam und verunsichert, auch in kindlicher Angst, dass ihre „Welt plötzlich anders“ wird und sie hilflos weinen müssten. Die drei Personalpronomina „Wir“, die in der ersten Strophe jeweils eine Anapher bilden, insistieren auf einer Gemeinschaft, die jedoch in der zweiten Strophe mit dem drei Mal wiederholten „Nichts“ konfrontiert wird. Auch „der kommende Traum“, also eine mögliche Zukunft, erfährt eine Konfrontation damit, und es zeigt sich, dass er mit dem „Tod“ übereinstimmt, und zwar einem solchen, der vulgär „unter blöden Riesenstein“ lokalisiert wird, verärgert und nihilistisch.

Ähnlich höhnisch reagiert Celans „Psalm“ aus der Sammlung *Die Niemandrose* (1963) auf das überlieferte christliche Dogma, hier jedoch – und das ist ein grundlegender Unterschied – durch die Grenzerfahrung der Shoah bedingt, die nicht nur die existentielle und spirituelle Vereinsamung der Menschen manifest macht, sondern ihre irreversible Vernichtung:

Psalm

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
 niemand bespricht unsern Staub.
 Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
 Dir zulieb wollen
 wir blühen.
 Dir
 entgegen.

Ein Nichts
 waren wir, sind wir, werden
 wir bleiben, blühend:
 die Nichts-, die
 Niemandrose.

Mit
 dem Griffel seelenhell,
 dem Staubfaden himmelswüst,
 der Krone rot
 vom Purpurwort, das wir sangen
 über, o über
 dem Dorn. (CELAN 2005: 132-133)

Auch bei diesem Text Celans handelt es sich um ein wichtiges Gedicht, gab doch „die/ Niemandrose“ in den Zeilen 12 und 13 der gesamten Gedichtsammlung den Titel und mit ihm auch ihre Ausrichtung. Und auch hier, wie in der ersten Strophe Meisters, kommen die Menschen selbst zu Wort – werden allerdings von Anfang an als Tote und Vernichtete ausgewiesen, die wissen: „Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,/ niemand bespricht unsern Staub.“ (Zeile 1 und 2) Auch ihr „Nichts“ ist radikaler zu denken als das in Meisters zweiter Strophe, worin in ihm „die Fragen“ hausen und „die Pupillen“ groß sind. Celans dritte Strophe wird nämlich im durchgehenden Indikativ gehalten (während Meisters zweite Strophe in den Modus des Konjunktivs wechselt), steht also für tatsächliches Geschehen, das zudem alle drei Zeitformen umfasst: „Ein Nichts/ waren wir, sind wir, werden/ wir bleiben, blühend:/die Nichts-, die/ Niemandrose.“ Dies wird in der letzten Strophe botanisch bzw. sexuell (Griffel, Staubfaden, Krone), poetologisch (Griffel, [F]aden, Purpurwort, Singen) wie intertextuell (Rilkes Testament „Rose, oh reiner Widerspruch“) überhöht und mündet in das religiös konnotierte Wort „Dorn“, das auf das Martyrium (Christi, der Juden) verweist. Celans Revolte erweist sich dadurch als viel umfassender und pessimistischer und entspricht nicht zuletzt der „große[n] Leere Gott“ Arendts (ARENDDT 2003 II: 360). Nicht nur wird in Celans Gedicht das Überlieferte (die Bibel, Homer) parodiert und das Existentielle und Geschichtliche in den Vordergrund gestellt. Es wird gezeigt, dass die Shoah alles fatal und unwiederbringlich vernichtet hat und sie also das einzige bleibt, was noch ausgesagt werden kann.

All diese Ausführungen zum Beitrag der hermetischen Autoren zur Lyrikentwicklung nach 1945 – einschließlich zusätzlicher Exkurse zu intertextuellen Korrelationen einzelner weiterer Texte – sollten zeigen, dass die hermetische Lyrik früher da war als ihr Publikum und dass sie innovativer und problembewusster war als die Werke, die in der ersten Nachkriegszeit im deutschsprachigen Raum überwogen und zum Teil große Erfolge feierten wie zum Beispiel die Werner Bergengruens. Aber bereits in den 1950er Jahren, jenem ‚lyrischen Jahrzehnt‘, entfalteten nicht nur die Publikationen der in dieser Arbeit behandelten Autoren recht große Wirksamkeit, sondern es erfuhren auch alle diese Dichter ihre ersten, zum Teil renommierten Würdigungen (Arendt: Nationalpreis 3. Klasse im Jahr 1952; Bachmann: Preis der Gruppe 47 im Jahr 1953 und Literaturpreis der Freien Hansestadt Bremen im Jahr 1957; Celan: Literaturpreis des Kulturkreises der Deutschen Industrie im Jahr 1956 und Literaturpreis der Freien Hansestadt Bremen im Jahr 1958, Sachs: Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt im Jahr 1957, Lyrikpreis des Schwedischen Schriftstellerverbandes im nachfolgenden Jahr; Meister: Westfälischer Literaturpreis im Jahr

1957). Und das, obwohl auch noch in diesem Jahrzehnt lyrikgeschichtlich der Traditionalismus in allen deutschsprachigen Ländern überwog (vgl. KORTE 1999b: 86).

In den 60er Jahren intensivierte sich beides (d.h. die Präsenz auf dem Literaturmarkt sowie die Anerkennung durch die Literaturkritik bzw. Literaturwissenschaft), obwohl literaturgeschichtlich diese Zeitspanne oft mit dem ‚Verstummen‘ der hermetischen Lyriker apostrophiert wird – als ob die innovativen Energien dieser Art zu dichten bereits erschöpft wären und nicht mehr aktuell. Freilich beruht dies auf der falschen Annahme, dass, wenn man knapper und komprimierter dichtet, man weniger zu sagen hat. Dabei erreichen die Werke insbesondere Paul Celans und Nelly Sachs’ in den 60er Jahren, und Werke Ernst Meisters und Erich Arendts in den 70er Jahren in vielen Fällen, durch die Konzentration auf Wesentliches, ihren Höhepunkt. Es sollte künftig in Literaturgeschichten stärker berücksichtigt und auch bedacht werden, dass erst in diesen beiden Jahrzehnten der Durchbruch in Gestalt der wichtigsten Auszeichnungen kommt: 1960 erhält Celan den Georg-Büchner-Preis, 1964 wird mit ihm Bachmann ausgezeichnet und im Oktober 1979 wird er postum Meister verliehen; 1966 erhält Nelly Sachs (zusammen mit Samuel Josef Agnon) den Nobelpreis für Literatur.

Obwohl dies durchaus markante Würdigungen sind, führten sie bisher nicht dazu, dass man sich dem in diesen Dekaden Geschaffenen nachhaltiger zugewendet hätte.⁴⁸⁴ Das mag an der erwähnten Unterschätzung durch die literaturgeschichtliche Forschung liegen, insbesondere aber am Vorwurf des Hermetischen, angeblich Unverständlichen und Monologischen, dem durch diese Arbeit begegnet werden sollte. Nicht nur die Doppelinterpretationen im Hauptteil, sondern auch die Ausführungen im vorliegenden Kapitel sollten deutlich machen, dass es dieser Lyrik um Verständigung und Dialog geht, wenn auch oft unter dem Vorzeichen äußerster Verzweiflung und Skepsis. Genauso sollte evident werden, dass dieser Dialog beim Leser viel voraussetzt und von ihm viel fordert, vor allem: seine mitdenkende, zum Teil kenntnisreiche Zuwendung und seine wache Aufmerksamkeit. Diese dürften jedoch bei einem ‚schweren‘, komplexen Thema wie dem Zweiten Weltkrieg oder der Shoah eine Selbstverständlichkeit sein.

⁴⁸⁴ Sogar für Paul Celans Spätwerk gilt dies, obwohl sein frühes und mittleres Werk eine enorme Zuwendung der Kritik wie Literaturwissenschaft erfuhren (vgl. FISCHER 2008: 98).

6. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit ging von der Prämisse aus, dass Literatur im Allgemeinen und Lyrik im Besonderen ein Vorreiter unserer Erkenntnis sein und also kognitive Funktion erfüllen kann, und dies insbesondere, wenn es sich um schwierige Sachverhalte handelt, die anfangs ‚dunkel‘, undurchdringlich erscheinen und der Wende zum ‚Mir sind die Augen aufgegangen‘ (BACHMANN 1982 IV: 275) bedürfen. Dies geschieht oft jedoch nur bei denjenigen, die dafür Mühe und Mut erbringen, Mühe und Mut zu erbringen bereit sind: als Schreibende wie auch als Rezipienten. Einen solchen ‚dunklen‘, schwer fassbaren Sachverhalt stellte für die Autoren und Leser nach 1945 zweifelsohne das jüngste Zeitgeschehen dar, in das sie auf unterschiedliche Weise involviert waren und bei welchem sie unterschiedliche Rollen spielten auf jener breiten Skala von (in Nelly Sachs’ Worten) ‚Verfolgten‘ und ‚Verfolger[n]‘, von ‚Henker[n]‘ und ‚Opfer[n]‘, von ‚Jäger[n]‘ und ‚Gejagt‘,⁴⁸⁵ und das zugleich, extrem ausgedrückt, als Erbschaft nur zweierlei Menschentypen hinterließ, auch noch ‚mehr als zehn Jahre nach dem Krieg‘ (in Ingeborg Bachmanns Worten): ‚Mörder‘ und ‚Irre‘.⁴⁸⁶

Das Etikett des Hermetischen wurde unter diesen Koordinaten häufig instrumentalisiert, um dem somit Eingefriedeten, von der Gesellschaft angeblich ‚luft- und wasserdicht Verschlussenen‘, jeden Bezug zur Realität zu nehmen. So konnte man beispielsweise, wie bereits anfangs erwähnt wurde, mit Celans ‚Todesfuge‘ ‚der blutigen Schreckenskammer der Geschichte entfliehen‘ (in Hans Egon Holthusens Worten), ‚um aufzusteigen in den Äther der reinen Poesie‘,⁴⁸⁷ und das bei einem ‚Gegenstand‘ (unmissverständlich der Shoah), der als ‚ungeheuerlich‘ eingestuft wurde. (HOLTHUSEN 1954: 390)

Bezeichnenderweise waren es in diesem Gedicht Celans die anonymen Juden, die die ‚schwarze Milch der Frühe‘ trinken mussten und somit in den Bereich des Dunkels gerieten, mit einem Dunkel auch assoziiert wurden, obwohl ja das Dunkle hier kausal gesehen der ‚Schreckenskammer der Geschichte‘ zukommen müsste und also konkret dem mit den Schlangen spielenden, blauäugigen Mann – und nicht seinen im Dunkel der Hoffnungslosigkeit verharrenden Opfern. Die schauerliche Metamorphose, die die Juden von Trinkenden des dunklen Getränks an bis hin zum ‚Äther‘ (Holthusen), mit Celans Worten bis hin in die viel weniger poetischen ‚Lüfte‘ und ‚Rauch‘, durchlaufen mussten, wurde durch

⁴⁸⁵ Vgl. ihr Gedicht ‚Auf dass die Verfolgten nicht Verfolger werden‘ (SACHS 2010 I: 49-50) von 1949.

⁴⁸⁶ Vgl. ihre Erzählung ‚Unter Mördern und Irren‘ (BACHMANN 1982 II: 159-186) von 1962, die eben in die Zeit ‚mehr als zehn Jahre nach dem Krieg‘ situiert wird (BACHMANN 1982 II: 159).

⁴⁸⁷ S. Holthusens *Merkur*-Rezension von Celans Sammlung *Mohn und Gedächtnis* aus dem Jahr 1954, die in diese Worte gipfelt. (HOLTHUSEN 1954: 390)

den Gipfel in „der [einen, J.H.] reinen Poesie“ geschickt sublimiert, das ‚ungeheuerliche‘ dunkle Thema dadurch aber nicht aus der Welt geschafft.

Das ‚dunkelste Kapitel der deutschen Geschichte‘, also die NS-Zeit, verlangte nach literarischer, häufig lyrischer Artikulation und konnte auch durch die Disqualifizierung der angeblich ‚dunklen‘, hermetischen Autoren nicht für immer im Dunkel des Unterdrückten, Unerwünschten verschwinden. Manche absichtsvolle Manipulationen bzw. unbewusste Verschleierungen konnten aber als solche erst mit einigem zeitlichen Abstand klar sichtbar gemacht werden, und es sollte nicht zuletzt durch die Doppelinterpretationen dieser Arbeit manifest gemacht werden, dass alle fünf hier behandelten hermetischen Autoren eines verband: ihre Sehnsucht nach Verständigung, ihre Bereitschaft zum Dialog anhand und mithilfe ihrer Werke, die vom Realen ausgingen und auf Reales hinwiesen. Und dies insbesondere, wenn dem ‚Wahnsinn des Jahrhunderts‘ begegnet werden sollte, wie er sich im Zweiten Weltkrieg und der Shoah – aber auch in Hiroshima (Celan) und der stalinistisch repressiven DDR (Arendt) – äußerte. Privat gesehen mischte sich ein solcher ‚Wahnsinn‘, das sollten die den Interpretationen vorangestellten exemplarischen Lebensläufe hervorheben, nicht selten mit höchst Traumatischem, Leidvollem. Besonders in solchen Fällen, als das Äußere sich mit der inneren Notlage verband, wurde intensiv um Aussprache, Standortbestimmung und Erkenntnis gerungen, wobei beides, das Äußere wie Innere, die Gedichte prägten.

Unmittelbar nach dem Zivilisationsbruch und dem Ende des Krieges ging es in diesen Gedichten erstmals darum – und die Interpretationen von Nelly Sachs’ „O die Schornsteine“ und von Paul Celans „Todesfuge“ zeigten es klar – „das Ungeheuerliche der Vergasungen zur Sprache zu bringen“ (CELAN 2005: 608) und „das Furchtbare“, „das Schreckliche“, „das Unsägliche“ mit Worten zu berühren (SACHS 1985: 43, 63, 82-83), und zwar indem dieses singular un menschliche Geschehen orchestriert, gleichsam im Gedicht aufgeführt wurde („Todesfuge“), oder indem auf seine äußerst sichtbare Abkürzung, die Schornsteine, voll Emphase und Strenge hingewiesen wurde („O die Schornsteine“). Somit stellten diese Gedichte eine erste poetische Initiation, literaturtherapeutisch gesehen (und zwar für traumatisierte Schreibende wie Lesende) eine erste Hilfe dar, wobei Wolfgang Emmerich vielleicht zu pointiert anmerkt, dass diese Initiation und erste Hilfe in Hinsicht auf die Shoah vornehmlich den jüdischen Autoren vorbehalten blieb, die sie leisten mussten, und sich zu dieser Zeit „nichtjüdische Autoren, ältere wie jüngere, von dem Massenmord an den Juden in der Regel nicht wirklich betroffen, verstören und umtreiben ließen.“ (EMMERICH 2007:

372)⁴⁸⁸ Eine tatsächliche Wirkung nicht nur dieser beiden Texte, sondern auch jener von Hermann Adler, Hermann Broch, Erich Fried, Stephan Hermlin, Theodor Kramer und Ernst Waldinger könne Emmerich zufolge erst ab 1952-1953 datiert werden (vgl. EMMERICH 2007: 372).

