To the Graduate Council:

I am submitting herewith a thesis written by Irmtraud Regina Cowell entitled ``Klage aber nicht Anklage: Biblische Motive im Gedichtzyklus Wohnungen des Todes von Sachs.`` I have examined the final copy of this thesis for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, with a major in German.

Peter Höyng, Major Professor

We have read this thesis
and recommend its acceptance:

Accepted for the Council:

Associate Vice Chancellor and
Dean of The Graduate School

Klage aber nicht Anklage:

Biblische Motive im Gedichtzyklus ``Wohnungen des Todes``

von Nelly Sachs

A Thesis

Presented for the

Master of Arts

Degree

The University of Tennessee, Knoxville

Irmtraud Regina Cowell

May 1997

Diese Magisterarbeit ist meinem geliebten Vater gewidmet.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my appreciation and gratitude especially to my major professor, Dr. Peter Höyng, for his constant effort and guidance to provide me with thoughts and constructive criticism. My thanks go as well to Dr. Carolyn R. Hodges and Dr. Nancy A. Lauckner for their willingness to be members of my committee and for sharing their knowledge and wisdom. I would further like to express my gratitude to Dr. Gilya Schmidt for her invaluable contributions. Special thanks go to my husband Andrew and my family for their encouragement and support.

ABSTRACT

This thesis portrays the poet and Nobel prize winner Nelly Sachs (1891-1970), a person who struggled with her different identities in exile, and traces the biblical images and symbols in the poem cycle ``Wohnungen des Todes`` (1947).

This thesis consists of three chapters. The first chapter discusses the impact of the Holocaust on Sachs´s personality and on her role as a writer. With her immigration to Sweden, the turning point in her life, Sachs faced not only a change of location but also a recapture of religious and Jewish traditions. The second chapter analyzes all four parts of the poem cycle. The cycle is elegiac throughout and lends a voice to the Jewish victims of the Holocaust. By focusing on the use of biblical elements, the thesis makes it clear that the poems express grief for the victims but do not accuse the perpetrators. The final chapter considers the question of Sachs´s identities as a German and as a Jew.

INHALTSVERZEICHNIS

Kapitel . . . . . Seite

1. Einleitung

   1.1. Themenstellung 1

   1.2. Religiöse und geistesgeschichtliche Einflüsse 7

2. Biblischer Symbolgehalt in dem Gedichtzyklus ``Wohnungen des Todes``

   2.1. Einführende Bemerkungen . . . 13

   2.2. ``Dein Leib im Rauch durch die Luft`` . 18

   2.3. ``Gebete für den toten Bräutigam`` . . 30

   2.4. ``Grabschriften in die Luft geschrieben`` . 38

   2.5. ``Chöre nach Mitternacht`` . . . 44

3. Schlußbetrachtungen 53

4. Literaturverzeichnis . . . 58

5. Vita 62

Kapitel 1

Einleitung

1.1. Themenstellung

In meiner Magisterarbeit möchte ich die Identitäten der Lyrikerin und Nobelpreisträgerin Nelly Sachs (1891-1970) unter verschiedenartigen Aspekten betrachten. Dabei sollen zunächst die geistesgeschichtlichen und religiösen Einflüsse in ihrem Leben und Werk skizziert werden, bevor der Gedichtzyklus ``Wohnungen des Todes`` (1947) hinsichtlich der biblischen Motivik interpretiert und sodann ihre Identität als Deutsche und Jüdin problematisiert wird. Sachs war eine Dichterin des jüdischen Schicksals, die ihre Gedichte vor dem Hintergrund der Shoa, der millionenfachen Verfolgung und Ermordung von Juden, geschrieben hat. Mit der Verleihung des Nobelpreises 1966 erlangte sie weltweit literarische Anerkennung und zählt heute zu einer der vielen SchriftstellerInnen, deren Werk Teil der internationalen Holocaustliteratur ausmacht.[1]

Leonie Nelly Sachs wurde 1891 als einziges Kind einer gutbürgerlichen, d.h. assimilierten jüdischen Familie in Berlin geboren. Sie verbrachte eine nach außen hin behütete Kindheit und Jugend. Als sie sich jedoch mit 17 Jahren

---

[1] Andere wichtige Autoren, die ebenfalls den Holocaust literarisch behandeln, sind: Rose Ausländer (1907-88); Jurek Becker (1937-97); Tadeusz Borowski (1921); Ilse Aichinger (*1921); Mascha Kalenko (1907-75); Anna Seghers (1900-83); Peter Weiss (1916-82); Eli Wiesel (*1928); Paul Celan (1920-79). Sachs teilte eine intensive Freundschaft mit Paul Celan (siehe Dinesen 283-96).

unglücklich verliebte, fiel sie in eine tiefe Depression, die sie an den Rand des Lebens brachte (Dinesen 20). Sachs, die weder studierte, noch einen Beruf erlernte, widmete sich schon früh dem Schreiben von Gedichten, die zunächst in Berliner Tageszeitungen veröffentlicht wurden.[2] Mit dem Beginn der nationalsozialistischen Judenverfolgung war das geborgene Leben in ihrem Elternhaus beendet, denn die Lage des jüdischen Bevölkerungsteils wurde seit der Machtübernahme Hitlers am 30. Januar 1933 in Deutschland bedrohlich. Eine ständig zunehmende Diskriminierung jüdischer Menschen in der deutschen Öffentlichkeit war die Folge (Lazarowicz 542). Die Nürnberger Rassengesetzgebung vom 15. September 1935 mit ihren zahlreichen Durchführungsverordnungen trug entscheidend zur systematischen Entrechtung und Demütigung der deutschen, seit 1939 auch aller erreichbaren ausländischen Juden mit dem Endziel ihrer völligen Vernichtung bei.