Die 50er Jahre dominiert aber dann schon ein anderer Gedichttypus, der sich des jüngsten Geschehens auf einer weniger direkten, abstrahierten, zum Teil allegorischen Ebene annimmt: das poetologische Gedicht. Und auch hier, an Erich Arendts Text „Der Albatros“ und Ingeborg Bachmanns „Mein Vogel“ exemplifiziert, spielt, ähnlich wie schon bei Sachs’ „O die Schornsteine“ und Celans „Todesfuge“, die unterschiedliche Generationszugehörigkeit ihrer Autoren eigentlich keine Rolle, ebenso wenig wie der Aspekt der Schlüsselerlebnisse, den Wolfgang Emmerich statt dessen für die „Lyrik nach Auschwitz“ dieser Zeit akzentuiert:

Das Kriterium Generation ist in dieser frühen Phase [d.h. vom Mai 1945 an und bis in die 60er Jahre hinein, J.H.] von nur geringer Relevanz für die Frage, wer zu wem spricht. Vielmehr gibt es innerhalb der ‚gleichgelagerten‘ Generationen, sowohl der Älteren und Alten (vor, um und nach 1900 Geborenen) wie auch der Jüngeren (in den 10er und frühen 20er Jahren Geborenen), eine tiefe Kluft, was das in den ‚Jahren der Empfänglichkeit‘ (Dilthey) angelegte ‚natürliche Weltbild‘ (Mannheim) und die jeweiligen Schlüsselerlebnisse der beiden Gruppierungen angeht: hier die nichtjüdischen Deutschen, die sich mit der NS-Herrschaft mehr oder weniger arrangiert hatten, eingeschlossen die jungen Männer, die als Angehörige der Wehrmacht in den Krieg verstrickt waren – dort die aus Deutschland (oder deutschsprachigen Ländern) Vertriebenen oder glücklich Entkommenen, die sich nun in einer jüdischen Identität einrichten mussten, ob sie wollten oder nicht. (EMMERICH 2007: 372-373)

In der hermetischen Lyrik – zumindest unter den vier genannten Autoren – scheinen andere Verhältnisse vorzuherrschen, denn sowohl Nelly Sachs und Paul Celan als Juden (deren Identität sich jedoch nicht aufs Jüdische beschränkte⁴⁸⁹) als auch Erich Arendt und Ingeborg Bachmann als Nichtjuden (die jedoch keine NS-Mitläufer waren) vereint die Bemühung, der jüngsten Vergangenheit gerecht zu werden, ihr auf den Grund zu gehen. Bei Bachmann, indem „die verheerte Welt“ zum Ausgangspunkt des Gedichts „Mein Vogel“ gemacht wird, in dem die geheimnisvolle Eule als „Beistand des Nachts“ figuriert, und bei Arendt, indem nach

⁴⁸⁸ Bis in die 60er Jahre hinein hielt dabei Emmerich zufolge diese „Teilung der Zuständigkeiten und Rollen“ an (EMMERICH 2007: 372). Doch es ließen sich Ausnahmen von dieser Regel finden. Ingeborg Bachmann beispielsweise, die Wolfgang Emmerich später zusammen mit anderen „in den mittleren und späten 20er Jahren Geborenen“ der „HJ- oder Flakhelfer-Generation“ (EMMERICH 2007: 373) zurechnet und ihre im Kapitel 3.5 dargestellte Weigerung, dem „Bund Deutscher Mädel“ beizutreten, somit ebenso unberücksichtigt lässt wie ihren schon in der Jugend ausgeprägten Mut, sich mit jüdischen Menschen zu solidarisieren, publizierte im Frühling 1957 Gedichte wie „Mirjam“ (BACHMANN 1982 I: 155) oder „Exil“ (BACHMANN 1982 I: 153), die eindeutig auf Jüdisches eingehen. Ähnlich müsste auf dem Gebiet der Prosa mindestens Heinrich Böll der Ausnahmestatus zugewiesen werden, wenn auch größtenteils für Texte, die erst nach 1985 bekannt wurden. In Hinsicht auf sie wie auf seinen Erstling „Der Zug war pünktlich“ hält Helmut Böttiger fest: „In seinen frühen Erzählungen, die zum Teil erst nach seinem Tod 1985 veröffentlicht wurden, thematisiert er im Gegensatz zu fast allen Gegenwartsautoren unmissverständlich den deutschen Massenmord an den Juden. Auch in seinem Debüt taucht dieses Thema auf.“ (BÖTTIGER 2012: 123)

⁴⁸⁹ Und bei Celan zudem die jüdische Sozialisierung schon im Kindesalter erfolgte, nicht erst während der NS-Zeit. (EMMERICH 2001: 30)

den immer wieder erfolgten Untergängen, die ebenfalls schon die Exposition des Gedichts „Der Albatros“ prägen, das Subjekt in diesem Sturmvogel einen treuen und mutigen Begleiter findet, dessen „[w]ilder Ruf“ sich gegenüber „Not und Knechtschaft“ der Welt zu behaupten weiß. Es zeugt von der Größe aller dieser Autoren,⁴⁹⁰ dass ihre Werke deutlich mehr als das ‚natürliche Weltbild‘ (Mannheim) des jeweiligen dichtenden Ich wiedergeben und dass ihre Themen im Großen und Ganzen generationenübergreifend sind, stellvertretend für viele Leidende der Welt.

Dies zeigt sich noch intensiver anhand des Gedichts „Völker der Erde“ von Nelly Sachs, das zusammen mit Bachmanns „Ihr Worte“ im dritten Hauptkapitel dieser Arbeit interpretiert wurde und das verglichen mit „O die Schornsteine“ noch umfassendere, geradezu menschheitliche Dimensionen angenommen hat, ihnen auch gerecht wurde. Denn hier haben wir es mit einem Aufruf an alle Menschen der Welt zu tun, der jedoch die Schornsteine der Shoah als Voraussetzung in sich trägt, sie auf einer allgemeinen Ebene („Messer des Hasses“, „Tod“, „Blut“) mitreflektiert. Es ist wie Bachmanns „Mein Vogel“ ein poetologisches Gedicht, dessen Aufmerksamkeit dem „Weltall der Worte“ gilt, noch mehr aber vielleicht ein Bekenntnisgedicht, das bittet und fleht und nicht zuletzt auch fordert, diese Worte „an ihrer Quelle“ zu belassen, d.h. sie nicht (mehr) manipulativ, unehrlich, falsch zu verwenden.

Eine ähnliche Rolle des Bekenntnisses erfüllt nicht zuletzt auch Bachmanns Gedicht „Ihr Worte“ von 1961, das neben dem späteren Text „Wahrlich“ (1965), an Anna Achmatowa gerichtet, ebenfalls dem privaten Eingeständnis des Glaubens an die Macht der umsichtig und ehrlich verwendeten Worte gilt. Diese beiden Gedichte bekennen darüber hinaus eine Bewunderung für die Person, der sie gewidmet sind, also „Nelly Sachs, die Freundin, die Dichterin, in Verehrung“ im Falle von „Ihr Worte“, und Anna Achmatowa im Falle von „Wahrlich“. Beide Texte müssen zudem, wie schon „Mein Vogel“, zu wichtigen, vielleicht sogar zu den wichtigsten poetologischen Äußerungen Bachmanns gezählt werden, wobei insbesondere beim Gedicht „Ihr Worte“ der Umstand hervorsteht, dass der Text zugleich als höchst hermetisch angesehen werden muss, und zwar viel stärker als Celans „Todesfuge“ oder Sachs’ „O die Schornsteine“ (die diese Arbeit als Initiatoren der Versuche um eine Artikulierung der Zäsur der Shoah bestimmte).

Denn bis heute streiften „Ihr Worte“ ihren Rätselcharakter nicht ab, bleiben bei dem eindeutigen Appell an die Sprache des Lebens, nicht des Sterbens, den sie äußern, stets unzugänglich. Teilweise vielleicht deshalb, weil sie im Unterschied zum Gedicht „Mein Vogel“ und noch mehr zu „Todesfuge“ oder „O die Schornsteine“ zu den weniger

⁴⁹⁰ Lediglich Ernst Meister scheint dem von Emmerich entworfenen Bild des „nichtjüdischen Deutschen“ zu entsprechen, der „sich mit der NS-Herrschaft mehr oder weniger arrangiert.“ (EMMERICH 2007: 372)

interpretierten und von der Forschung eher vernachlässigten Texten gehören, so dass sich das notwendige philologische Wissen bisher noch nicht ansammeln konnte. Viel eher liegt aber der Grund für diese hermetische Beschaffenheit in der paradoxen Struktur des Gedichts, die Sprachspiele mit philosophischen Aporien verbindet und mit beidem einfallsreich und manchmal auch raffiniert ‚jongliert‘. Bei all dem Spiel bleibt trotzdem der ernste Hintergrund sichtbar, das Bemühen, mit der Sprache, einer neuen Sprache offenbar, dem Zivilisationsbruch Auschwitz zu begegnen. Das dies nur ein Versuch sein kann, legt der Aufforderungscharakter des Gedichts nahe. Die „Worte“ werden angesprochen und mit Wünschen ihres selbstsicheren, ganz offensichtlich friedliebenden poetischen ‚Generals‘ konfrontiert. Ob sie diesen Wünschen entsprechen wollen oder können, bleibt jedoch dahingestellt – und wohl absichtlich, ähnlich, wie offen bleiben muss, ob Nelly Sachs’ „Völker der Erde“ ihre „Worte an ihrer Quelle“ tatsächlich belassen, oder aber „das Weltall der Worte“ zerstören und somit nicht zuletzt auch sich selbst.

Mit der Konzentration auf Paul Celans Gedicht „Fadensonnen“ (1965) und Ernst Meisters Gedicht „Der neben mir“ (1972) näherte sich die vorliegende Arbeit in ihrem vierten Hauptkapitel zwei Texten, die schon von einem nachkatastrophischen Zustand aus sprechen, den sie beide zudem als wohl bekannt voraussetzen, nämlich von „der grauschwarzen Ödnis“, die nur ein einziger Gedanke tangiert (Celan), und „der Weltstille“, von der das sprechende Ich „gerüttelt“ ist, die es aber trotzdem – so lässt es sich interpretieren – zu besingen gilt (Meister). Diese Gedichte werden von der Forschung wieder wesentlich stärker berücksichtigt und spielen auch im Rahmen des Œuvres des jeweiligen Autors eine wichtige Rolle – beide stehen sie, wie bereits erwähnt, am Anfang des Spätschaffens ihres Dichters, beide weisen über ihre Stellung in der konkreten Sammlung, der sie angegliedert werden, hinaus: indem der Gedichtstitel zugleich den Titel der nächsten Sammlung ausmacht (wie bei Celans *Fadensonnen* von 1968), oder indem ein Teil des Gedichts als Motto der ganzen Sammlung vorangestellt wird (so dass Meisters „Der Mensch/hat sein Lied zu singen“ als Ouvertüre zu *Sage vom Ganzen den Satz* von 1972 erscheint). Die Beschäftigung mit beiden Gedichten sollte jedoch insbesondere die schwierige Zwiesprache nachzeichnen, wie sie sich anhand dieser Texte und darüber hinaus manifestiert, und nach ihren Voraussetzungen und Folgen fragen, auch Differenzen aufzeigen, die unüberbrückbar erscheinen, und trotzdem ganz zuletzt eine Art Annäherung möglich machen.

Das Ziel sollte dabei sein, ein jeweils adäquates Sprechen angesichts der Post-Shoah-Realitäten aufzudecken, die Celan und Meister diametral anders wahrnahmen, diametral anders wohl auch wahrnehmen mussten, sind ja schon die sehr unterschiedlichen

biographischen Ausgangspunkte, wie sie im dritten Kapitel dieser Arbeit herausgearbeitet wurden, kaum vereinbar: hier der aus einer reichen protestantischen Familie stammende, im Jahr 1934 mit der SA kokettierende, am Zweiten Weltkrieg als „Soldat Hitlers“ (MEISTER 1989:119) teilnehmende und von seiner Provinzheimatstadt Haspe aus schreibende Meister, da der neun Jahre jüngere, aus bescheidenen Verhältnissen im multikulturellen Czernowitz stammende, jüdisch orthodox erzogene Celan, von der Shoah und dem Verlust seiner Eltern traumatisiert, von seiner Exilstadt Paris aus dichtend, denn Deutschland oder Österreich waren ihm nicht geheuer, auch Jahrzehnte nach dem Krieg noch nicht.

Dies zeichnete auch die Beziehung der beiden Dichter zum Jüngstvergangenen aus, insbesondere der Shoah, die auszudrücken, gegen deren Erbschaft anzukämpfen Celan wohl für seine wichtigste Pflicht als Dichter und Mensch hielt. An ihr musste er immer wieder scheitern, auch in dem konkreten Gedicht „Fadensonnen“, das radikal eine Landschaft skizziert, von der Humanes bereits abgetrennt wurde – ein ernüchterndes elliptisches Porträt der Nachkriegszeit, wie ein trauernder Überlebender der Shoah sie erlebt und verarbeitet. Meisters Auffassung dagegen berücksichtigte Überkommenes, Tradiertes, das sich immer schon Traumatischem, dem Stillstand des Menschlichen, nähert, darüber auch Rechenschaft ablegt, indem es in ein „Lied“ überführt, das „[d]er Mensch [...] zu singen“ hat, solange er lebt (und leidet). Die Shoah erscheint in diesem Zusammenhang des sehr allgemein verstandenen Leidens an der Tatsache der menschlichen Existenz als nichts Singuläres, Einmaliges. Daher meint Meister, dass „Auschwitz zum Beispiel [...] Sprache nicht unbedingt lähmen [müsse], im Gegenteil.“ (MEISTER 1987a: 16) Auch ihre Überlebenden sind nach Meister nämlich dazu verurteilt, zu sterben und somit „in den Zeiten/ Aufgereichte“ (MEISTER III 2011: 198) zu ergeben; die Gleichheit vor dem Tod, die Rätselhaftigkeit des Sinnes der menschlichen Existenz trotz der Notwendigkeit des Todes ergeben für Meister eigentlichere, ernstere Probleme als die Fragen der Geschichte und Politik. Die Shoah in ihrer Einzigartigkeit kann auf diese Art aus dem menschlichen Bewusstsein getilgt werden, wenigstens vorläufig.

Das letzte interpretatorische Kapitel meiner Arbeit zeigt jedoch deutlich, dass dieses Thema, das Thema des Genozids an den europäischen Juden, zuletzt doch zu zäh ist, um aus dem Bewusstsein der Zeitgenossen (oder dem der Nachkommen) zu verschwinden – und typischerweise sind es bei diesem Beispiel wieder die jüdischen Autoren selbst, die es an die Wahrnehmungsoberfläche befördern: in der letzten Phase ihres Lebens und Schaffens, wieder (wie bei der poetischen Initiation durch „Todesfuge“ und „O die Schornsteine“) generationenübergreifend und mit einer Offenheit, die überrascht und schockiert.

Paul Celans „Die fleißigen“ wie Nelly Sachs' „Sie schreien nicht mehr“ gelten einer ‚Ortschaft‘, die beinahe die der Vernichtung ihres Lebens ergeben hätte und gleichzeitig vielleicht die prototypische der Shoah ist: die der Gaskammer. „Ohne Uhr“ und „querdurch“ positioniert muss in ihr das Ich des Celanschen Gedichts verharren, so der Imperativ an sich selbst, nachdem es nominativ alle ihre Bestandteile und Zugehörigkeiten aufzählte. Zugleich ging es wohl durch sie imaginär hindurch bis zu dem „spracheschluckende[n] Duschraum“ (der „semantisch durchleuchtet“ erscheint, also bereits linguistisch erschlossen wurde) und bis zu „einer Stehzelle“, die im Gegensatz dazu über eine offenbar bekannte, möglicherweise sogar berühmt-berüchtigte (der bestimmte Artikel legt es nahe) „unbeschriebene Wand“ verfügt und offenbar das versinnbildlicht, was dem Ich vorbestimmt gewesen wäre in der Reihe aller möglicher Erstickungstode, die noch nicht einmal sprachlich erfasst wurden, vielleicht auch nicht erfassbar sind.

Etwas Ähnliches zeichnet auch, will man die Zeilen radikal lesen und auf die Shoah beziehen, das Gedicht „Sie schreien nicht mehr“ von Nelly Sachs nach, allerdings in einem viel rascheren Tempo (wir registrieren hier nicht die Umgebung und Umstände, gehen mithilfe der vielen Verben direkt in den Tod und über ihn hinaus) und als wohl die höchstmögliche Abbeviatur dessen, was „Todesfuge“ und „O die Schornsteine“ mit ihren insgesamt 56 Zeilen auszusagen hatten: die Menschen verstummen vor Schmerz, werden notgedrungen äußerst gewalttätig gegenüber ihren Mitmenschen, verflüchtigen sich zu Wolken (und ergeben somit „Flüchtlinge aus Rauch“, wie sie in „O die Schornsteine“ benannt wurden), bekommen aber kein „Grab in den Wolken“ (wie es ihnen in der „Todesfuge“ in Aussicht gestellt wurde), sondern besiegeln die ‚schlimmstmögliche Wendung‘ durch die schauerliche Zeile „die [zu Wolken gewordenen Menschen, J.H.] tropfen denn geisterhaft – “. Somit geht das Gedicht über die Katastrophe der „Todesfuge“ wie des Sachsschen Gedichts „O die Schornsteine“ weit hinaus und überträgt den Eindruck des Geisterhaften auch auf die nicht direkt involvierten Leser und ihre Zukunft, wobei der Gedankenstrich am Ende des Textes die Rolle des Ausrufezeichens der letzten Zeile von „O die Schornsteine“ übernimmt. Mit diesem geisterhaften Tropfen der verflüssigten Menschen müssen von nun an die Nachgeborenen leben.