Sachs, die mit ihrer Mutter nach dem Tode des Vaters anfänglich ein unauffälliges, der politischen Situation im Nazideutschland angepasstes Leben führen wollte, wurde jetzt als gebürtige Jüdin aus allen Publikationsorganen ausgeschaltet, und ihre bis dahin ungehinderten Veröffentlichungsmöglichkeiten wurden ausschließlich auf jüdische Zeitungen beschränkt (Fritsch-Vivie 70). Diese und andere Unterdrückungen mußten von Sachs zunächst sieben lange Jahre unter der Hitlerdiktatur ertragen werden, bevor sie schließlich im letzten Augenblick

[2] Ihre ersten schriftstellerischen Versuche lassen sich auf das Jahr 1908 zurückführen, als sie mit beiden Eltern in der Brückenallee 6 in Berlin wohnte (Fritsch-Vivie 149).

zusammen mit ihrer Mutter im Jahre 1940 nach Schweden auswandern konnte. Bei diesem lebensrettenden Schritt half ihnen die Vermittlung von Selma Lagerlöf, mit der die junge Dichterin bereits seit ihrem fünfzehnten Lebensjahr in brieflicher Verbindung gestanden war (Fritsch-Vivie 74-75). Im schwedischen Exil ist sie von der systematischen Ausrottung und der physischen Vernichtung des größten Teils der europäischen Juden verschont geblieben und konnte dort als Dichterin schreiben. Jedoch wurde Schweden nie zu ihrer Heimat, obwohl sie die schwedische Sprache beherrschte und sogar 1952 die schwedische Staatsbürgerschaft angenommen hat (Bower 79). Sachs schrieb auch im schwedischen Exil ihre Gedichte weiterhin in ihrer deutschen Muttersprache, obwohl sie bis 1947 keine deutschen Veröffentlichungsmöglichkeiten fand. Sie widmete sich in ihren Arbeiten ausschießlich dem unfasslichen Geschehen des Holocaust und statt nach einem rebellischen ``Warum`` zu fragen, berief sie sich auf ihre Religiosität.

Im Mittelpunkt der Holocaustliteratur steht die Frage, ob sich für die systematische Vernichtung überhaupt ein adäquater literarischer Ausdruck finden läßt. Wie läßt sich Unendliches erklären? Wie läßt sich der unzähligen Opfer sinnvoll gedenken, ohne daß diese Haltung zu einem bloßen Totenritual erstarrt? Der Holocaust stößt an die Grenze des Darstellbaren und fordert letztlich das abendländische Mimesis-Konzept heraus. Theodor W. Adornos mittlerweile zum Klischee erstarrte Diktum entspringt aus dem Bewußtsein, ``daß nach Auschwitz noch Gedichte zu schreiben, barbarisch sei`` (zitiert nach Bahr 79). Adornos

folgenreicher Satz meint vor allem, daß Lyrik nach dem Massenmord an den Juden nicht so geschrieben werden dürfte, als wäre nichts geschehen. Insofern argumentiert Ehrhard Bahr im Sinne Adornos, indem er behauptet, daß Sachs ``nicht nur Gedichte nach Auschwitz geschrieben hat, sondern sogar über Auschwitz schreibt,`` und er bezeichnet dieses Wagnis als gelungen (79). Sie erinnert nämlich würdevoll mit ihrer Dichtung an die Opfer und dadurch, daß sie ihnen eine Stimme verleiht, ist ihre Trauerarbeit alles andere als barbarisch zu nennen. Adornos Satz bezieht sich demnach auf eine Naivität, die Auschwitz nicht mit ins Bewußtsein aufnimmt. Adornos Diktum läßt sich vielmehr ins Gegenteil reflektieren: es wäre barbarisch, den Opfern kein Recht auf Ausdruck zu verleihen und keine Erinnerung im Wort zu finden (Bahr 80-81). Dennoch läßt sich im Sinne Adornos des weiteren fragen, ob Sachs` religiös-romantischer Rückbezug der Judenvernichtung gerecht wird.

Sachs interpretiert den Holocaust und die NS-Geschichte weder soziologisch (Adorno, Horkheimer) noch marxistisch (Peter Weiss), sondern sie sieht ihre Lyrik als Trauerarbeit und deutet die Verfolgung der Juden religiös. Sie läßt soziologische Aspekte gänzlich fallen, da sie sich weder mit dem Handeln der Täter auseinandersetzt, noch mit dem Antisemitismus als einem gruppenspezifischen Phänomen, wie es z.B. Max Frisch in Andorra darstellt. Andorra wird von Frisch als Modell verwendet, das den Prozeß von Ausgrenzung vorführt. Die antisemitischen Verhaltensweisen werden hinterfragt, indem die Mechanismen von Vorurteilen dem Zuschauer anschaulich gemacht werden.