Die hermetische Lyrik erscheint vor dem Hintergrund der vorliegenden Doppelinterpretationen als durchaus problembewusst und in der gesellschaftlichen Realität ihrer Zeit stark wurzelnd, obwohl sie zumeist auf realistische poetische Verfahren verzichtet und dadurch unverständlich wirken mag. Diese Unverständlichkeit ist jedoch kein Ausdruck ihrer quasi narzisstischen Selbstbezogenheit oder Weltabgewandtheit, sondern offenkundig

ihre innere Notwendigkeit. Nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und nach dem Zivilisationsbruch Auschwitz traditionell – als ob nichts passiert wäre – zu dichten musste sogar den ältesten der in dieser Arbeit behandelten, mit dem Überlieferten fest verbundenen Autoren unmöglich sein. Auch war das, was sie an Problematischem und Leidvollem gesehen haben und vermitteln wollten, lange nicht das, was auch ihre Zeitgenossen und Kontrahenten zu sehen bereit waren.

Sowieso konnten die Komplexität und Widersprüchlichkeit der geschichtlichen und zeitgenössischen Vorgänge, auf die es adäquat zu antworten galt, nicht jedem zumutbar sein. Wenn sich zu diesem schweren thematischen Fundus verfremdende, modernistisch oder avantgardistisch inspirierte, manchmal surrealistisch arbeitende Techniken gesellten, waren viele mit ihnen unvertraute Rezipienten überfordert und leicht bereit, ihre Ablehnung laut zu bekunden. Zu viele wollten zudem nach all dem Traumatischen, Problematischen, Diffusen, Undurchdringlichen der jüngsten Vergangenheit eher abgelenkt werden und sich nicht mit ‚fremdem‘ Leid, das auch ihr eigenes hätte sein müssen, beschäftigen. Ganz zu schweigen von der Seite der mehr oder weniger verbrecherischen Mitläufer und Täter, die größtenteils natürlich nicht daran interessiert waren, ihre Schuld zu bekennen und ihre ‚Waffen‘ ruhen zu lassen, sondern oft ihren Krieg mit anderen Mitteln fortsetzten.

Die hermetische Lyrik, deren dialogische Ausrichtung diese Arbeit nicht zuletzt durch die Doppelinterpretationen dingfest machen konnte, wollte sich aber diesen Herausforderungen stellen, wollte verantwortungsbewusst sein – aus privaten, oft selbsttherapeutischen Gründen wie auch aus Idealismus bzw. Altruismus, d.h. nach außen gerichtet. „Mir sind die Augen aufgegangen“ (BACHMANN 1982 IV: 275), dieser Leitsatz aus Bachmanns Rede „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“, wäre demnach auch das, was die in dieser Arbeit vorgestellten Autoren durch ihr Schreiben bei sich und bei ihren Lesern erreichen wollten, trotz der oft verwendeten Ästhetik der Unverständlichkeit, trotz inhaltlicher Schwere. Vor allem Leid und Schmerz sollten dadurch einen Ort finden, an dem sie fassbar werden und in den Koordinaten ihrer Zeit, einer nicht selten wahnsinnigen Zeit, manifest.

Summary

The Second World War and the Shoah in German Hermetic Poetry after 1945

So far, the notion of hermetic poetry has evoked rather negative emotions, often connected with prejudice or even disdain. It is said to be dark, impermeable, self-centered and highly monologic, whereby “its bleakness stems from the isolation from the external world” (as it is stated in the best seller “Structure of Modern Poetry” by Hugo Friedrich of 1956, which to date still belongs to German literature specialists’ basics).

In contrast, my habilitation thesis is based on the premise that especially the last stage of German hermetic poetry, since 1945, responds comprehensively to the era that built it, mostly World War II and Holocaust, and that it is entirely dialogical. This poetry’s goal is not only self-reflection, but very often and predominantly the endeavor to “touch that horror” (Nelly Sachs), to express “what happened [to Jews and other victims]” (Paul Celan). Its function does not have to be primarily aesthetical (in contrast to the statement of Reinhard Baumgart, saying that Celan’s “Fugue of Death” [“Todesfuge”] mediates “too much artistic enjoyment” [“zuviel Genuß an Kunst”] through its “effective musical score” [“effektbewußte Partitur”]), but cognitive.

Findings of cognitive linguistics allow us to suppose that literature in general and poetry in particular may – through their metaphors – often grasp what in our world at first is difficult to tackle or to understand, and that it is presented in a condensed form. Therefore, especially poets would be pioneers of our cognition – called out by this task but also stigmatized by it.

In concrete terms, my work is focused on Nelly Sachs, Paul Celan and Ingeborg Bachmann as a famous and biographically linked trio. It also takes into account the “hermeticist of Hagen” Ernst Meister and Erich Arendt from the GDR. Through this representative selection it strives to encompass different autobiographical, geographical, religious and ideological perspectives and to show that they are despite all differences linked by one common feature: Whenever they try to give complex answers to contemporary problems through their poetry, they are accused of being hermetic and dark. But doesn’t their alleged darkness refer to the ‘darkest’ chapter of German history, the so called Third Reich? This is one of the assumptions of the thesis presented. Its dual interpretations of selected poems by different authors using the method of ‘close reading’ shall prove their dialogical character and reveal their intention and goal, which are often hidden behind the aesthetic of incomprehensibility. Another important parameter of my thesis is the consideration of the social and historical context.

As the notion of hermetic poetry is terminologically rather vague, the five chapters of interpretation are preceded by a brief account of its definition and development. And as biographical settings of authors often correspond with historical aspects, in addition short biographical profiles of individual authors in the order of their birthdates are provided.

Detailed interpretations of ten poems clearly show that monological character, impermeability and self-centeredness are by no means traits of the works analyzed, quite the opposite. They try to communicate and give evidence of the post-war reality. Therefore the final part of my thesis is dedicated to efforts not only at elucidation of this ‘dark’ poetry and its instrumentalization by literary criticism and literary studies. It also tries to find a relevant place of this poetry in the lyrical development of German literature after 1945 by appreciating its real contribution to it.

Bibliografie

I. Primärquellen

ARENDDT, Erich (1978): Gespräch mit Manfred Schlösser, in: Der zerstückte Traum. Für Erich Arendt. Zum 75. Geburtstag. Hrsg. v. Gregor Laschen und Manfred Schlösser. Berlin/Darmstadt: Agora, S. 113-125.

ARENDDT, Erich (1991): Gespräch mit Gregor Laschen, 1976. In: DDR-Schriftsteller sprechen in der Zeit. Eine Dokumentation. Hrsg. v. Gerd Labrousse u. Ian Wallace. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, S. 3-11.

ARENDDT, Erich (2003): Kritische Werkausgabe. Hrsg. v. Manfred Schlösser, Band I. Gedichte 1925-1959. Berlin: Agora.

ARENDDT, Erich (2003): Kritische Werkausgabe. Hrsg. v. Manfred Schlösser, Band II. Gedichte 1960-1982. Berlin: Agora.

AUSLÄNDER, Rose (1976): Noch ist Raum: Gedichte. Nachw. v. Hans Bender. Duisburg: Gilles & Francke.

AUSLÄNDER, Rose (1991): Erinnerungen an eine Stadt. In: Rose Ausländer. Materialien zu Leben und Werk. Hrsg. v. Helmut Braun. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, S. 7-10.

BACHMANN, Ingeborg (1982): Werke. 4 Bände. Hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster. München/Zürich: Piper.

BACHMANN, Ingeborg (1983): Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hrsg. v. Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum. München/Zürich: Piper.

BACHMANN, Ingeborg (1989): Bilder aus ihrem Leben. Mit Texten aus ihrem Werk. Hrsg. v. Andreas Hapkemeyer. München/Zürich: Piper.

BACHMANN, Ingeborg (1991): Anrufung des Großen Bären. München: Piper.

BACHMANN, Ingeborg (1992): Der Fall Franza. Requiem für Fanny Goldmann. München/Zürich: Piper.

BACHMANN, Ingeborg (1995): Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays. München: Piper.

BACHMANN, Ingeborg (1997): Malina. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BACHMANN, Ingeborg (2000): Simultan. Erzählungen. München/Zürich: Piper.

BACHMANN, Ingeborg (2002): Die gestundete Zeit. Gedichte. München/Zürich: Piper.

BACHMANN, Ingeborg (2005): Kritische Schriften. Hrsg. v. Monika Albrecht u. Dirk Göttsche. München/Zürich: Piper.

BACHMANN, Ingeborg (2011): Kriegstagebuch. Mit Briefen von Jack Hamesh an Ingeborg Bachmann. Hrsg. v. Hans Höller. Berlin: Suhrkamp.

BACHMANN, Ingeborg [?]: Die Waffen nieder. Typoskript. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ingeborg Bachmann, Sign. 423/14; Ser.n.25.094-25.202.

BACHMANN, Ingeborg/CELAN, Paul (2008): Herzzeit. Briefwechsel. Hrsg. v. Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BACHMANN, Ingeborg/HENZE, Hans Werner (2004): Briefe einer Freundschaft. Hrsg. v. Hans Höller. München/Zürich: Piper.

BACHMANNOVÁ, Ingeborg (1997): Básně. Übersetzt v. Michaela Jacobsenová. Praha: ERM.

BACHMANNOVÁ, Ingeborg/CELAN, Paul (2013): Čas srdce. Korespondence. Übersetzt v. Michaela Jacobsenová u. Vlasta Dufková. Praha: Pulchra.

BAUDELAIRE, Charles (1979): Albatros. Přeložil Vítěslav Nezval. In: Víno samotářovo. Hrsg. v. Kare Livanský. Praha: Československý spisovatel, S. 31.

BENN, Gottfried (2011): Probleme der Lyrik. Späte Reden und Vorträge. Stuttgart: Klett-Cotta.

BERGENGRUEN, Werner (1962): Die heile Welt. Gedichte. Zürich: Arche.

BERGENGRUEN, Werner (1992): Von Riga nach anderswo oder Stationen eines Lebens: Bücher, Reisen, Begegnungen. Hrsg. v. N. Luise Hackelsberger. Zürich: Arche.

BIBEL (1986): Die Bibel in der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Vollständige Schulausgabe. Hrsg. v. Interdiözesanen Katechetischen Fonds. Klosterneuburg: Verlag Österreichisches Katholisches Bibelwerk.

BÜCHNER, Georg (1998): Woyzeck. Kritische Lese- und Arbeitsausgabe. Hrsg. v. Lothar Bornscheuer. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

CANETTI, Elias (1975): Das Gewissen der Worte: Essays. München/Wien: Hanser.

CELAN, Paul (1966): Piesok z urien (Der Sand aus den Urnen). Ins Slowakische übersetzt v. Ivan Kupec. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

CELAN, Paul (1968): Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

CELAN, Paul (1971): Schneepart. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

CELAN, Paul (1983): Gesammelte Werke in fünf Bänden, Bd. 3. (Gedichte III, Prosa, Reden). Hrsg. v. Beda Allemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

CELAN, Paul (1986): Sněžný part (Schneepart). Ins Tschechische übersetzt u. kommentiert v. Ludvík Kundera. Praha: Odeon.

CELAN, Paul (1988): „Spirituell“. Ein Gespräch mit Hugo Huppert (1973). In: Paul Celan. Hrsg. v. Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 319-324.

CELAN, Paul (1990): Werke. Historisch-kritische Ausgabe. 7. Band: Atemwende. Hrsg. v. Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

CELAN, Paul (1991): Werke. Historisch-kritische Ausgabe. 8. Band: Fadensonnen. Hrsg. v. Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

CELAN, Paul (1994): Werke. Historisch-kritische Ausgabe. 10. Band: Schneepart. Hrsg. v. Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

CELAN, Paul (1997/2004): Ich hörte sagen. Paul Celan liest Gedichte und Prosa. München: Der Hörverlag.

CELAN, Paul (2000): Gesammelte Werke in sieben Bänden, Bd. 4 u. 5. (Übertragungen I u. II). Hrsg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

CELAN, Paul (2001): Werke. Historisch-kritische Ausgabe. 6. Band: Die Niemandrose. Hrsg. v. Axel Gellhaus. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

CELAN, Paul (2002): Werke. Historisch-kritische Ausgabe. 5. Band: Sprachgitter. Hrsg. v. Holger Gehle. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

CELAN, Paul (2003): Werke. Historisch-kritische Ausgabe. 2.-3. Band: Der Sand aus den Urnen. Mohn und Gedächtnis. Hrsg. v. Andreas Lohr. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

CELAN, Paul (2004): Werke. Tübinger Ausgabe. 9 Bände. Hrsg. v. Jürgen Wertheimer. Bd. 1: Mohn und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

CELAN, Paul (2005): Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hrsg. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

CELAN, Paul/CELAN-LESTRANGE, Gisèle (2001): Briefwechsel. 2 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

CELAN, Paul/DEMUS, Klaus u. Nani (2009): Briefwechsel. Hrsg. v. Joachim Seng. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

CELAN, Paul/DISCHNER, Gisela (2012): „Wie aus weiter Ferne zu Dir“. Briefwechsel. Berlin: Suhrkamp.

CELAN, Paul/SACHS, Nelly (1996): Briefwechsel. Hrsg. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

CELAN, Paul/SHMUELI, Ilana (2004): Briefwechsel. Hrsg. v. Ilana Shmueli u. Thomas Sparr. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

CELAN, Paul/SZONDI, Peter (2005): Briefwechsel. Hrsg. v. Christoph König. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

CELAN, Paul/WURM, Franz (1995): Briefwechsel. Hrsg. v. Barbara Wiedemann in Verbindung mit Franz Wurm. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

DOMIN, Hilde (1993): Das Gedicht als Augenblick von Freiheit. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Frankfurt am Main: Fischer.

EICH, Günter (1960): Träume: 4 Spiele. Berlin/Frankfurt am Main: Suhrkamp.

ENZENSBERGER, Hans Magnus (1962): Die Clique. In: Almanach der Gruppe 47. 1947-1962. Hrsg. v. Hans Werner Richter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 22-27.

GOETHE, Johann Wolfgang (1961): Sämtliche Gedichte. Erster Teil. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

GRASS, Günter (1990): Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt am Main: Luchterhand.

GRYPHIUS, Andreas (1988): Tränen des Vaterlandes, Anno 1636. In: Stephan Hermlin (Hrsg.): Deutsches Lesebuch. Leipzig: Philipp Reclam jun., S. 80–81.

HOFMANNSTHAL, Hugo von (1987): Ein Brief. In: ders.: Blicke. Essays. Hrsg. v. Thomas Fritz. Leipzig: Philipp Reclam jun., S. 79-90.

HÖLDERLIN, Friedrich (1984): Gedichte. Hrsg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt am Main: Insel.

KAFKA, Franz (1990): In der Strafkolonie. In: ders. Erzählungen. Hrsg. v. Kurt Krolop. Leipzig: Reclam-Verlag, S. 114-141.

KASCHNITZ, Marie Luise (1981): Gesammelte Werke. Zweiter Band: Die autobiographische Prosa I. Frankfurt am Main: Insel.

KASCHNITZ, Marie Luise (1985): Gesammelte Werke. Fünfter Band: Die Gedichte. Frankfurt am Main: Insel.

KASCHNITZ, Marie Luise (1991): Orte. Aufzeichnungen. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel.

KASCHNITZ, Marie Luise (2000): Tagebücher aus den Jahren 1936-1966. Hrsg. v. Christian Büttrich, Marianne Büttrich und Iris Schnebel-Kaschnitz. Bd. I und II. Frankfurt am Main u. Leipzig: Insel.

KLÜGER, Ruth (1997): weiter leben. Eine Jugend. 6. Auflage. München: Deutscher Taschenbuchverlag.

LEVI, Primo (1990): Die Untergegangenen und die Geretteten. Aus dem Italienischen v. Moshe Kahn. München/Wien: Hanser.