Ebensowenig Echo findet bei Sachs eine marxistische Analyse des Faschismus, wie sie beispielsweise Peter Weiss übt. Weiss deutet nämlich den Holocaust in seinem Drama Die Ermittlung so, daß die Tötung der Menschen nach kapitalistischen Prinzipien im Mittelpunkt steht. Dabei kritisiert er die modernen Verwaltungstechniken, wonach die Ausbeutung bzw. Tötung möglichst effizient und produktiv sein soll, und der Holocaust ergibt sich für Weiss insofern als Logik des Kapitalismus. Des weiteren übt Weiss politische Kritik, indem er im Nachkriegsdeutschland eine Kontinuität nach Auschwitz sieht, da diejenigen Leute, die in Auschwitz Täter waren, in der BRD wieder beruflich etabliert worden sind. Führende Leute der Nazipartei machten nach Auschwitz wieder eine politische oder wirtschaftliche Karriere, als ob nichts geschehen wäre. Jedoch vernachlässigt Weiss in seinem Drama die für die Nazis so entscheidende Rassenpolitik, d.h. er spricht nur stets von Menschen, jedoch so gut wie gar nicht von Juden. Er sieht Auschwitz im marxistischen Sinne nur als Folge dessen, daß der Mensch als Instrument benutzt wird, und will den Holocaust allgemein darstellen, d.h. er nimmt den Opfern ihre jüdische Identität. Sachs dagegen konzentriert sich im Gegensatz zu Peter Weiss im religiösen Sinne auf die Opfer und nicht auf die Täter. Sachs´ Trauerarbeit kreist ständig um die Suche nach einer jüdischen Identität.

Das Exil machte eine grundlegende Wandlung in ihrem gesamten Schaffen und Leben aus, da sie sich dort auf die Frage ihrer Identität neu besinnen mußte. Die nach 1940 entstandene Lyrik gilt als stellvertretendes Zeugnis für das Leiden

ihres jüdischen Volkes, und der historische Rahmen beeinflußte und bestimmte von nun an Thematik, Motive, Metaphern und Sprache in Sachs` Dichtung (Kessler 153). Durch intensives Lesen und verinnerlichte Meditation verschaffte sie sich Zugang zu den Quellen der jüdischen und christlichen Religiosität und schöpfte fortan jene Kraft, die sie in die Lage versetzte, dem Martyrium ihres Volkes gerecht zu werden (Lazarowicz 542). Dabei verstand sie ihre Dichtung als eine Art ``Heilungsmittel`` (Lazarowicz 542), um sich einerseits überhaupt zu dem Holocaustgeschehen äußern zu können, andererseits um ihre eigene Identität zu finden. In ihren Werken Fahrt ins Staublose (1961), Zeichen im Sand (1962), und Suche nach Lebenden (1971), in ihrer Lyrik so wie auch in ihren szenischen Dichtungen, legte sie stellvertretend Zeugnis vom Leiden ihres Volkes ab.[3] Der Zyklus ``Wohnungen des Todes (1947) spiegelt die Trauer um das jüdische Volk besonders intensiv wider, da er bereits zwei Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges erschienen ist, und er soll deshalb als Grundlage meiner Analyse gewählt werden. Bevor jedoch ausführlicher auf den Zyklus ``Wohnungen des Todes`` eingegangen wird, ist es sinnvoll, Sachs` außergewöhnliche Synthese aus unterschiedlichen religiösen Traditionen sowie ihrer geistesgeschichtlichen Ausrichtung zu skizzieren.

[3] Bei den lyrischen Einzelausgaben handelt es sich z.B. um Sternverdunkelung (1949), Und niemand weiß weiter (1957); bei den szenischen Dichtungen handelt es sich z.B. um die Einzelausgaben Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels (1951) und Nur eine Weltminute (1968) (Fritsch-Vivie 149-51).

1.2. Religiöse und geistesgeschichtliche Einflüsse

Nelly Sachs' Dichtung speist sich aus so unterschiedlichen Einflüssen wie der jüdischen Mystik, der deutsch-romantischen Literatur und alttestamentarischen Elementen. Dabei hat sie sich erst für die jüdische Mystik ab 1939, aufgrund der Übergriffe der nationalsozialistischen Machthaber in Deutschland gegen die Juden, interessiert. Durch die rettende Flucht 1940 aus dem von Hitler tyrannisierten Deutschland zeigte sich für Sachs somit nicht nur eine örtliche Veränderung, sondern auch eine geistige Umorientierung und ihre Rückbesinnung auf ihre jüdische Herkunft. In ihren Exiljahren beschäftigte sie sich erstmals ausführlich mit dieser Herkunft und verstärkt mit dem Judentum als religiöser Gemeinschaft in andersgläubiger Umwelt. Insbesondere befasste sich Sachs mit dem Buch Sohar[4] und dem Chassidismus[5] (Dinesen 205-06), wobei sie sich die jüdische Mystik durch Martin Bubers Schriften aneignete.[6] Außerdem las sie Gersholm Scholems Werk Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen (1957) (Bahr 87-88). Laut Fritsch-Vivie kann dieser mystische Einfluß auf ihr

---

[4] Mit dem Sohar (hebr. Glanz) ist das Hauptwerk der Kabbala (Bezeichnung für die jüdische Geheimlehre und Mystik) gemeint. Das Buch Sohar stammt aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und enthält mystische Deutungen der Thora (Heiliges Gesetz).

[5] ``Unter Chassidismus (hebr. Chassidim Fromme) ist jene auf dem kabbalistischen System aufbauende Richtung des Judentums zu verstehen, die die Liebe Gottes betont und eine Verinnerlichung des religiösen Lebens anstrebt. Mittelpunkt der Frömmigkeit der Bewegung der Chassidim ist die persönliche Beziehung zu Gott, die sich in freudigem Gebet und einem entsprechenden gesetzestreuen Leben äußert`` (Pfisterer 83).

[6] Fritsch-Vivie zufolge hat Sachs bereits in Deutschland (1939) von ihrer ``arischen`` Freundin Anneliese Neff Bubers Sammlung chassidischer Schriften erhalten und gelesen (79).

ganzes Werk nicht oft genug betont werden:

> Im Sich-Einlassen auf die kabbalistisch-chassidische Mystik findet Nelly Sachs das, was sie das unsichtbare Universum nennt, aus dem heraus und in das hinein alles sich verwandelt, die Materie durchsichtig machen. Und im Erleben dieser mystischen Gedankenwelt erfährt sie gleichzeitig einen ungeahnten künstlerischen Impuls, die Verwandlung der Welt in das Wort; sie sucht eine Landschaft aus Musik, eine Sprache nur aus Licht. Gottes Schöpfungswerk und die dichterische Schöpfung evozieren und deuten sich gegenseitig. Diesen Kräften spürt sie nach, Wort um Wort. (100)

Vor allem seit der Zeit der Judenverfolgung fand sie eine geistige Zuflucht in der chassidischen Mystik, wie sie es selbst in einem Brief an Max Tau bestätigte: ``All die Sehnsucht, die wie in der Zeit der Chassidim die jüdischen Menschen wieder zu ihrem Gott aufbrechen ließ, ist neu lebendig geworden bei den wenigen, die vielleicht diese Entsetzen überleben dürfen`` (zitiert nach Bahr 81). Während andere Autoren wie Paul Celan oder Eli Wiesel gerade wegen Auschwitz ihren Glauben an Gott nicht nur in Frage stellten, sondern ihn gänzlich oder zeitweise leugneten, bot die chassidische Lehre für Sachs eine Möglichkeit, sich der Welt von Auschwitz durch eine Hinwendung zu Gott anzunähern. Jedoch muß betont werden, daß ihre Beschäftigung mit Strömungen der jüdischen Mystik keineswegs systematisch-historisch, sondern spontan-intuitiv erfolgte (Holmqvist 29).

Sachs reagierte auf die politischen Ereignisse außerdem mit einer Rückbesinnung auf das Erbe der deutsch-romantischen Literatur, insbesondere der Lyrik Hölderlins (1770-1843) und Novalis` (1772-1801). Sachs spürte in der romantischen Literatur die ``unterirdische Welt des mystischen Geistes`` (Fritsch-Vivie 65). Sie war fasziniert von der emotionsgeladenen Ausdrucksweise

existentieller Daseinszustände wie Verlassenheit, Einsamkeit und Ohnmacht, Sehnsucht und Liebesverlangen. Laut Fritsch-Vivie erkannte Sachs Parallelen zu ihrem eigenen Leben, da sie sich wie Hölderlin ständig ``in einem inneren Kampf zwischen einem zerbrechlichen Ich und der Außenwelt befand, und bei ihm die Metaphern des Durchduldens und Durchschmerzens fand,`` welche fortan ihre Dichtung durchziehen sollten (Fritsch-Vivie 60). Eine andere Zuflucht bot für Sachs Novalis, dessen Schriften sie als ``beeindruckend`` erwähnt, wobei sie sich besonders von seinen ``Aphorismen`` angezogen fühlte (Fritsch-Vivie 66). Insbesondere sah Sachs in seinem Zyklus Hymnen an die Nacht (1800) Tröstung, da sie in ihm ``die Nacht als Reich der Poesie verherrlicht fand``(Fritsch-Vivie 66). Jedoch muß hier ebenfalls, wie bei ihrer Auseinandersetzung mit der jüdischen Mystik, festgehalten werden, daß sie sich nur selektiv und keineswegs systematisch mit den Romantikern auseinandergesetzt hat, sondern vielmehr intuitiv die Dinge aufnahm (Fritsch-Vivie 67).

Zu einer weiteren wichtigen Leitfigur gehörte für Sachs auch die Gestalt des Franziskanergründers Franz von Assisi (1181-1226). Für sie war er ein Gottsucher, der dem Ruf Gottes ohne zu zögern folgte. Nach Fritsch-Vivie spürte Sachs bei Franz von Assisi das, was sie im Jüdischen, vor allem im chassidischen Glaubensleben als die ``Schechina,`` die ``Göttliche Gegenwart,`` wiederfand und begriff (64). Sie besang Franz von Assisi in einem frühen Sonettzyklus in vier Sonetten als einen leidenden Mystiker, der die menschliche Erlöseraufgabe verkörpert (Fritsch-Vivie 64). Sachs` synkretistische Religionsauffassung zeigte

sich unter anderem darin, daß sie in Franz von Assisi eine spätere Parallele zu Abraham, dem Gottsucher des Judentums sah (Holmqvist 150-52). Außerdem beschäftigte sich Sachs mit weiteren biblischen Gestalten wie Jakob, Mose und Elias, die zu den 12 Glaubensvätern Israels zählen. Dieser jüdisch-biblische Hintergrund beeinflußte Sachs' Werk, wie nachfolgend aufgewiesen wird. Insbesondere inspirierten sie aus dem Alten Testament der Prophet Jesaja und die Gestalt Hiobs. Dazu äußerte sie sich 1966:

> In den ersten Gedichtsammlungen ``Wohnungen des Todes,'' ``Sternverdunklelung'' und dem Drama ``Eli'' haben biblische Texte stärkend und ermutigend eingewirkt, daß ich überhaupt versuchte, daß Unsägliche auszusprechen. Vor allem waren es Jesaja, Hiob, die Ekstase der Propheten. (Kessler 203)

Hiobs Glaube wird durch Schicksalsschläge herausgefordert und so auf die Probe gestellt. In Jesaja wird das Bekenntnis zur Heiligkeit Jahwes (Gottes) thematisiert. Wie im nachfolgenden Kapitel nachgewiesen wird, werden Hiob und Jesaja für Sachs zu zentralen Figuren, um das Martyrium der Juden zu verstehen. Sie ermöglichen es ihr das Leiden in größter Bedrängnis zu akzeptieren und den Glauben an Gott nicht aufzugeben.