LINDEGREN, Erik (1963): Weil unser einziges Nest unsere Flügel sind. Ausgewählt u. übersetzt v. Nelly Sachs. Berlin: Luchterhand.

MANN, Thomas (1960): Der Zauberberg. Roman. In: Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. 3, Frankfurt am Main: S. Fischer.

MEISTER, Ernst (1980): Mein Gedicht sagt Dir. In: Ernst-Meister-Gymnasium Haspe. Festschrift zur Namensgebung der Schule. Hagen, S. 30.

MEISTER, Ernst (1987a): Brief an Wilhelm Lehmann vom 7.1.1965. Erläutert v. Andreas Lohr-Jasperneite. In: Text + Kritik, Heft 96: Ernst Meister, Oktober 1987, S. 16-18.

MEISTER, Ernst (1987b): [Ein Drittes]. Notat zu *Sage vom Ganzen den Satz*. In: Text + Kritik, Heft 96: Ernst Meister, Oktober 1987, S. 19-20.

MEISTER, Ernst (1987c): Gedichte aus dem Nachlaß. Ausgewählt v. Gregor Laschen. In: Text + Kritik, Heft 96: Ernst Meister, Oktober 1987, S. 10-15.

MEISTER, Ernst (1989): Prosa. 1931 bis 1979. Hrsg.v. Andreas Lohr-Jasperneite. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider.

MEISTER, Ernst (2011): Gedichte. Textkritische und kommentierte Ausgabe, Bd. 1. Zu Lebzeiten publizierte Gedichtbände (1932-1958). Hrsg. v. Axel Gellhaus, Stephanie Jordans u. Andreas Lohr. Göttingen: Wallstein.

MEISTER, Ernst (2011): Gedichte. Textkritische und kommentierte Ausgabe, Bd. 2. Zu Lebzeiten publizierte Gedichtbände (1959-1968). Hrsg. v. Axel Gellhaus, Stephanie Jordans u. Andreas Lohr. Göttingen: Wallstein.

MEISTER, Ernst (2011): Gedichte. Textkritische und kommentierte Ausgabe, Bd. 3. Zu Lebzeiten publizierte Gedichtbände (1969-1979) und Zu Lebzeiten verstreut publizierte Gedichte (1951-1979). Hrsg. v. Axel Gellhaus, Stephanie Jordans u. Andreas Lohr. Göttingen: Wallstein.

MEISTER, Ernst (2011): Gedichte. Textkritische und kommentierte Ausgabe, Bd. 4. Apparat. Hrsg. v. Axel Gellhaus, Stephanie Jordans u. Andreas Lohr. Göttingen: Wallstein.

MEISTER, Ernst (2011): Gedichte. Textkritische und kommentierte Ausgabe, Bd. 5. Kommentar. Hrsg. v. Axel Gellhaus, Stephanie Jordans u. Andreas Lohr. Göttingen: Wallstein.

RICHTER, Hans Werner (1962): Fünfzehn Jahre. In: ders. (Hrsg.): Almanach der Gruppe 47. 1947-1962. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 8-14.

RICHTER, Hans Werner (1967): Radfahren im Grunewald. Ingeborg Bachmann. In: ders.: Im Etablissement der Schmetterlinge. Einundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47. München/Wien: Hanser, S. 45-62.

RICHTER, Hans Werner (2012): Mittendrin. Die Tagebücher 1966-1972. München: Beck.

SACHS, Nelly (1961): Fahrt ins Staublose. Die Gedichte der Nelly Sachs. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sachs, Nelly (1967): O the chimneys. Selected Poems, including the verse play Eli. Translated from the German by Michael Hamburger, Christopher Holme, Ruth and Matthew Mead and Michal Roloff. New York: Farrar Straus Giroux.

SACHS, Nelly (1971a): Suche nach Lebenden. Die Gedichte der Nelly Sachs. Hrsg. v. Margaretha u. Bengt Holmqvist. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

SACHS, Nelly (1971b): Teile dich Nacht. Die letzten Gedichte. Hrsg. v. Margaretha Holmqvist u. Bengt Holmqvist. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

SACHS, Nelly (1977): Gedichte. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Hilde Domin. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

SACHS, Nelly (1985): Briefe der Nelly Sachs. Hrsg. v. Ruth Dinesen u. Helmut Müssener. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

SACHS, Nelly (1991): Das Buch der Nelly Sachs. Hrsg. v. Bengt Holmqvist. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

SACHS, Nelly/SCHWEDHELM, Karl (1998): Briefwechsel und Dokumente. Hrsg. v. Bernhard Albers. Aachen: Rimbaud.

SACHSOVÁ, Nelly (1970): Hodina v Endore [Die Stunde zu Endor]. Übersetzt v. Ivan Kupec. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

SACHSOVÁ, Nelly (1989): V krajíně z hudby. Übersetzt v. Petr Prouza. In: Světová literatura 2/89, Jg. XXXIV, S. 40-43.

SACHSOVÁ, Nelly (2000): Zatmění hvězd [Sternverdunkelung]. Übersetzt v. Zlata Kufnerová. Praha: H & H.

TORBERG, Friedrich (1981): In diesem Sinne... Briefe an Freunde und Zeitgenossen. Hrsg. v. David Axmann, Marietta Torberg u. Hans Weigel. München/Wien: Langen Müller.

VON SUTTNER, Bertha (1964): Die Waffen nieder! (Auszüge). In: Beatrix Kempf: Bertha von Suttner. Das Lebensbild einer großen Frau. Schriftstellerin, Politikerin, Journalistin. Wien: Österreichischer Bundesverlag, S. 149-172.

WEISS, Peter (1968): Meine Ortschaft (1964). In: ders.: Rapporte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 113-124.

WERFEL, Franz (2005): Der veruntreute Himmel. Die Geschichte einer Magd. Frankfurt am Main: S. Fischer.

II. Sekundärquellen

ACHBERGER, Karen R. (2012): Composing after Auschwitz. In: Die Waffen nieder! Lay down your weapons! Ingeborg Bachmanns Schreiben gegen den Krieg. Hrsg. v. Karl Ivan Solibakke u. Karina von Tippelskirch. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 59-66.

ADORNO, Theodor W. (1973a): Ästhetische Theorie. Hrsg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

ADORNO, Theodor W. (1973b): Jargon der Eigentlichkeit, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 6: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Hrsg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

ADORNO, Theodor W. (1975): Negative Dialektik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

ALBRECHT, Monika (2002): Der kulturgeschichtliche Umbruch von 1968. In: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Monika Albrecht u. Dirk Göttsche. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 252-255.

ALBRECHT, Monika/GÖTTSCHE, Dirk (Hrsg.) (2002a): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler.

ALBRECHT, Monika/GÖTTSCHE, Dirk (2002b): Leben und Werk im Überblick – eine Chronik. In: dies. (Hrsg.): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 1-21.

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

ALLEMANN, Beda (1968): Nachwort zu Paul Celan: Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 151-163.

ALTHAUS, Thomas (1996): Versfragmente. Lyrische Deformation im Gedicht der Moderne: Celan, Bobrowski, Meister. In: Zweites Ernst Meister Kolloquium. Ernst Meister und die lyrische Tradition. Aachen: Rimbaud, S.195-212.

ALY, Götz (2004): Was wusste Walter Jens? Wahrscheinlich geschah seine Aufnahme in die NSDAP ohne eigene Kenntnis. Rekonstruktion einer akademischen Jugend. In: Die Zeit Nr. 4, 15. Januar 2004. Feuilleton, S. 35.

ARNÉR, Sivar (1961): Bergsundsstrand 23. Aus dem Schwedischen v. Hans Magnus Enzensberger. In: Nelly Sachs zu Ehren. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1961, S. 85-91.

- ARNOLD, Heinz Ludwig (1979): Text und Kritik. Nelly Sachs. Heft 23, September 1979. München: Edition Text + Kritik.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (1984): Text und Kritik. Erich Arendt. Heft 82/83, Juli 1984. München: Edition Text + Kritik.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (1987): Text und Kritik. Ernst Meister. Heft 96, Oktober 1987. München: Edition Text + Kritik.
- ARNOLD, Heinz Ludwig / DETERING, Heinrich (Hrsg.) (1996): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- ARNTZEN, Helmut (1985a): Die Literaturkritik vor Ernst Meisters Lyrik. Ein Prolegomenon. In: Ernst Meister: Hommage. Überlegungen zum Werk. Texte aus dem Nachlaß. Hrsg. v. Helmut Arntzen u. Jürgen P. Wallmann. Münster: Aschendorff, S. 91-100.
- ARNTZEN, Helmut (1985b): Ernst Meister. Moderne hermetische Lyrik und ihre literarische Wertung. In: Literaturwissenschaft und Unterricht 18 (1985), S. 101-113.
- ARNTZEN, Helmut (1993): Ernst Meister – der Andere. In: Erstes Ernst Meister Kolloquium. Sonderband II zum Jahrbuch der Ernst Meister Gesellschaft. Hrsg. v. Theo Buck. Aachen: Rimbaud, S. 9-25.
- ASPETSBERGER, Friedbert (2007): Darwin irrt: Im Patriarchat regiert *The Survival of the Weakest*. Zu Literatur und sexuellem Missbrauch + ein Blick auf Ingeborg Bachmann. In: ders.: Ingeborg Bachmann. Neue Bilder zu ihrer Figur. Innsbruck/Wien/Bozen: StudienVerlag, S. 117-144.
- ASSMANN, Aleida (1996): Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften. In: Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung. Hrsg. v. Hanno Loewy u. Bernhard Moltmann. Frankfurt/New York: Campus Verlag, S.13-29.
- BACH, Inka/GALLE, Helmut (1989): Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte einer Gattung. Berlin/New York: de Gruyter.
- BAHR, Ehrhard (1980): Nelly Sachs. München: Beck.
- BAHR, Ehrhard (1987): Paul Celan und Nelly Sachs: Ein Dialog in Gedichten. In: Datum und Zitat bei Paul Celan. Hrsg. v. Bernd Witte u.a. Bern/Frankfurt am Main/New York: Lang, S.183-194.
- BARNER, Wilfried (Hrsg.) (1994): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München: Beck.
- BARTSCH, Kurt (1997): Ingeborg Bachmann. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- BASSLER, Moritz (2000): Hermetik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neuberbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. v. Harald Fricke, Bd. II, Berlin/New York: de Gruyter, S. 34-35.
- BASSLER, Moritz (2007): Hermetik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neuberbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. v. Harald Fricke, Bd. II, Berlin/New York: de Gruyter, S. 34-35.
- BAUER, Gerhard/HOLTZ, Günter (1993): Von der Erzählbarkeit des Holocaust. Nelly Sachs und Paul Celan. Die lyrische Rede von dem Verbrechen, dem keiner entkommt. In: Kunst und Literatur nach Auschwitz. Hrsg. v. Manuel Köppen. Berlin: Schmidt, S. 39-55.

- BAUMANN, Gerhart (1992): *Erinnerungen an Paul Celan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BAUMGART, Reinhard (1995): *Deutsche Literatur der Gegenwart. Kritiken, Essays, Kommentare*. München: dtv.
- BAYER, Gerd/FREIBURG, Rudolf (Hrsg.) (2009): *Literatur und Holocaust*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- BECKER, Jean-Jacques/KRUMEICH, Gerd (2010): *Der Große Krieg: Deutschland und Frankreich 1914-1918*. Aus dem Französischen v. Marcel Küsters u. Peter Böttner mit Unterstützung v. Yann Schnee. Essen: Klartext-Verlag.
- BECKER, Udo (1982): *Lexikon der Symbole*. Freiburg/Basel/Wien: Herder.
- BEICKEN, Peter (1988): *Ingeborg Bachmann*. München: Beck.
- BEICKEN, Peter (2012): „Grab ohne Auferstehung“ – Ingeborg Bachmanns Schreiben gegen Gewalt und Krieg. In: *Die Waffen nieder! Lay down your weapons! Ingeborg Bachmanns Schreiben gegen den Krieg*. Hrsg. v. Karl Ivan Solibakke u. Karina von Tippelskirch. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 195-211.
- BENDER, Hans (1980): Ernst Meister zu verstehen und zu ehren. In: *Ernst-Meister-Gymnasium Haspe. Festschrift zur Namensgebung der Schule*. Hagen, S. 9-13.
- BERBIG, Roland (2014): Niendorf, Mai 1952 – Israel, Juni 1967. Hans Werner Richter und Paul Celan im jüdischen Diskurswandel. In: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur und Lehre*. Heft 1/2014, S. 73-84.
- BERENDSOHN, Walter A. (1959): Besuch bei Nelly Sachs. Sonntag den 11. Januar 1959. In: *Nachlass Walter A. Berendsohn im Kulturpreisträger-Archiv. Nelly Sachs-Archiv und Handschriftenabteilung der Stadt- und Landesbibliothek Dortmund*, Arch 322, S. 1-3.
- BERENDSOHN, Walter A. (1961): Nelly Sachs. Der künstlerische Aufstieg der Dichterin jüdischen Schicksals. In: *Nelly Sachs zu Ehren*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1961, S. 92-103.
- BERG, Nicolas/JOCHIMSEN, Jess/STIEGLER, Bernd (Hrsg.) (1996): *Shoah – Formen der Erinnerung: Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*. München: Fink.
- BERGER, Albert (1974): Sprachthematik in der modernen Lyrik. Bemerkungen zu Gedichten der Bachmann, Celans und Heißenbüttels. In: *Sprachthematik in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Institut für Österreichkunde. Wien: Ferdinand Hirt, S. 155-170.
- BERMAN, Russell A. (1985): „Der begrabenen Blitze Wohnstatt“: Trennung, Heimkehr und Sehnsucht in der Lyrik von Nelly Sachs. In: *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. Gunter E. Grimm u. Hans-Peter Bayerdörfer. Königstein/Ts: Athenäum, S. 280-292.
- BEST, Otto F. (1994): Hermetismus. In: *ders.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- BEVILACQUA, Giuseppe (2004): *Auf der Suche nach dem Atemkristal. Celan-Studien*. Aus dem Italienischen übersetzt v. Peter Goßens und Marianne Schneider. München/Wien: Carl Hanser.
- BEZZEL-DISCHNER, Gisela (1970): *Poetik des modernen Gedichts. Zur Lyrik von Nelly Sachs*. Bad Homburg v.d.H./Berlin/Zürich: Gehlen.

- BLASBERG, Cornelia (2002): „Nichts als die Wirklichkeit von Worten“. Auschwitz und die Hermetik der (literarischen) Zeugenaussage. In: Hermetik. Literarische Figurationen zwischen Babylon und Cyberspace. Hrsg. v. Nicola Kaminski. Tübingen: Niemeyer, S. 199-217.
- BOELDERL, Artur R. (1997): Literarische Hermetik. Die Ethik zwischen Hermeneutik, Psychoanalyse und Dekonstruktion. Düsseldorf/Bonn: Parerga.
- BOLLACK, Jean (1994): Paul Celan – Nelly Sachs. Geschichte eines Kampfs. Aus dem Französischen v. Barbara Heber-Schärer. In: Neue Rundschau, Heft 4/1994, S. 119-134.
- BOLLACK, Jean (2000): Paul Celan. Poetik der Fremdheit. Aus dem Französischen v. Werner Wögerbauer. Wien: Paul Szolnay.
- BONHEIM, Günther (2002): Versuch zu zeigen, daß Adorno mit seiner Behauptung, nach Auschwitz lasse sich kein Gedicht mehr schreiben, recht hatte. Königshausen & Neumann, S. 41-65
- BÖSCHENSTEIN, Bernhard (2002): Involution (*Tübingen, Jänner*). In: Hans-Michael Speier (Hrsg.): Gedichte von Paul Celan. Stuttgart: Reclam, S. 95-104.
- BÖSCHENSTEIN, Bernhard/WEIGEL, Sigrid (Hrsg.) (2000): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BOTHNER, Susanne (1986): Der janusköpfige Tod: Versuch der literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses. Frankfurt am Main/Wien u.a.: Lang.
- BÖTTIGER, Helmut (2012): Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- BÖTTIGER, Helmut (2017): Wir sagen uns Dunkles. Die Liebesgeschichte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- BOWER, Kathrin (1996): Searching for the (M)Other: The Rhetoric of Longing in Post-Holocaust Poems by Nelly Sachs and Rose Ausländer. In: Women in German Yearbook 12/1996, S. 123-147.
- BOWER, Kathrin M. (2000): Ethics and remembrance in the poetry of Nelly Sachs and Rose Ausländer. Rochester: Camden House.
- BRAESE, Stephan/GEHLE, Holger (1999): Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte nach dem Holocaust. In: Text und Kritik X/99, Nr. 144, S. 79-95.
- BRAUN, Michael (1994): Phasen, Probleme und Perspektiven der Nelly-Sachs-Rezeption. Forschungsbericht und Bibliographie. In: Michael Kessler u. Jürgen Wertheimer (Hrsg.): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Tübingen: Stauffenburg, S. 375-391.
- BRAUN, Michael (1998): Völker der Erde. In: LERMEN, Birgit/BRAUN, Michael (1998): Nelly Sachs „an letzter Atemspitze des Lebens“. Bonn: Bouvier, S. 47-56.
- BRENNER, Hans Georg (1967): 1952 Niendorf. In: Die Gruppe 47. Bericht. Kritik. Polemik. Ein Handbuch. Hrsg. v. Reinhard Lettau. Neuwied/Berlin: Luchterhand, S. 72-77.
- BROSER, Patricia (2009): Ein Tag wird kommen... Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns. Wien: Praesens.

- BUCK, Theo (1985): „Wachstum oder Wunde“. Zu Paul Celans Judentum. In: Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Hrsg. v. Gunter E. Grimm u. Hans-Peter Bayerdörfer. Königstein/Ts: Athenäum, S. 338-360.
- BUCK, Theo (1991): „Ein Wort, mit all seinem Grün.“ Zu einem lyrisch-poetologischen Dialog Erich Arendts und Ernst Meisters mit Paul Celan. In: Erstes Ernst Meister Kolloquium 1991. Sonderband II zum Jahrbuch der Ernst Meister Gesellschaft. Hrsg. v. Theo Buck. Aachen: Rimbaud, S. 27-62.
- BUCK, Theo (1993a): Die Richtung hin zum Ganzen. Überlegungen zu Ernst Meisters Gedicht „Sage vom Ganzen den Satz“. Ernst Meister Gesellschaft. Jahrbuch 1992/93. Aachen: Rimbaud, S. 35-44.
- BUCK, Theo (1993b): Die >Todesfuge< oder Lyrik nach Auschwitz. In: ders.: Muttersprache, Mördersprache. Celan-Studien I. Aachen: Rimbaud, S. 55-92.
- BUCK, Theo (1996): Celan und Meister oder Das „Seine“ und das „Meine“. In: Zweites Ernst Meister Kolloquium. Ernst Meister und die lyrische Tradition. Aachen: Rimbaud, S. 13-36.
- BUCK, Theo (1999): Paul Celan und die Gruppe 47. In: Celan-Jahrbuch 7 (1997/98), hrsg. v. Hans-Michael Speier, Heidelberg: Winter, S. 65-87.
- BUCK, Theo (2002): Paul Celans *Todesfuge*. In: Hans-Michael Speier (Hrsg.): Gedichte von Paul Celan. Stuttgart: Reclam, S. 9-27.
- BUCK, Theo (2004): Die Poetologie des „Unverwandelten“ am Beispiel des Gedichts „Blitzgeschreckt“. In: ders. Celan-Studien, Aachen: Rimbaud, S. 118-129.
- BUHR, Gerhard (1976): Celans Poetik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- BUHR, Gerhard (1987): Über Paul Celans Gedicht „Weggebeizt“. In: Celan-Jahrbuch 1, hrsg. v. Hans-Michael Speier. Heidelberg: Winter, S. 9-56.
- BURGAUER, Erica (1993): Zwischen Erinnerung und Verdrängung: Juden in Deutschland nach 1945. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- BUSCH, Walter (2012): In welcher Sprache schweigen die Gedichte der Nelly Sachs? In: Weibliche jüdische Stimmen deutscher Lyrik aus der Zeit von Verfolgung und Exil. Hrsg. v. Chiara Conterno u. Walter Busch. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 101-112.
- CERVANTES, Eleonore K (1982): Strukturbezüge in der Lyrik von Nelly Sachs. Bern/Frankfurt am Main: Lang.
- CHALFEN, Israel (1979): Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. Frankfurt am Main: Insel.
- CHYTILOVÁ, Lenka (1975): Paul Celan: Profil des lyrischen Schaffens. Brno: FF MU.
- CLARK, Christopher (2015): Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog. 9. Auflage. München: Pantheon.
- CLAUSSEN, Detlev (Hrsg.) (1993): Nach Auschwitz. Über die Aktualität Adornos. In: Köppen, Manuel u. a. (Hrsg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz. Berlin: Erich Schmidt, S. 16-22.
- COLIN, Amy (2000): Paul Celan – eine plurale Identität: Bukowiner, Jude, Europäer. In: Hubert Gaisbauer u.a. (Hrsg.): Unverloren. Trotz allem. Paul Celan-Symposium Wien 2000. Wien: Mandelbaum Verlag, S. 42-60.

- CONTERNO, Chiara (2012): Worte in die Luft geschrieben. Gedanken zu den *Grabschriften* von Nelly Sachs im Kontext der Lyrik nach Auschwitz. In: Weibliche jüdische Stimmen deutscher Lyrik aus der Zeit von Verfolgung und Exil. Hrsg. v. Chiara Conterno u. Walter Busch. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 83-99.
- CRAIG, Gordon A. (1989): Geschichte Europas 1815-1980. Vom Wiener Kongress bis zur Gegenwart. München: Beck.
- DEMETZ, Peter (1988): Nelly Sachs. In: ders.: Fette Jahre, magere Jahre. Deutschsprachige Literatur von 1965 bis 1985. München/Zürich: Piper, S. 50-54.
- DILLON, Sandra I. (2010): Audacious Rhetorical Devices in Paul Celan's *Todesfuge* and Nelly Sachs' *O die Schornsteine*. In: Rocky Mountain Review, Vol. 64, No. 1 (Spring 2010), S. 32-46.
- DINER, Dan (1996): Massenvernichtung und Gedächtnis. Zur kulturellen Strukturierung historischer Ereignisse. In: Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung. Hrsg. v. Hanno Loewy u. Bernhard Moltmann. Frankfurt/New York: Campus Verlag, S. 47-55.
- DINER, Dan (Hrsg.) (1988): Zivilisationsbruch: Denken nach Auschwitz. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- DINESEN, Ruth (1987): Paul Celan und Nelly Sachs. In: Datum und Zitat bei Paul Celan. Hrsg. Bernd Witte u.a. Bern/Frankfurt am Main/New York: Lang, S. 195-210.
- DINESEN, Ruth (1992): Nelly Sachs. Eine Biographie. Aus dem Dänischen v. Gabriele Gerecke. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DINESEN, Ruth (1994): Spätfolgen der Verfolgung. In: Michael Kessler u. Jürgen Wertheimer (Hrsg.): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Tübingen: Stauffenburg, S. 283-297.
- DINESEN, Ruth (2007): Rezeption als Begegnung. In: Nelly Sachs: éthique et modernité. Hrsg. v. Andrée Lerousseau, Villeneuve d'Ascq: Univ. Charles de Gaulle, S. 45-51.
- DISCHNER, Gisela (1966): Das verlorene und wieder gerettete Alphabet. In: Nelly Sachs zu Ehren. Zum 75. Geburtstag am 10. Dezember 1966. Gedichte, Beiträge, Bibliographie. Hrsg. v. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 107-141.
- DISCHNER, Gisela (1979): Die Lyrik von Nelly Sachs und ihr Bezug zur Bibel, zur Kabbala und zum Chassidismus. In: Text und Kritik, Heft 23, München: Text und Kritik, S. 25-40.
- DISCHNER, Gisela (1982): Über die Unverständlichkeit. Aufsätze zur neuen Dichtung. Hildesheim: Gerstenberg.
- DISCHNER, Gisela (1991): Zu den Gedichten von Nelly Sachs. In: Das Buch der Nelly Sachs. Hrsg. v. Bengt Holmqvist. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 309-354.
- DJOUFACK, Patrice (2010): Entortung, hybride Sprache und Identitätsbildung. Zur Erfindung von Sprache und Identität bei Franz Kafka, Elias Canetti und Paul Celan. Göttingen: V & R unipress.
- DOMANSKY, Elisabeth (1993): Die gespaltene Erinnerung. In: Manuel Köppen (Hrsg.) (1993): Kunst und Literatur nach Auschwitz. Berlin: Erich Schmidt, S. 178-196.
- DOMDEY, Horst (1984): Verlust des Geschichtsoptimismus. Bilder historischer Zeit und geologischer Zeit in Erich Arendts Lyrik. In: Text + Kritik, Heft 82/83, Juli 1984, S. 71-89.

DOMIN, Hilde (1977): Nachwort zu Nelly Sachs: Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 105-137.

DOMIN, Hilde (1979): Zusätzliche Information zu Leben und Werk von Nelly Sachs. In: Text + Kritik, Heft 23, München: Edition Text + Kritik, S. 41-43.

DOR, Milo (2000): Erinnerung an Paul Celan. In: Hubert Gaisbauer u.a. (Hrsg.): Unverloren. Trotz allem. Paul Celan-Symposium Wien 2000. Wien: Mandelbaum Verlag, S. 146-157.

DRESDEN, Sem (1997): Holocaust und Literatur. Aus dem Niederländischen v. G. Seferens u.a. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag.

DUDEN „Etymologie“: Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache (1989): 2., völlig neu bearb. Aufl./ v. Günther Drosdowski. Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag.

DUDEN. In: <https://www.duden.de/woerterbuch>.

DWB [Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm]. In: <http://dwb.uni-trier.de/de/die-digitale-version/>

EDFELT, Johannes (1961): Die Dichterin Nelly Sachs. In: Nelly Sachs zu Ehren. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1961, S. 58-63.

EILITTÄ, Leena (2008): Ingeborg Bachmann's Utopia and Disillusionment. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

EMMERICH, Wolfgang (1978): Erich Arendt. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: Edition Text + Kritik, 32. Nlg., S. 1-14.

EMMERICH, Wolfgang (1984): Mit rebellischem Auge. Die Exillyrik Erich Arendts. In: Text + Kritik, Heft 82/83, Juli 1984, S. 27-44.

EMMERICH, Wolfgang (2000): „Ich bin der, den es nicht gibt“. Der Plagiatsvorwurf gegen Paul Celan und die Folgen. In: Hubert Gaisbauer u.a. (Hrsg.): Unverloren. Trotz allem. Paul Celan-Symposium Wien 2000. Wien: Mandelbaum Verlag, S. 178-204.

EMMERICH, Wolfgang (2001): Paul Celan. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

EMMERICH, Wolfgang (2007): Wer spricht? Lyrik nach Auschwitz als Generationenproblem. German Life and Letters 60/3, S. 365-382.

EMMERICH, Wolfgang (2012): Erich Arendt und Paul Celan. Begegnung – Intertextualität – Differenz. In: Nadia Lapchine/ Françoise Lartillot/Martin Peschken/Stefan Wieczorek (Hrsg.) (2012): Gedächtnis- und Textprozesse im poetischen Werk Erich Arendts. Bern/Berlin usw.: Lang, S. 219-241.

ENCARNACAO, Gilda (2007): „Fremde Nähe“. Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan. Würzburg: Königshausen & Neumann.

ENZENSBERGER, Hans Magnus (1961): Die Steine der Freiheit. In: Nelly Sachs zu Ehren. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1961, S. 45-51.

ENZENSBERGER, Hans Magnus (1991): Über die Gedichte der Nelly Sachs. In: Das Buch der Nelly Sachs. Hrsg. v. Bengt Holmqvist. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 355-362.

ERDLE, Birgit R. (2000): Bachmann und Celan treffen Nelly Sachs. Spuren des Ereignisses in den Texten. In: Bernhard Böschenstein, /Sigrid Weigel (Hrsg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 85-115.

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

FALKENSTEIN, Henning (1984): Nelly Sachs. Berlin: Colloquium.

FALKNER, Gerhard (2011): Mind the Gap. Über die Lücke zwischen Lyrischem Ich und Wort. In: Gottfried Benn: Probleme der Lyrik. Späte Reden und Vorträge. Mit einem Vorwort v. Gerhard Falkner. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 7-30.

FECHNER, Jörg-Ulrich (1986): Ingeborg Bachmanns *Lieder auf der Flucht*. Kommunikative und interpretatorische Signale im hermetischen Gedichtzyklus. In: Arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft. Vol. 21(1), S. 62-77.

FEHL, Peter (1970): Sprachskepsis und Sprachhoffnung im Werk Ingeborg Bachmanns. Diss. Johannes Gutenberg-Universität zu Mainz.

FEINBERG, Anat (1999): Die Splitter auf dem Boden. Deutschsprachige jüdische Autoren und der Holocaust. In: Text + Kritik X/99, Nr. 144, S. 48-58.

FELSTINER, John (2000): Paul Celan. Eine Biographie. Deutsch v. Holger Fliessbach. München: Beck.

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.

FIORETOS, Aris (2010): Flucht und Verwandlung: Nelly Sachs, Schriftstellerin, Berlin / Stockholm. Eine Bildbiographie. Aus dem Schwedischen v. Paul Berf. Berlin: Suhrkamp.

FIORETOS, Aris (2014): Weiterschreiben der Wunde. Aris Fioretos im Gespräch mit Charlie Louth und Florian Strob. In: Nelly Sachs im Kontext – eine „Schwester Kafkas“? Hrsg. v. Florian Strob u. Charlie Louth. Heidelberg: Winter, S. 9-40.

FISCHER, Kai (2008): Fadensonnen. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 98-105.

FOHRMANN, Jürgen (1994): Über die (Un-) Verständlichkeit. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68 (1994), Heft 2, S. 197-213.

FOOT, Robert (1982): The Phenomenon of Speechlessness in the Poetry of Marie Luise Kaschnitz, Günter Eich, Nelly Sachs and Paul Celan. Bonn: Bouvier.

FORSTER, Heinz/RIEGEL, Paul (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 65:1/2, S. 136-166.

FRIEDRICH, Hugo (1996): Die Struktur der modernen Lyrik. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

FRITSCH-VIVIÉ, Gabriele (2001): Nelly Sachs in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

FRITZ, Horst (1994): Hermetismus. In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Hrsg. v. Dieter Borchmaeyer u. Viktor Žmegač. Tübingen: Niemeyer, S. 189-191.

FRITZ, Walter Helmut (1979): Die Welt neu herstellen. In: *Text + Kritik*, Heft 23, München: Edition Text + Kritik, S. 8-9.

FROMKIN, David (2005): Europas letzter Sommer. Die scheinbar friedlichen Wochen vor dem Ersten Weltkrieg. Aus dem Amerikanischen v. Hans Freundl u. Norbert Juraschitz. München: Karl Blessing Verlag.

FUSSL, Irene (2008): „Geschenke an Aufmerksame“. Hebräische Intertextualität und mystische Weltauffassung in der Lyrik Paul Celans. Tübingen: Niemeyer.

GABRIEL, Norbert (1987): Übergänge. Zum Verhältnis von Tod und Identität in der Lyrik Ernst Meisters. In: *Text + Kritik*, Heft 96, Oktober 1987. München: Edition Text und Kritik, S. 49-64.

GADAMER, Hans-Georg (1973): Wer bin ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge „Atemkristal“. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 86-88.

GARGANO, Antonella (2007): Nelly Sachs und Ingeborg Bachmann: poetische Korrespondenzen. In: *Nelly Sachs: éthique et modernité*. Hrsg. v. Andrée Lerousseau, Villeneuve d'Ascq: Univ. Charles de Gaulle, S. 147-163.

GÄRTNER, Marcus (1997): Kontinuität und Wandel in der neueren deutschen Literaturwissenschaft nach 1945. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

GEHLE, Holger (1995): NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann. Wiesbaden: DUD.

GEHLE, Holger (1998): „Auschwitz“ in der Prosa Ingeborg Bachmanns“. In: *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt am Main: Wissenschaftliche Reihe des Fritz-Bauer-Instituts, S. 183-195.

GEHLE, Holger (2000): Poetologien nach Auschwitz. Bachmanns und Celans Sprechen über Dichtung zwischen 1958 und 1961. In: Bernhard Böschstein u. Sigrid Weigel (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 116-130.