Die Absicht meiner Arbeit besteht darin, in der folgenden Interpretation des Zyklus ``Wohnungen des Todes'' die biblischen Einflüsse und Symbolik in den einzelnen Gedichten nachzuweisen und zu analysieren. Obwohl Sachs als Person und für ihr Werk zahlreiche, wichtige Auszeichnungen und Würdigungen erfahren

hat,[7] ``zeigt die Nelly-Sachs-Forschung im skandinavischen Raum sowie größere Untersuchungen in den 60er und 70er Jahren in Deutschland, daß die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Werk der Dichterin insgesamt nach wie vor eher spärlich ist`` (Kessler 4). Schon das Vorwort zu der mittlerweile dreiundzwanzig Jahre alten Einleitung zu dem Werk ``der Dichterin jüdischen Schicksals`` von W. A. Behrendson spricht von einem ``bereits einsetzenden Prozeß des Vergessenwerdens`` (zitiert nach Klingmann 9). Aufgrund des erneut hervorgerufenen Interesses seit den achtziger Jahren konnten laut Kessler durch biographische und editorische Arbeiten zwar einige Lücken in der Nelly-Sachs-Forschung geschlossen werden, aber dennoch wird die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihrem Werk nach wie vor als gering bezeichnet (Kessler x).[8]

Hinsichtlich religiöser Aspekte in Sachs' Lyrik ist vor allem Ulrich Klingmann anzuführen, der sich in seinem Buch mit der religiösen Thematik im gesamten Werk und den Formen der Religiosität auseinandergesetzt hat. Jedoch vernachlässigt Klingmann dabei die biblische Symbolik bzw. greift sie nur teilweise auf. Weitere biblische Themen werden in den Forschungsbeiträgen von Sowa-

---

[7] Nelly Sachs wurden zahlreiche Ehrungen zuteil: 1957: Korrespondierendes Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt; 1958: 1. Lyrikpreis des Schwedischen Schriftstellerverbands; 1960: Meersburger Droste-Preis für Dichterinnen; 1961: Korrespondierendes Mitglied der Freien Akademie der Künste Hamburg und Nelly-Sachs-Preis der Stadt Dortmund; 1965: Friedenspreis des Deutschen Buchhandels Frankfurt; 1966: Nobelpreis für Literatur zusammen mit Samuel Joseph Agnon (Fritsch-Vivie 150-51).

[8] Zu den wichtigsten biographischen Forschungen zählen die Arbeiten Ehrhard Bahrs und insbesondere die Biographie von Ruth Dinesen, die 1991 veröffentlicht worden ist (Kessler x-xi). Das 1992 in Stuttgart-Hohenheim gehaltene ``Nelly-Sachs-Symposium`` kann als Versuch verstanden werden, dem Werk der Sachs neue literaturwissenschaftliche Impulse zu verleihen. Ein guter Einblick in den Forschungsstand bietet außerdem Bowers Aufsatz.

Bettecken, Birgit Lermen und Christina Kurth bearbeitet. Allerdings bezieht sich Lermen ausschließlich auf die Hiobsgestalt in der Lyrik von Sachs. Kurth und Sowa-Bettecken hingegen setzen sich in ihren Arbeiten sowohl mit Sachs als auch mit Paul Celan auseinander. Kurth beschränkt sich dabei ausschließlich auf den Gottesgedanken, wobei sie sowohl biographische Fakten als auch die Werke dieser LyrikerInnen in ihre Analyse miteinbezieht. Sowa-Bettecken dagegen beschäftigt sich nur mit der Sprache von Celan und Sachs in Bezug auf jüdisch-christliche Überlieferung. Somit wird die biblische Motivik in den vorliegenden Forschungsbeiträgen nur teilweise aufgegriffen. Daher soll die biblische Motivik in meiner Deutung des Zyklus ``Wohnungen des Todes`` als ein wesentlicher Bestandteil nachgewiesen werden.

Kapitel 2

Biblischer Symbolgehalt in dem Gedichtzyklus ``Wohnungen des Todes``

2.1. Einführende Bemerkungen

Ab 1940 widmet sich Nelly Sachs durch ihre Dichtung gänzlich den Vorgängen um die Ausrottung europäischer Juden. Dies zeigt sich besonders in dem 1943-44 entstandenen Zyklus ``Wohnungen des Todes,`` ``welcher unter dem Eindruck der Nachrichten von den deutschen Vernichtungslagern und dem Tod des Jugendgeliebten entstand, und der ihren toten Brüdern und Schwestern gewidmet ist`` (Bahr 131). Der Zyklus erschien 1947 im Aufbau-Verlag in Berlin, und er wird in der Sachs-Forschung zu den frühen Gedichten oder ihrer Frühdichtung (1943-49) gerechnet, da Sachs selbst diese Periode als den Anfang ihres gültigen Werkes betrachtet (Bahr 130). Obwohl sie seit ihrem siebzehnten Lebensjahr Gedichte geschrieben hatte, wollte sie nur die ab 1943-44 entstandene Lyrik anerkannt wissen, ``da angesichts des geschichtlichen Datums von Auschwitz alles vorherige seine Bedeutung verlor`` (Bahr 122). So markiert der Faschismus nicht nur ihr Leben, sondern auch ihr Werk, und die Auseinandersetzung mit den Konzentrationslagern durchzieht den gesamten Zyklus ``Wohnungen des Todes.``