GEISSNER, Hellmut (1991): Sprache und Tanz. In: *Das Buch der Nelly Sachs*. Hrsg. v. Bengt Holmqvist. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 363-380.

GELLHAUS, Axel (1995a): Celan: Poesie und Kunst. In: ders.: *Enthusiasmos und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*. München: Wilhelm Fink, S. 301-351.

GELLHAUS, Axel (1995b): Die Polarisierung von *Poesie* und *Kunst* bei Paul Celan. In: *Celan-Jahrbuch 6* (1995). Hrsg. v. Hans-Michael Speier. Heidelberg: Winter, S. 51-91.

GELLHAUS, Axel (1996): Das Datum des Gedichts. Textgeschichte und Geschichtlichkeit des Textes bei Celan. In: ders. u. Andreas Lohr (Hrsg.): *Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 177-196.

GELLHAUS, Axel (1997): Fergendienst – Einleitende Gedanken zum Übersetzen bei Paul Celan. In: ders. (Hrsg.): „Fremde Nähe“. *Celan als Übersetzer*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, S. 9-16.

GELLHAUS, Axel (2002): Seit ein Gespräch wir sind. Interpretation des Gedichts *Todtnauberg*. In: Hans-Michael Speier (Hrsg.) *Gedichte von Paul Celan*. Stuttgart: Reclam, S. 161-174.

GELLHAUS, Axel (2004): Das Gespräch im Gebirg. Paul Celans impliziter Dialog mit Adorno über die Möglichkeit von Dichtung nach Auschwitz. In: Michael Hofmann u. Hartmut Steinecke (Hrsg.): Literatur und Geschichte. Neue Perspektiven. Berlin: Erich Schmidt, S. 209-219.

GELLHAUS, Axel (2007): (Höllens)sterne. Anmerkungen zum Gedicht ‚Zu beiden Händen‘ aus Paul Celans Gedichtband ‚Die Niemandsrose‘. In: Celan-Jahrbuch 2003-2005, Hrsg. v. Hans-Michael Speier. Heidelberg: Winter, S. 127-141.

GELLHAUS, Axel (2008): Von der Dunkelheit des Dichterischen. Die Konzeptgenese der Büchner-Preisrede Paul Celans. In: ders. u. Françoise Lartillot (Hrsg.): Dokument / Monument. Textvarianz in den verschiedenen Disziplinen der europäischen Germanistik. Akten des 38. Kongresses des französischen Hochschulgermanistikverbandes. Frankfurt am Main u.a.: Lang, S. 315-326.

GELLHAUS, Axel (2009): Chymisch. Studien zum Werk Paul Celans. Unveröffentlichtes Manuskript.

GELLHAUS, Axel (2011): Der Südwind sagte zu mir. Bandeführung. In: Ernst Meister. Gedichte. Textkritische und kommentierte Ausgabe. Bd. 5: Kommentar. Hrsg. v. Axel Gellhaus, Stephanie Jordans und Andreas Lohr. Göttingen: Wallstein, S. 65-73.

GELLHAUS, Axel u.a. (Hrsg.) (1997): „Fremde Nähe“. Celan als Übersetzer. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.

GELLHAUS, Axel/HERRMANN, Karin (Hrsg.) (2010): ‚Qualitativer Wechsel‘. Textgenese bei Paul Celan. Würzburg: Königshausen & Neumann.

GERSDORFF, Dagmar von (1992): Marie Luise Kaschnitz. Eine Biographie. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel.

GILGEN, Peter (2012): Ingeborg Bachmann's War: Between Philosophy and Poetry. In: Die Waffen nieder! Lay down your weapons! Ingeborg Bachmanns Schreiben gegen den Krieg. Hrsg. v. Karl Ivan Solibakke u. Karina von Tippelskirch. Würzburg: Königshausen & Neumann, S.153-171.

GIORDANO, Ralph (Regie) (1971): Sterben ohne gemordet zu werden. Nelly Sachs. Köln: WDR.

GIRSCHNER-WOLDT, Ingrid (1971): Theorie der modernen politischen Lyrik. Berlin: Verlag Volker Spiess.

GÖDDEN, Walter/KIEFER, Reinhard (2000): Utopische Dichter. Der Schmallenbeger Dichterstreit 1956, Ernst Meister und die Folgen. Analysen und Dokumente. Köln: Ardey-Verlag.

GOLB, Joel (1996): Allegorie und Geschichte: Paul Celans Bahndämme, Wegränder, Ödplätze, Schutt. In: Lesarten: Beiträge zum Werk Paul Celans. Hrsg. v. Axel Gellhaus u. Andreas Lohr. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 81-117.

GOSENS, Peter (2008a): Das Frühwerk bis zu *Der Sand aus den Urnen* (1938-1950). In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 39-54.

GOSENS, Peter (2008b): Von Royaumont bis Nienburg: Celans Weg in die Öffentlichkeit (1948-1952). In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 18-20.

GRITTNER, Sabine (1999): „Aber wo Göttliches wohnt – die Farbe ‚Nichts‘“. Mystik-Rezeption und mystisches Erleben im Werk der Nelly Sachs. St. Ibert: Röhrig Universitätsverlag.

GROTHER, Wolfgang (1979): Astralmotive im Universum der Nelly Sachs. In: Text + Kritik, Heft 23, München: Edition Text + Kritik, S. 13-24.

GUTMAN, Israel/JÄCKEL, Eberhard (Hrsg.) (1993): Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden. Bd. I. A-G. Berlin: Argon.

HACKELSBERGER, N. Luise (1992): Einleitende Texte. In dies. (Hrsg.): Werner Bergerngruen: Von Riga nach anderswo oder Stationen eines Lebens: Bücher, Reisen, Begegnungen. Zürich: Arche.

HAINZ, Martin A. (2009): Paul Celan: Fadensonnen, -schein und -kreuz. Hamburg: Dr. Kovač.

HALL, James (1991): Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha: Mladá fronta.

HALL, Peter Christian (2011): Wir mit den unaussprechlichen Namen. Fremdheitserlebnisse in freundlichster Nachbarschaft: ein Besuch beim Grab des „Poete autrichien“ in der Pariser Banlieue. Was wissen die Franzosen über Paul Celan – und was über die Deutschen? In: FAZ, 25.6.2011, Nr. 145, S. Z 4.

HAMACHER, Werner/MENNINGHAUS, Winfried (Hrsg.) (1988): Paul Celan. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

HAMBURGER, Michael [?]: Paul Celan: “Notes Toward a Translation“. PN Review Bd. 6, Nr. 6, S. 59. Zitiert in: LYON 1987: 171.

HAMBURGER, Michael (1995): Wahrheit und Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Bauelaier bis zur Gegenwart. Aus dem Englischen v. Hermann Fischer. Wien/Bozen: Folio.

HAMM, Peter (1961): Auf der Flucht – allein mit der Sprache. Nelly Sachs als Übersetzerin schwedischer Lyrik. In: Nelly Sachs zu Ehren. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 77-84.

HAPKEMEYER, Andreas (1990): Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

HARTWIG, Ina (2017): Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biographie in Bruchstücken. Frankfurt am Main: S. Fischer.

HEIDELBERGER-LEONARD, Irene (1994): Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Zyklus und das Thema Auschwitz. In: Kritische Wege der Landnahme: Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre; Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin. Hrsg. v. Robert Pichl und Alexander Stillmark. Wien: Hora-Verlag, S. 113-124.

HEISSENBÜTTEL, Helmut (1989): Gegenbild der heillosen Zeit. [Zu *Anrufung des Großen Bären*,]. [1957] In: Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hrsg. v. Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum. München/Zürich: Piper, S. 20-23.

HEISSENBÜTTEL, Helmut (1985): Literarische Archäologie der fünfziger Jahre. In: Die fünfziger Jahre: Beiträge zu Politik und Kultur. Hrsg. v. Dieter Bänisch. Tübingen: Gunter Narr, S. 306-325.

HERMANN, Iris (2006): Schmerzarten. Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse. Heidelberg: Winter.

HERRMANN, Karin (2008): Poetologie des Erinnerns. Ernst Meisters lyrisches Spätwerk. Göttingen: Wallstein.

HERRMANN, Karin (2012): Aufnehmen und Weitergeben. Zur Gestik des Tradierens bei Erich Arendt. In: Gedächtnis- und Textprozesse im poetischen Werk Erich Arendts. Hrsg. v. Nadia Lapchine, Françoise Lartillot, Martin Peschken, Stefan Wieczorek. Bern/Berlin u.a.: Lang, S. 243-260.

HERRMANN, Karin/JORDANS, Stephanie (2011) (Erarb.): Ernst Meister. Eine Chronik. Göttingen: Wallstein.

HINDERER, Walter (1983) (Hrsg.): Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart: Reclam.

HIRANO, Yoshihiko (2011): Toponym als U-topie bei Paul Celan. Auschwitz – Berlin – Ukraine. Würzburg: Königshausen & Neumann.

HOELL, Joachim (2001): Ingeborg Bachmann. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

HOFFMANN, Paul (1994): Vom Pathos der Nelly Sachs. In: Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Hrsg. v. Michael Kessler u. Jürgen Wertheimer. Tübingen: Stauffenburg, S. 19-28.

HÖLLER, Hans (1982): *Die gestundete Zeit und Anrufung des Großen Bären*. Vorschläge zu einem neuen Verständnis. In: Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hrsg. v. Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum. München/Zürich: Piper, S. 337-382.

HÖLLER, Hans (1987): Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. Frankfurt am Main: Athenäum.

HÖLLER, Hans (2001): Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

HÖLLER, Hans (2008): Schreiben gegen den Krieg. Ein literaturgeschichtlicher Essay zur Ausstellung. In: Ingeborg Bachmann. Schreiben gegen den Krieg. Eine Ausstellung. Hrsg. v. Hans Höller, Helga Pöcheim u. Karl Ivan Solibakke. Wien: Löcker, S. 124-131.

HÖLLER, Hans (2010): Krankheit und Politik. Bachmanns „Eintritt in die Partei“. In: Arturo Larcati u. Isolde Schiffermüller (Hrsg.): Ingeborg Bachmanns Gedichte aus dem Nachlass. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 19-32.

HOLMQVIST, Bengt (1991): Die Sprache der Sehnsucht. In: Das Buch der Nelly Sachs. Hrsg. v. Bengt Holmqvist. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 9-70.

HOLTHUSEN, Hans Egon (1954): Fünf junge Lyriker (II), III (Paul Celan). In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Hrsg. v. Joachim Moras u. Hans Paeschke. VIII. Jahrgang 1954. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 385-390.

HORN, Peter (1969): Anruf und Schweigen in den Gedichten von Ingeborg Bachmann. In: Acta Germanica 4/1969, S. 67-103.
http://www.academia.edu/4487595/_Anruf_und_Schweigen_in_den_Gedichten_von_Ingeborg_Bachmann_In_Acta_Germanica_S.67-103. [21.2.2018]

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

HOYER, Jennifer M. (2017): “The Space of Words”. Exile and Diaspora in the Works of Nelly Sachs. Rochester/New York: Camden House.

HUCH, Hans-Günther (1999): Sage vom Ganzen den Satz. Philosophie und Zeichensprache in der Lyrik Ernst Meisters. Würzburg: Königshausen & Neumann.

INAUEN, Yasmine (1999): Verwandelter Körper, verwandeltes Ich. Tanzgedichte von Else Lasker-Schüler, Gertrud Kolmar, Nelly Sachs und Christine Lavant. In: Text + Kritik XI/99, S. 213-230.

IVANOVIĆ, Christine (1997): Celan, Cioran, Adorno. Übersetzungskritische Überlegungen zur Ästhetik der Negation. In: Jürgen Lehmann u. Christine Ivanović (Hrsg.): Stationen. Kontinuität und Entwicklung in Paul Celans Übersetzungswerk. Heidelberg: Winter, S.1-26.

JACOBSENOVÁ, Michaela (1997): Spálenou rukou píšu o povaze ohně. In: Bachmannová, Ingeborg: Básně. Praha: ERM, S. 132-143.

JÄCKEL, Eberhard/GUTMAN, Yisra'el (Hrsg.) (1993): Enzyklopädie des Holocaust: die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden. Bd. 1: AB-Aktion – Gwardia Ludowa. Berlin: Argon-Verlag.

JAEGER, Stephan (2004): Hermetik. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 257.

JANZ, Marlies (1976): Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankfurt am Main: Autoren- und Verlagsgesellschaft Syndikat.

JELINEK, Elfriede (1984): Der Krieg mit anderen Mitteln. In: Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hrsg. v. Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum. München/Zürich: Piper, S. 311-320.

JENS, Walter (1991): Laudatio auf Nelly Sachs. In: Das Buch der Nelly Sachs. Hrsg. v. Bengt Holmqvist. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 381-389.

KAMINSKI, Nicola/DRÜGH, Heinz J./HERMANN, Michael (Hrsg.) (2002): Hermetik. Literarische Figurationen zwischen Babylon und Cyberspace. Tübingen: Niemeyer.

KASZYŃSKI, Stefan H. (1978): Strukturen und Erfahrungen im lyrischen Werk Erich Arendts. In: Der zerstückte Traum: Für Erich Arendt zum 75. Geburtstag. Hrsg. v. Gregor Laschen. Berlin: Agora, S. 23-39.

KATER, Michael H. (2000): Paul Celan und Paradigmen der Kontinuität in Deutschland und Österreich nach 1945. In: Hubert Gaisbauer u.a. (Hrsg.): Unverloren. Trotz allem. Paul Celan-Symposium Wien 2000. Wien: Mandelbaum Verlag, S. 15-41.

KERSTEN, Paul (1970): Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs. Mir einer Wort-Konkordanz und einer Nelly Sachs-Bibliographie. Hamburg: Hartmut Lüdke.

KERSTEN, Paul (1979): Analyse und Heiligsprechung. Nelly Sachs und ihre Kritiker. In: Text + Kritik, Heft 23. München: Edition Text + Kritik, S. 44-51.

KESSLER, Michael/WERTHEIMER, Jürgen (Hrsg.) (1994): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Tübingen: Stauffenburg.

KIEDAISCH, Petra (Hrsg.) (2006): Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter. Stuttgart: Reclam.

KIEFER, Reinhard (1987): *Schädelstätte! Todesbaum!* Anmerkungen zur Bibelrezeption Ernst Meisters. In: Text + Kritik, Heft 96, Oktober 1987. München: Edition Text + Kritik, S. 65-74.

KIEFER, Reinhard (1990): Ernst Meister: Das lyrische Werk. In: Kindlers Neues Literaturlexikon, Bd. 11, München: Kindler Verlag, S. 457-460.

KIEFER, Reinhard/ALBERS, Bernhard (Zsgest.) (1991): Ernst Meister: 1911-1979; Leben und Werk in Texten, Bildern, Dokumenten; [anlässlich der Ausstellung in Hagen zum 80. Geburtstag Ernst Meisters]. Aachen: Rimbaud.

KIEFER, Reinhard (2000): Ernst Meisters Lyrik der 50er Jahre. In: Walter Gödden u. Reinhard Kiefer: Utopische Dichter. Der Schmallenbeger Dichterstreit 1956, Ernst Meister und die Folgen. Analysen und Dokumente. Köln: Ardey-Verlag, S. 27-46.

KIELINGER, Thomas (1991): „Du bist jenseits“. In: Das Buch der Nelly Sachs. Hrsg. v. Bengt Holmqvist. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 390-398.

KIESSLING, Wolfgang (1980): Im Tropenland Kolumbien: Erich Arendt. In: ders.: Exil in Lateinamerika. Leipzig: Philipp Reclam jun., S. 352-379.

KITA-HUBER, Jadwiga (2004): Verdichtete Sprachlandschaften. Paul Celans lyrisches Werk als Gegenstand von Interpretation und Übersetzung. Heidelberg: Winter.

KITTNER, Alfred (1991): Brief an Hellmut Kohlleppe vom 5. April 1986. In: Jahrbuch der Ernst-Meister-Gesellschaft. Aachen: Rimbaud, S. 193-195.

KLEE, Ernst (2009): Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

KLÜGER, Ruth (1994): Gibt es ein „Judenproblem“ in der deutschen Nachkriegsliteratur? In: dies.: Katastrophen. Über deutsche Literatur. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 9-39.

KNOBLOCH, Christine (1988): Erich Arendt: Das lyrische Werk. In: Kindlers Neues Literaturlexikon, Bd. 1, München: Kindler Verlag, S. 631-633.

KNÖRRICH, Otto (1978): Die deutsche Lyrik seit 1945. Stuttgart: Kröner.

KNÖRRICH, Otto (1983): Aspekte der Gegenwart. Bundesrepublik Deutschland. In: Hinderer, Walter (Hrsg.): Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart: Reclam, S. 551-575.

KOCZISZKY, Eva (2012): Die Ägäis als poetologischer Raum bei Arendt. In: Nadia Lapchine/Françoise Lartillot/Martin Peschken/Stefan Wiczorek (Hrsg.): Gedächtnis- und Textprozesse im poetischen Werk Erich Arendts. Bern/Berlin usw.: Lang, S. S. 85-108.

KOELLE, Lydia (1998): Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah. Mainz: Matthias-Grünwald.

KOHN-WAECHTER, Gudrun (2000): Dichtung als ‚Flaschenpost‘ bei Paul Celan und Ingeborg Bachmann. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Hrsg. v. Bernhard Böchenstein u. Sigrid Weigel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 211-230.

KOLÁŘOVÁ, Eva (1998): Das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge 1941-1945. Ústí nad Labem: Albis International.

KÖPPEN, Manuel (Hrsg.) (1993): Kunst und Literatur nach Auschwitz. Berlin: Erich Schmidt.

KORTE, Hermann (1999a): „Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit.“ Der Holocaust in der Lyrik nach 1945. In: Text + Kritik X/99, Nr. 144, S. 25-47.

KORTE, Hermann (1999b): Energie der Brüche. Ein diachroner Blick auf die Lyrik des 20. Jahrhunderts und ihre Zäsuren. In: Text + Kritik XI/99, S. 63-106.

- KORTE, Hermann (2004): Deutschsprachige Lyrik seit 1945. 2. Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- KOSCHEL, Christine/von WEIDENBAUM, Inge (Hrsg.) (1989): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. München, Zürich: Piper.
- KRAFT, Andreas (2010): „nur eine Stimme, ein Seufzer.“ Die Identität der Dichterin Nelly Sachs und der Holocaust. Frankfurt am Main: Lang.
- KRAFT, Andreas (2013): Über das schützende Schweigen und den Zivilisationsbruch am Beispiel der Poetik von Nelly Sachs. In: Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI. Hrsg. v. Aleida und Jan Assmann. München: Fink, S. 211-224.
- KRÄMER, Michael (1994): „Wir wissen ja nicht, was gilt“. Zum poetologischen Verfahren bei Nelly Sachs und Paul Celan – Versuch einer Annäherung. In: Michael Kessler u. Jürgen Wertheimer (Hrsg.): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Tübingen: Stauffenburg, S. 35-67.
- KRANZ-LÖBER, Ruth (2001): „In der Tiefe des Hohlwegs“. Die Shoah in der Lyrik von Nelly Sachs. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- KRISTEVA, Julia (1990): Fremde sind wir uns selbst. Aus dem Französischen v. Xenia Rajewsky. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KROLOW, Karl (1961): Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik. Gütersloh: Gerd Mohn.
- KRUSE, Wolfgang (2009): Der Erste Weltkrieg. Darmstadt: WBG. In: <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/ersterweltkrieg/155303/europaeischer-und-globaler-charakter-des-krieges>. [5.7.2019]
- KÜHLMANN, Wilhelm (2007): Hermetik, Hermetismus. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neuberbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. v. Harald Fricke, Bd. II, Berlin/New York: de Gruyter, S.35-38.
- KUNDERA, Ludvík (1986): Poznámky. In: Paul Celan: Sněžný part. Übersetzung und Anmerkungen von Ludvík Kundera. Praha: Odeon, S. 225-230.
- KUNDERA, Ludvík (1996): Vůně soli. Vybrané kapitoly z dějin německé poezie 20. století. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého.
- KURIĆ, Johanna (1999): Was ist das Andere auf das ihr Steine werft?: Das Denken der Alterität in der Lyrik von Nelly Sachs. St. Ottilien: EOS-Verl.
- KURZ, Gerhard (2002): Hermetismus. Zur Verwendung und Funktion eines literaturtheoretischen Begriffs nach 1945. In: Hermetik. Literarische Figurationen zwischen Babylon und Cyberspace. Hrsg. v. Nicola Kaminski. Tübingen: Niemeyer, S. 179-197.
- KUSCHEL, Karl-Josef (1994): Hiob und Jesus. Die Gedichte der Nelly Sachs als theologische Herausforderung. In: In: Michael Kessler u. Jürgen Wertheimer (Hrsg.): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Tübingen: Stauffenburg, S. 203-224.
- LAEGREID, Sissel (2008): „Denn wo ist Heimat? Keiner weiß Bescheid“. Zur Ästhetik der Deterritorialisierung in Gedichten von Paul Celan, Rose Ausländer und Nelly Sachs. In: George Guțu u.a. (Hrsg.): Minderheitenliteratur – Grenzerfahrung und Deterritorialisierung. Festschrift für Stefan Sienerth, Bucuresti: Paideia, 65-76.

LAERMANN, Klaus (1993): Denken nach Auschwitz. „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“. Überlegungen zu einem Darstellungsverbot. In: Köppen, Manuel u. a. (Hrsg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz. Berlin: Erich Schmidt, S. 11-15.

LAGERCRANTZ, Olof (1979): Die fortdauernde Schöpfung. Über Nelly Sachs. In: Text + Kritik, Heft 23, München: Edition Text + Kritik, S. 1-4.

LAGERCRANTZ, Olof (1987): Versuch über die Lyrik der Nelly Sachs. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

LAGERCRANTZ, Olof (1991): „Mit meinem Untergang nähre ich dich“. In: Das Buch der Nelly Sachs. Hrsg. v. Bengt Holmqvist. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 399-409.

LAMPING, Dieter (1991): Gedichte nach Auschwitz, über Auschwitz. In: Kaiser, Gerhard R. (Hrsg.): Poesie der Apokalypse. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 237-255.

LAMPING, Dieter (1996): Sind Gedichte über Auschwitz barbarisch? Über die Humanität der Holocaust-Lyrik. In: ders.: Literatur und Theorie: Über poetologische Probleme der Moderne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 100-118.

LAMPING, Dieter (2008): Wir leben in einer politischen Welt. Lyrik und Politik seit 1945. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

LAPCHINE, Nadia (2012): Textprozesse und Gedächtnisprozesse im Gedicht *Einhelligem*: „Der Eremit in Ostdeutschland“. In: Gedächtnis- und Textprozesse im poetischen Werk Erich Arendts. Hrsg.v. Nadia Lapchine, Françoise Lartillot, Martin Peschken, Stefan Wieczorek. Bern/Berlin u.a.: Lang, S. 133-175.

LAPCHINE, Nadia/Françoise LARTILLOT, Martin PESCHKEN, Stefan WIECZOREK (Hrsg.): (2012): Gedächtnis- und Textprozesse im poetischen Werk Erich Arendts. Bern/Berlin u.a.: Lang.

LARCATI, Arturo (2006): Ingeborg Bachmanns Poetik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

LASCHEN, Gregor (1981): Ernst Meister. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: Edition Text + Kritik, 9. Nlg., S. 1-14.

LASCHEN, Gregor (1987): Ein Wort mit all seinem Grün. Kleine Notiz zu einem Zusammenhang: drei Gedichte von Erich Arendt, Paul Celan und Ernst Meister. In: Text und Kritik Heft 96, Oktober 1987. München: Edition Text und Kritik, S. 43-48.

LASCHEN, Gregor/SCHLÖSSER, Manfred (Hrsg.) (1978): Der zerstückte Traum. Für Erich Arendt. Zum 75. Geburtstag. Berlin/Darmstadt: Agora.

LAUDENBERG, Beate (1996): „Zärtliche Wissenschaft“. Zur Lyrik Ernst Meisters. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.

LEHMANN, Annette Jael (1999): Im Zeichen der Shoah: Aspekte der Dichtungs- und Sprachkrise bei Rose Ausländer und Nelly Sachs. Tübingen: Stauffenburg.

LEHMANN, Jürgen (2002): Gehen in der „untrüglchen Spur“. Zu Paul Celans *Engführung*. In: Hans-Michael Speier (Hrsg.): Gedichte von Paul Celan. Stuttgart: Reclam, S. 63-82.

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 u.a. București: Paideia, S. 7-85.

LENZ, Hermann (1988): Erinnerungen an Paul Celan. In: Paul Celan. Hrsg. v. Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 315-318.

LERMEN, Birgit (1995): Paul Celans Gedicht *Lyon, Les Archers*. Wirkendes Wort 1/1995, S. 111-133.

LERMEN, Birgit/BRAUN, Michael (1998): Nelly Sachs - „an letzter Atemspitze des Lebens“. Bonn: Bouvier.

LOEWY, Hanno/MOLTMANN, Bernhard (Hrsg.) (1996): Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung. Frankfurt/New York: Campus.

LOHR, Andreas/RODEWALD, Dierk (Bearb.) (2011): Kommentar zu *Sage vom Ganzen den Satz*. In: Ernst Meister: Gedichte. Textkritische und kommentierte Ausgabe, Bd. 5. Kommentar. Hrsg. v. Axel Gellhaus, Stephanie Jordans u. Andreas Lohr. Göttingen: Wallstein, S. 373-427.

LORENZ, Otto (1988): Gedichte nach Auschwitz oder: Die Perspektive der Opfer. In: Text und Kritik 1988 (Sonderband: Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur), München: Edition Text + Kritik, S. 35-53.

LYON, James K. (1987): „Ganz und gar nicht hermetisch“. Überlegungen zum „richtigen“ Lesen von Paul Celans Lyrik. In: Psalm und Hawdalāh: zum Werk Paul Celans. Hrsg. v. Joseph P. Strelka. Bern: Lang, S. 171-191.

MADER, Helmut (1969): Lieder zu singen jenseits der Menschen? Paul Celans *Fadensonnen* und *Ausgewählte Gedichte* aus seinen Früheren Bänden. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. Januar 1969.

MALÝ, Radek (2012): Domovem v jazyce. České čtení Paula Celana. Olomouc: Periplum.

MAY, Markus (2008a): Atemwende. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 89-98.

MAY, Markus (2008b): Geschichte. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 237-242.

MAY, Markus / GOSENS, Peter / LEHMANN, Jürgen (Hrsg.) (2008): Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler.

MAY, Markus / LEHMANN, Jürgen (2008): Leben und Werk – eine kurze Chronik. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 7-15.

MAYER, Hans (1991): Der Turm von Babel. Erinnerung an eine Deutsche Demokratische Republik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

MAYER, Hans (1998): Erinnerung an Paul Celan. In: ders.: Zeitgenossen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 122-157.

MC VEIGH, Joseph (2016): Ingeborg Bachmanns Wien. 1946-1953. Berlin: Insel Verlag.

MEINECKE, Dietlind (1970): Wort und Name bei Paul Celan. Zu Widerruflichkeit des Gedichts. Bad Homburg/Berlin/Zürich: Verlag Gehlen.

- MEISER, Katharina (2017): Die ‚Dimension Auschwitz‘ in Ilse Aichingers „Spiegelsgeschichte“. In: Weimarer Beiträge 1/2017, 63. Jahrgang, Wien: Passagen Verlag, S. 44-58.
- MEISTER, Else (1996): Ernst Meister – ein außerordentliches Leben. In: Ernst Meister Gesellschaft. Jahrbuch 1996. Hrsg. v. Dieter Breuer u. Reinhard Kiefer. Aachen: Rimbaud, S. 69-84.
- MELCHINGER, Siegfried (1991): Vorrede an ein imaginäres Publikum. In: Das Buch der Nelly Sachs. Hrsg. v. Bengt Holmqvist. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 410-416.
- MEYER-GOSAU, Frauke (2008): Einmal muss das Fest ja kommen. Eine Reise zu Ingeborg Bachmann. München: Beck.
- MICHELSEN, Peter (1994): Liedlos. Paul Celans *Fadensonnen*. In: Gedichte und Interpretationen. Bd. 6: Gegenwart. Hrsg. v. Walter Hinck. Stuttgart: Philipp Reclam, S. 123-139.
- MÜNKLER, Herfried (2014): Der Große Krieg. Die Welt 1914 bis 1918. Berlin: Rowohlt.
- NAKAMURA, Sumiko (2006): Wie ich den Atombombenabwurf erlebte. Juli 2006. In: <http://hiroshima-platz-potsdam.de/de/zeitzeugenberichte/nakamura.htm>.
- NAZARKIEWICZ, Kirsten (2002): Keine Angst vor Stereotypen! Hilfestellungen zum Umgang mit ethnischen Stereotypisierungen in interkulturellen Trainings. In: CultureScan, Jahrgang 2, Nr. 4, Dezember 2002, S. 1-23.
- 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.
- NEUMANN, Gerhard (1970): Die ‚absolute‘ Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans. In: Poetica 3/1970, S. 188-225.
- NIEDERLAND, William G. (1980): Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom Seelenmord. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- OBERLE, Mechthild (1990): Liebe als Sprache und Sprache als Liebe. Die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns. Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris: Lang.
- OELMANN, Ute Maria (1983): Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz.
- OLSCHNER, Leonard (1992): Der mühsame Weg von Nelly Sachs' Poesie ins literarische Bewußtsein. In: Die Resonanz des Exils. Gelungene und mißlungene Rezeption deutschsprachiger Exilautoren. Hrsg.v. Dieter Sevin. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, S. 267-285.
- OLSCHNER, Leonard (2007): Im Abgrund Zeit: Paul Celans Poetiksplitter. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- PÖGGELER, Otto (1986): Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans. Freiburg/München: Verlag Karl Alber.
- PÖGGELER, Otto (2000): Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten. München: Fink.
- POPPENHUSEN, Astrid (2001): Durchkreuzung der Tropen: Paul Celans *Die Niemandrose* im Lichte der traditionellen Metaphorologie und ihrer Dekonstruktion. Heidelberg: Winter.

- PROCOPAN, Norina (2004): Paul Celans Frühwerk – das Bukarester Exil. In: Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne. Hrsg. v. Klaus Schenk, Almut Todorow u. Milan Tvrdík. Tübingen/Basel: A. Francke, S. 115-126.
- PULVER, Elsbeth (1984): Marie Luise Kaschnitz. München: Beck.
- RADDATZ, Fritz J. (1978): Erich Arendt – Mahner zum Traum. In: Der zerstückte Traum: Für Erich Arendt zum 75. Geburtstag. Hrsg. v. Gregor Laschen. Berlin: Agora, S. 11-20.
- RASCH, Wolfdietrich (1967): Drei Interpretationen moderner Lyrik. I. Ingeborg Bachmann: „Mein Vogel“. In: ders.: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze. Stuttgart: Metzler, S. 274-282.
- RECKERMANN, Alfons (1974): Hermetismus, hermetisch. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter, Bd. 3, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 1075-1078.
- RESNAIS, Alain (Regie) / CAYROL, Jean (Drehbuch) / CELAN, Paul (Übersetzung ins Deutsche) (1956): Nacht und Nebel.
- RICHTER, Hans (2000): Paul Celan. In: ders.: Zwischen Böhmen und Utopia. Literaturhistorische Aufsätze und Studien. Jena: Verlag Dr. Bussert und Stadel, S. 277-293.
- RIEDE, Anita (2001): Das „Leid-Steine-Trauerspiel“. Zum Wortfeld „Stein“ im lyrischen Kontext in Nelly Sachs’ „Fahrt ins Staublose“ mit einem Exkurs zu Celans „Engführung“. Berlin: Weißensee Verlag.
- ROSENFEL, Alvin H. (2000): Ein Mund voll Schweigen. Literarische Reaktionen auf den Holocaust. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- ROTHER, Sabine (2011): Ernst Meister: Einem Dichter auf der Spur. In: Aachener Zeitung, 31.8.2011. In: <http://www.planetlyrik.de/ernst-meister-gedichte/2012/01/>. [18.7.2019]
- RÖDER, Hendrik (Hrsg.) (1993): Vagant, der ich bin. Erich Arendt zum 90. Geburtstag. Berlin: Gerhard Wolf janus press.
- RÖTZER, Hans Gerd (1992): Geschichte der deutschen Literatur. Epochen – Autoren – Werke. Bamberg: Buchners Verlag.
- SARKOVICZ, Hans (2004): „Bis alles in Scherben fällt...“ Schriftsteller im Dienst der NS-Diktatur. In: ders.: Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, S. 176-209.
- 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.
- SCHAUNIG, Regina (2014): „... wie auf wunden Füßen“. Ingeborg Bachmanns frühe Jahre. Klagenfurt/Celovec: Verlag Johannes Heyn.
- SCHLÖSSER, Manfred (1984): „Offen die Maske des Worts“. Erich Arendt – Exul poeta. In: Text + Kritik, Heft 82/83, Juli 1984. München: Edition Text + Kritik, S. 3-26.
- SCHLÖSSER, Manfred (2012): „Feuer des Augenblicks ältester Dauer“ – Sehr persönliche Erinnerungen aus Erich Arendts Leben und Werk. In: Nadia Lapchine, Françoise Lartillot, Martin Peschken, Stefan Wieczorek (Hrsg.): Gedächtnis- und Textprozesse im poetischen Werk Erich Arendts. Bern: Peter Lang, S. 13-44.