Bereits der Titel ``Wohnungen des Todes`` weist unmißverständlich auf das zentrale Thema hin: der Tod vor dem Hintergrund des Holocaust. Nicht die Ursache des Holocaust wird angedeutet, sondern die Tatsache seiner Endgültigkeit. Das Wort ``Wohnung`` wird nicht mehr in seiner alltäglichen Bedeutung als Ort des Lebens betrachtet, sondern als ein Ort auf den der Tod einen Anspruch hat. Der Tod beansprucht Raum, der unter anderem uns als Lesern die Möglichkeit gibt, ihn zu besuchen und er gibt den Opfern einen Raum, um weiterzuleben. Indem Sachs ``Wohnungen`` mit ``Tod`` kontrastiert, bettet sie den vierteiligen Zyklus in einen historischen Kontext ein: den Holocaust. Die vier Teile sind betitelt: ``Dein Leib im Rauch durch die Luft,`` ``Gebete für den toten Bräutigam,`` ``Grabschriften in die Luft geschrieben,`` und ``Chöre nach Mitternacht.``

In allen Teilen wird den Tätern weder vergeben noch gedroht. Die Gedichte sind also keine Anklage, sondern eine Klage über die Opfer und von den Opfern. Der Zyklus enthält kein Wort des Hasses, sondern bleibt seinem Duktus nach elegisch und öffnet so Raum zum Trauern. Der Zyklus beginnt mit dem Gedicht ``O die Schornsteine,`` dessen letzte Zeile ``Und Israels Leib im Rauch durch die Luft`` dem ersten Teil seinen Titel verleiht. Das ganze Werk endet mit dem Gedicht ``Stimme des heiligen Landes,`` wobei die beiden genannten Gedichte das umfassende Gerüst zu und die Klammer zwischen ingesamt achtundvierzig einzelnen Gedichten bilden.

Die Gedichte enthalten zwar jenes Alltagsvokabular, das auch in ihren vor 1940 entstandenen Werken vorkommt; es wird jetzt aber symbolisch und religiös umgewandelt und aufgeladen. Der Form nach bedient sich Sachs freier Rhythmen, Montagetechnik und der Reimlosigkeit. Durch ihre Abstraktheit und ihre moderne Sprachgebung lassen sich die nach 1940 entstandenen Gedichte daher zunächst als moderne Gedichte im Sinne Hugo Friedrichs deuten. Jedoch warnt Ulrich Klingmann ausdrücklich vor einer solchen voreiligen Zuordnung:

> Nimmt man jedoch die Kennzeichnung des ``modernen`` Gedichtes von Hugo Friedrich zum Ausgangspunkt der Analyse, sind Merkmale feststellbar, die eine Zuordnung der Gedichte zur ``modernen`` Lyrik im Sinne Friedrichs nur bedingt zulassen. (66)

Laut Friedrich veränderte sich die Dichtung im 19. Jahrhundert derart, daß sie eine rücksichtslose und grenzenlose Freiheit der Sprache anstrebte, die alles zu sagen wagte und deshalb mit dem Mimesis-Konzept radikal brach, welches eine maßstabsgetreue Abbildung des Darzustellenden forderte (20). Der Inhalt verliert an Bedeutung und stattdessen setzt sich Formales durch. Friedrich deutet das Resultat radikaler Kunstautonomie so, daß die vermeintlich negativen Kategorien wie das Fragmentarische, Konfuse, die Montage und der bloße Zusammenhang von Bildern, die von ihm als positiv angesehenen Kategorien wie Einheit von Sprache und Form, Reim, traditionelles Versmaß, Mimesis und Vollständigkeit entkräften (20-21). Durch die von Friedrich gekennzeichneten Änderungen kann die Dichtung nun nicht mehr in ihrer traditionellen Funktion gesehen werden, d.h. in ihrer Übereinstimmung von Wort und Struktur. Da für Friedrich nur die formale

Ebene relevant ist und der nötige Inhalt zurücktritt, deutet er die moderne Lyrik apolitisch, und verkennt dabei, daß in ihr die Erfahrung des entfremdeten Menschen zur Sprache findet: die Entwurzelung, das Häßliche, und das Fragmentarische als Erfahrungen des 19. Jahrhunderts dominieren.

Zwar ist es legitim, Sachs` Lyrik in formaler Hinsicht als moderne Dichtung im Sinne Friedrichs zu charakterisieren, doch zeigt ihr Zyklus ``Wohnungen des Todes,`` inwiefern Friedrichs Thesen obsolet sind: denn die formale Moderne bezieht sich eindeutig auf einen sehr konkreten und historisch-politisch einmaligen Vorgang: den Holocaust. Während für Friedrich die Themen der Moderne neutrale Innerlichkeit statt Emotionen sowie Phantasie statt Wirklichkeit sind, opfert Sachs keineswegs eine inhaltliche politisch-historische Dimension zugunsten einer vagen Abstraktheit oder gar ästhetischen Verspieltheit. Ganz im Gegenteil: sie thematisiert ein eindeutiges politisch-historisches Thema, den Holocaust. Friedrichs Interpretation der modernen Lyrik greift also zu kurz, da moderne Sprachgebung keineswegs heißen muß, sich politischer Verantwortung zu entziehen. Jedoch bleibt Sachs trotz des politischen Ausgangspunkts ihrer Lyrik in der Deutung der Judenverfolgungen dennoch apolitisch. Sie hinterfragt nämlich nicht die politischen Gründe wie es zum Holocaust kommen konnte, und beschäftigt sich auch nicht mit dessen soziologischen Dimensionen, sondern deutet das Martyrium gänzlich religiös.