SCHMIDT, Herbert u.a. (Hrsg.) (2010): hermetisch, Hermetik. In: ders. u.a.: Deutsches Fremdwörterbuch. Berlin/New York: de Gruyter, S. 209-215.

SCHMIED, Wieland (1961): Rezension zu Ernst Meister: *Zahlen und Figuren*, 1961; Quellen-Nr. 766. Zitiert in HERRMANN/JORDANS 2011: 100.

SCHMITZ-EMANS, Monika (1995): Worte und Sterbensworte. Zu Ingeborg Bachmanns Poetik der Leer- und Endzeilen. In: Ingeborg Bachmann: neue Richtungen in der Forschung? Internationales Kolloquium, Saranac Lake, 6.-9. Juni 1991. Hrsg. v. Annette Daigger. St. Ingbert: Röhrig, S. 46-87.

SCHNEIDER, Thomas (2010): Sprache der Entfernung. Überlegungen zu Paul Celans ‚Todesfuge‘. In: *Studia Germanistica*, Nr. 6. Ostrava: Ostravská univerzita, S. 271-282.

SCHOLEM, Gershom (1957): Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Zürich: Rhein-Verlag.

SCHROERS, Rolf (1967): Gruppe 47 und die deutsche Nachkriegsliteratur. In: Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik. Hrsg. v. Reinhard Lettau. Neuwied/Berlin: Luchterhand, S. 371-389.

SCHULZ, Georg-Michael (1977): Negativität in der Dichtung Paul Celans. Tübingen: Niemeyer.

SCHWARZ, Monika (2008): Einführung in die Kognitive Linguistik. Dritte Auflage. Tübingen/Basel: A. Francke.

SCHWEDHELM, Karl (1961): Wälder der Traumgesichte. Die Dichtung der Nelly Sachs. In: Nelly Sachs zu Ehren. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1961, S. 70-76.

SCHWITZKE, Heinz/KLIPPERT, Werner (1969): Reclams Hörspielführer. Stuttgart: Reclam. Online: https://web.archive.org/web/20140908154907/http://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/reclam_hoerspiel/reclam_hoerspielfuehrer.pdf. [21.7.2019]

SEBAIS, Heinz-Winfried (1951): Jenseits des Nihilismus, in: *Der Monat* 3, S. 658-661.

SELG, Peter (2008): „Alles ist unvergessen“. Paul Celan und Nelly Sachs. Dornach: Pforte.

SHMUELI, Ilana (2000): Sag, daß Jerusalem ist. Über Paul Celan: Oktober 1969 - April 1970. Eggingen: Edition Isele.

SIMONIS, Annette (2000): Literarischer Ästhetizismus: Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne. Tübingen: Niemeyer.

SOBOTH, Christian (1987): Die Un-Natur der Natur. Zu einigen Gedichten Ernst Meisters. In: *Text + Kritik*, Heft 96, Oktober 1987. München: Edition Text + Kritik, S. 75-84.

SOBOTH, Christian (1989): Todes-Beschwörung. Untersuchungen zum lyrischen Werk Ernst Meisters. Frankfurt am Main: Lang.

SOLIBAKKE, Karl Ivan (2019): Ingeborg Bachmann. Baden-Baden: Tectum Wissenschaftsverlag.

SOLIBAKKE, Karl Ivan/VON TIPPELSKIRCH, Karina (Hrsg.) (2012): Die Waffen nieder!: Ingeborg Bachmanns Schreiben gegen den Krieg/Lay down your weapons! Würzburg: Königshausen & Neumann.

SOLOMON, Petre (1980): Paul Celans Bukarester Aufenthalt. Aus dem Rumänischen übersetzt v. Anemone Latzina. In: Neue Literatur. Zeitschrift des Schriftstellerverbandes der Sozialistischen Republik Rumäniens. 31. Jahrgang, Heft 11, November 1980, Bukarest, S. 50-62.

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

SPARR, Thomas (1988): Celan und Kafka. In: Celan-Jahrbuch 2, hrsg. v. Hans-Michael Speier, Heidelberg: Winter, S. 139-154.

SPARR, Thomas (1989): Celans Poetik des hermetischen Gedichts. Heidelberg: Carl Winter.

SPEIER, Hans-Michael (Hrsg.) (2002): Interpretationen. Gedichte von Paul Celan. Philipp Reclam Stuttgart.

STEINECKE, Hartmut (1987): Lieder... jenseits der Menschen? Über Möglichkeiten und Grenzen, Celans „Fadensonnen“ zu verstehen. In: Psalm und Hawdalah: zum Werk Paul Celans. Hrsg. v. Joseph P. Strelka. Bern u.a.: Lang, S. 192-202.

STERN, Fritz (1999): Einstein's German World. Princeton: Princeton Univ. Press.

STOLL, Andrea (2013): Ingeborg Bachmann. Der dunkle Glanz der Freiheit. Biografie. München: C. Bertelsmann.

STRÜMPFEL, Jan (1999): Im Sog der Erinnerungskultur. Holocaust und Literatur – „Normalität“ und ihre Grenzen. In: Text + Kritik X/99, Nr. 144, S. 9-17.

SYŘIŠŤOVÁ, Eva (1994): Báseň jako domov v bezdomoví P. Celana. In: Paul Celan: Báseň – domov v bezdomoví Paula Celana. Praha: Nadace Bílý Havran, S. 4-12.

SZENDI, Zoltán (2004): Das Paradoxe der Ich-Befindlichkeit in der Lyrik Ingeborg Bachmanns. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. Bd. 123, H.4. Berlin, S. 605-617.

SZENDI, Zoltán (2007): Kompromisslosigkeit als Schicksalspoesie und dichterisches Programm bei Ingeborg Bachmann. In: „Ein Spiegel will uns die Gründe zeigen“. Die Wahrheit, ein Spiel? Konferenzband zum Ingeborg Bachmann Symposium in Budapest 2006. Hrsg. v. dem Österreichischen Kulturforum in Budapest. Budapest: Budai HiTop Kft., S. 40-49.

SZONDI, Peter (1977): Über philologische Erkenntnis. In: ders.: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 9-34.

SZONDI, Peter (1978): Schriften II. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

TANCER, Jozef (2001): Smrt', spomienka a báseň. K poetológii Paula Celana. In: Revue aktuálnej kultury, Nr. 1, Jg. VI, S. 25-40.

TAU, Max (1964): Ein Flüchtling findet sein Land. Hamburg: Hoffmann und Campe.

THAMER, Hans-Ulrich (1993): Nationalsozialismus und Nachkriegsgesellschaft. Geschichtliche Erfahrung bei Ingeborg Bachmann und der öffentliche Umgang mit der NS-Zeit in Deutschland. Symposium Münster 1991. In: Dirk Götsche u. Hubert Ohl (Hrsg.): Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 215-224.

THEOBALDY, Jürgen/ZÜRCHER, Gustav (1976): Veränderung der Lyrik: Über westdeutsche Gedichte seit 1965. München: Edition Text + Kritik.

THIEM, Ulrich (1972): Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns. Diss. Philosophische Fakultät der Universität zu Köln.

THOMAS, Richard Hinton/BULLIVANT, Keith (1975): Westdeutsche Literatur der sechziger Jahre. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

THOURSIE, Ragnar (1961): Eine Schwester Kafkas. Aus dem Schwedischen v. Egon Kötting. In: Nelly Sachs zu Ehren. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1961, S. 68-69.

TOLIVER, Suzanne (1993): Das andere Tropenland – Kolumbien: Die Exil-Tagebücher Katja Hayek-Arendts. In: Vagant, der ich bin. Erich Arendt zum 90. Geburtstag. Hrsg.v. Hendrik Röder. Berlin: Gerhard Wolf janus press, S. 112-131.

TOLIVER, Suzanne Shipley (1984): Exile and the Elemental in the Poetry of Erich Arendt. New York/Berne/Frankfort on the Main/Nancy: Lang.

ULLRICH, Helmut (1969): Es Trug die Nacht den Albatros. Die Welterfahrung des Lyrikers Erich Arendt im Spiegel seiner Dichtungen. Variationen zur Thematik bewegter und bewegender Zeiten. In: Neue Zeit, 21.5.1969. <http://www.planetlyrik.de/erich-arendt-aus-funf-jahrzehnten/2012/09>. [12.7.2019]

VAERST, Christa (1977): Dichtungs- und Sprachreflexion im Werk von Nelly Sachs. Frankfurt am Main: Lang.

VALDROVÁ, Jana (2006): Gender a společnost. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně.

VAN DER KNAAP, Ewout (1993): Ernst Meisters Celan-Kritik. Differenzen in der ‚Hölderlin-Schule‘. In: Erstes Ernst Meister Kolloquium. Sonderband II zum Jahrbuch der Ernst Meister Gesellschaft. Hrsg. von Theo Buck, Aachen: Rimbaud, S. 149-161.

VAN DER KNAAP, Ewout (1996): Das Gespräch der Dichter. Ernst Meisters Hölderlin- und Celan-Lektüre. Frankfurt am Main u.a.: Lang.

VAN DER KNAAP, Ewout (2016): Ernst Meisters Celan-Kritik aus textgenetischer Perspektive. In: Celan-Referenzen. Prozesse einer Traditionsbildung in der Moderne. Göttingen: V & R unipress, S. 61-76.

VEDDER, Ulrike (2012): „Verhoffen“: Gedankenstriche in der Lyrik von Ingeborg Bachmann, Nelly Sachs und Paul Celan. In: Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion. Hrsg. v. Alexander Nebbrig u. Carlos Spoerhase. Bern/Wien u.a.: Lang, S. 345-361.

VON WEIDENBAUM, Inge (2010): Die „eiskalte Geschichte des Tages“. Ingeborg Bachmanns Klage um den Verlust ihrer Gedichte. In: Arturo Larcati u. Isolde Schiffermüller (Hrsg.): Ingeborg Bachmanns Gedichte aus dem Nachlass. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S.211- 220.

WALDSCHMIDT, Christine (2011): „Dunkles zu sagen“: Deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert. Heidelberg: Winter.

WEBER, Werner (1961): „...Um Gott her ist schrecklicher Glanz“. Bemerkungen zur Dichtung der Nelly Sachs. In: Nelly Sachs zu Ehren. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1961, S. 52- 57.

WEHLER, Hans-Ulrich (2003): Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd. 4: Vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914-1949. München: Beck. In: <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/ersterweltkrieg/155303/europaeischer-und-globaler-charakter-des-krieges>. [5.7.2019]

WIEDERMANN, Volker (2009): Standardwerk mit Lücken. Ein grotesker Kanon. In: FAZ, aktualisiert am 11.5.2009. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/themen/standardwerk-mit-luecken-ein-grotesker-kanon-1799167.html>. [10.7.2019]

WEIGEL, Sigrid (1994): Am Anfang eines langen Wegs. Eine Urszene von Ingeborg Bachmanns Poetologie. In: Du. Die Zeitschrift der Kultur. Ingeborg Bachmann. Das Lächeln der Sphinx. Heft Nr. 9, September 1994, S. 20-91.

WEIGEL, Sigrid (1995): „Sie sagten sich Helles und Dunkles“. Ingeborg Bachmanns literarischer Dialog mit Paul Celan. In: Text + Kritik XI/95, München: Edition Text + Kritik, S. 123-135.

WEIGEL, Sigrid (2003): Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Mit einem Vorwort zur Taschenbuchausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

WELLERS, Georges (1983): Die zwei Giftgase. In: Eugen Kogon (Hrsg.): Nationalsozialistische Massentötungen durch Giftgas. Eine Dokumentation. Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 281-287.

WERNER, Uta (1996): Das Grab im Text. Paul Celans Lyrik im Imaginationsraum der Geologie. In: Berg, Nicolas: Shoah – Formen der Erinnerung: Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst. München: Fink, S. 159-182.

WERTHEIMER, Jürgen (1994): „Ich und Du“. Zum dialogischen Prinzip bei Nelly Sachs. In: Michael Kessler u. Jürgen Wertheimer (Hrsg.): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Tübingen: Stauffenburg, S. 77-89.

WERTHEIMER, Jürgen (2003): ‚Unser Auschwitz‘ – Tabu und Tabubruch als Marketing-Konzept. Eine Glosse vom Rand der Philologie. In: Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne. Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Werner Frick, Susanne Komfort-Hein u.a. Tübingen: Niemeyer, S. 455-463.

WIECZOREK, Stefan (2001): Erich Arendt und Peter Huchel. Kleine Duographie sowie vergleichende Lektüren der lyrischen Werke. Marburg: Tectum Verlag.

WIECZOREK, Stefan (2012): Ästhetik(en) des Widerstands. Produktionsästhetische Reflexionen anhand von (Meta)Bildern in Texten von Erich Arendt und Peter Weiss. In: Nadia Lapchine, Françoise Lartillot, Martin Peschken, Stefan Wiczorek (Hrsg.): Gedächtnis- und Textprozesse im poetischen Werk Erich Arendts. Bern: Peter Lang, S. 201-217.

WIEDEMANN, Barbara (Hrsg.) (2000): Paul Celan – Die Goll-Affäre. Zusammengestellt, herausgegeben und kommentiert v. Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

WIEDEMANN-WOLF, Barbara (1985): Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk. Tübingen: Niemeyer.

WILPERT, Gero von (2001): Hermetische Literatur/ Hermetismus. In: ders. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner.

WIMMER, Gernot (Hrsg.) (2014): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Historisch-poetische Korrelationen. Berlin/Boston: de Gruyter.

WITTE, Bernd (1981): Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik. Am Beispiel Paul Celans. In: Poetica 13, München: Fink, S. 133-148.

- WÖGERBAUER, Werner (2002): Die Vertikale des Gedankens. Celans Gedicht *Fadensonnen*. In: Hans-Michael Speier (Hrsg.) Gedichte von Paul Celan. Stuttgart: Reclam, S. 121-132.
- WOLF, Christa (1972): Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann. In: dies.: Lesen und Schreiben. Aufsätze und Prosastücke. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, S. 121-134.
- WOLF, Michaela/PICHLER, Georg (2007): Übersetzte Fremdheit und Exil – Grenzgänge eines hybriden Subjekts. Das Beispiel Erich Arendt. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 25/2007: Übersetzung als transkultureller Prozess. München: Edition Text + Kritik, S. 7-29.
- WUNBERG, Gotthart (1989): Hermetik – Änigmatik – Aphasie. Zur Lyrik der Moderne. In: Poetik und Geschichte. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Tübingen: Niemeyer, S. 241-249.
- WÜNSCHE, Konrad (1961): Über Nelly Sachs und die Ordnung der Sprache. In: Nelly Sachs zu Ehren. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1961, S. 64-67.
- WURM, Franz (2003): Erinnerung. In: Paul Celan/Franz Wurm: Briefwechsel. Hrsg. v. Barbara Wiedemann in Verbindung mit Franz Wurm. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 245-251.
- YOUNG, James E. (1992): Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Aus dem Amerikanischen v. Christa Schuenke. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag.
- ZELLER, Eva (1979): Laudatio auf Ernst Meister. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1979, II. Lieferung. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, S. 83-91.
- ZENCK, Martin (1977): Kunst als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. München: Fink.
- ZIMMERMANN, Hans Dieter (1992): Der Wahnsinn des Jahrhunderts. Die Verantwortung der Schriftsteller in der Politik. Stuttgart: Kohlhammer.