Sachs bedient sich somit nur auf formaler Ebene den Elementen, die Friedrich als Struktur der modernen Lyrik herausgearbeitet hat. Inhaltlich hingegen

bezieht sie sich konkret auf den Holocaust und verwendet dabei biblisch-jüdisches Gedankengut, um dem Holocaust selbst dann noch einen Sinn zu verleihen, wo sich scheinbar das Sinnlose in ganzer Nacktheit zeigt. Sachs verpflichtet sich einer religiösen Transzendenz. Denn Religion, verstanden als ein (Glaubens-) System, das in der Lehre, Praxis und seinen Gemeinschaftsformen die letzten (Sinn-) Fragen menschlicher Gesellschaft und Individuen aufgreift und zu beantworten versucht, tendiert selbst zu jener Unvorstellbarkeit, wie sie sich im Holocaust niederschlägt. Des weiteren liegen den verschiedenen Religionen Heilsvorstellungen zugrunde, und in Relation zur jeweiligen Unheilserfahrung hat jede Religion ein Heilsziel und zeigt einen Heilsweg. Klingmann sieht das Heilsziel in einem Leben bei Gott oder in Gott, einem zukünftigen Leben in einem Heilsreich, in der Vereinigung mit Gott, aber auch als ein Zur-Ruhe-Kommen (41). Da sich Sachs in ihrem Werk dieser Funktion der Religion als Heilsmittel bedient, stellt sich jedoch die Frage, wie sich angesichts des Holocaust ein religiöser Sinn zuschreiben läßt. Doch nicht weniger die Lösung als das Einbetten in einen religiösen Kontext selbst scheinen für Sachs Gewähr zu bieten, sich überhaupt zu dem unfassbaren Martyrium des Holocaust äußern zu können.

Für Sachs bedeutet die religiöse Auseinandersetzung im Zusammenhang mit dem Holocaust eine Möglichkeit, einen kunstautonomen Prozeß fortzusetzen. Wo jedoch für Friedrich in der modernen Lyrik das Formale über dem Inhalt steht, werden für Sachs Form und Inhalt gleichwertig. Somit verbindet sie in ihrer Lyrik die modernen Formenelemente im Sinne Friedrichs mit der Thematik des

Holocaust. Wie ihre Gedichte durch biblische Motivik und Bilder den Holocaust mit Sinn aufladen, soll nachfolgend aufgespürt werden.

2.2. ``Dein Leib im Rauch durch die Luft''

Die Gedichte des ersten Teils ``Dein Leib im Rauch durch die Luft'' aus dem Zyklus ``Wohnungen des Todes'' bleiben einerseits durch die häufige Verwendung von allgemeinen Nomen wie ``Wohnung,'' ``Schornsteine,'' ``Rauch,'' ``Luft'' abstrakt (Sachs 8). Andererseits aber werden sie so konnotiert, daß sie durch ihre Kombination auf den Holocaust verweisen und damit konkret werden. Sachs bezieht sich in diesen Gedichten nicht mehr auf den begrifflichen Inhalt eines Wortes wie ``Leib'' oder ``Rauch,'' sondern auf die im sprachlichen Zeichen mitenthaltenen assoziativen und emotionalen Komponenten. Wörter wie ``Schornsteine,'' ``Israels Leib,'' ``Rauch'' weisen über die eigentliche Bedeutung der Wörter hinaus und bilden einen neuen Kontext (Sachs 8). Bereits der Titel des ersten Zyklus ``Dein Leib im Rauch durch die Luft'' verortet die nachfolgenden Gedichte: ``O die Schornsteine,'' ``An Euch, die das neue Haus bauen,'' ``O der weinenden Kinder Nacht,'' etc., da diese direkt an die Vernichtung des jüdischen Volkes erinnern lassen. Im ersten Gedicht ``O die Schornsteine'' weist Sachs in den Bildern des ``Rauchs'' und der ``Schornsteine'' auf die Krematorien und die Gaskammern hin. Zunächst scheint es so, daß Sachs dabei abstrakte, aber dennoch der Alltagssprache entlehnte Begriffe wie ``Sterne,'' ``Sonnenstrahl,'' ``Gast,''

``Wirt,`` ``Nacht,`` ``Mutter,`` ``Kinder,`` etc. verwendet. Diese Wörter bleiben zunächst ungenau, da sie weder zeitlich eingeordnet werden können, noch Ursachen angeben, die auf das Martyrium schließen lassen. Selbst der Einschub des Personalpronomen in ``Dein Leib`` bleibt abstrakt, da der Leser nicht erfährt, wer mit ``Dein`` gemeint ist, und somit keine konkrete Bezugnahme möglich ist.

Es fällt auf, daß die abstrakten Nomina nicht aus dem Sprachfeld des Holocaust stammen, d.h. Begriffe wie Konzentrationslager, Gaskammern, Lagerkommandant, Rampe, NSDAP etc. bleiben ausgespart. Dennoch sind die Gedichte eindeutig vor dem Hintergrund des Holocaust zu verstehen, da Sachs die Vorgänge der Vernichtung mit religiösen Symbolen auflädt, die in der Bibel vorgeprägt sind. Durch den Rückgriff auf die Bildersprache der Bibel entsteht der Eindruck einer archaischen Sprachgewalt. Erst die Kombination des Wortes ``Schornsteine`` mit ``Israels Leib`` verbindet in der letzten Strophe des ersten Gedichts Biblisches mit den Geschehnissen des Holocaust:

> O ihr Schornsteine,
> O ihr Finger,
> Und Israels Leib im Rauch durch die Luft. (Sachs 8)

Der biblische Bezug zeigt sich in diesen Zeilen am Volk ``Israel,`` welches als das von Gott gesegnete Volk bezeichnet wird (5. Mose 26, Vers 15),[9] und durch weitere Worte wie ``Rauch`` und ``Luft``: ``Rauch`` zeigt sich bei jeder Opfergabe. Dieser steigt auf wie ein süßer Geruch zum Wohlgefallen Gottes, heißt

[9] Nachfolgend werden alle Zitate aus der Bibel zitiert nach: Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt Stuttgart, 1970.

es in der Bibel (3.Mose 17, Vers 6). Mit den Worten ``Durch die Luft`` ist nicht ein Wegblasen menschlicher Spuren ins Nichts gemeint, sondern eine Heimkehr zu dem Herrn der Luft--nämlich dem Schöpfer der Welt, dem Herrn Israels, der sein Volk selbst dann noch retten kann, wenn es sich scheinbar in Rauch aufgelöst hat. Der ``Leib,`` von dem Sachs hier spricht, wird als Geschenk Gottes gesehen, doch ist er sterblich und darf vom Menschen nicht verletzt oder gar getötet werden. So fordert Gott bereits vom Brudermörder Kain Rechenschaft, da er diese Erwartung übertreten hat. Die folgenden Zeilen enthalten weiteren biblischen Symbolgehalt:

> O die Schornsteine
> Auf den sinnreich erdachten Wohnungen des Todes,
> Als Israels Leib zog aufgelöst in Rauch
> Durch die Luft -
> Als Essenskehrer ihn ein Stern empfing
> Der schwarz wurde
> Oder war es ein Sonnenstrahl? (Sachs 8)

So läßt sich das Bild des sich verdunkelnden ``Sternes`` als biblisch-religiös verstehen. Der Prophet Jeremia gebraucht dieses Bild mehrfach, z.B. Kap. 31, Vers 35: ``Gott bestellt die Sterne der Nacht zum Licht.`` Dadurch wird Gott die allumfassende Macht zugeschrieben, der selbst durch Sterne die Nacht zu Licht verwandeln kann und somit Hoffnung zuspricht. In Psalm 147, Vers 4 ``zählt er laut die Sterne und nennt sie beim Namen,`` wodurch ebenso Zuversicht vermittelt wird, da ihm nichts verheimlicht bleibt, sondern offenbar ist und beim Namen benannt wird. Ein weiteres symbolisch-religiöses Bild ist das des ``Sonnenstrahls``; wiederum schreibt der Prophet Jeremia (Kap. 31, Vers 35) Gott zu,``die Sonne

dem Tag zum Licht zu geben.`` Ebenso enthalten die letzten Zeilen weitere biblische Symbole:

> O die Schornsteine!
> Freiheitswege für Jeremias und Hiobs Staub -
> Wer erdachte euch und baute Stein auf Stein
> Den Weg für Flüchtlinge aus Rauch? (Sachs 8)

Der Begriff ``Freiheitswege`` deutet eine Hoffnung an, wie es z.B. Jesaja 61, Vers 1 besagt: ``zu verkündigen den Gefangenen die Freiheit,`` wodurch den Opfern der Konzentrationslager eine Erlösung aus ihrer Gefangenschaft verheißen wird. Jedoch zeigt sich in diesen Zeilen erneut ein Spannungsverhältnis zwischen Allgemeinem und Spezifischem, da Sachs zunächst einerseits durch Wörter wie ``Staub,`` ``Stein,`` ``Weg`` angesichts der Wirklichkeit in den Konzentrationslagern abstrakt und vage bleibt, andererseits sich aber auf ihr jüdisches Glaubensgut bezieht, da mit dem Begründer der Freiheitswege der Gott Israels gemeint ist, der Gott Jeremias und Hiobs. Obwohl die Wörter in Sachs' Gedichten nicht ausschließlich in der Bibel anzutreffen sind, läßt die Betrachtung des gesamten Zyklus ein Sprachfeld aus der Bibel naheliegend erscheinen. Immer wieder konnotiert Sachs die biblische Einfachheit der Sprache mit dem Holocaust, zum Beispiel in der letzten Zeile ``Den Weg für Flüchtlinge aus Rauch,`` wo der Bezug auf die verbrannten Leichen im KZ deutlich wird. Noch bevor sich ``Holocaust`` (zu griechisch holòcauton: Brandopfer,Ganzopfer) einbürgerte, operiert Sachs in Bildern der Feueropfer. Erneut läßt sich der allgemeine Begriff ``Weg`` nicht nur auf die Bibel zurückführen, jedoch ist der biblische Rückbezug

auf die Psalmen für die Deutung des Gedichts besonders aussagekräftig.[10] Der ``Weg`` wird in der Bibel stets mit Bewahrung und Schutz assoziiert, obwohl er für die meisten Holocaustopfer in einen gewaltsam herbeigeführten Tod führt. Psalm 16, Vers 11 verspricht jedoch, daß das Leben keinesfalls im Tode enden muß: ``Du tust mir kund den Weg zum Leben.``

Ebenso wird in der Bibel das Element ``Staub`` mit dem Tode in Verbindung gebracht, wie es Psalm 22, Vers 16, ``Du legst mich in des Todes Staub,`` und Psalm 104, Vers 29, ``So vergehen sie und werden wieder zu Staub,`` besagen. ``Staub`` ist somit einerseits Symbol des Vergänglichen, erscheint aber andererseits im Kontext für einen Neuanfang, wie es Psalm 119, Vers 25 bezeugt: ``Meine Seele liegt im Staube; erquicke mich.`` Bahr geht sogar soweit, daß er Staub als Symbol für Wiedergeburt sieht (132). Der Tod hat somit Kraft über das Leben und wird nicht mehr als Gast betrachtet, sondern behält seine religiöse Funktion. Obwohl in der Bibel Wörter wie ``Weg`` und ``Staub`` in vielen Bedeutungen vorkommen, erscheinen die gewählten biblischen Rückbezüge für die Deutung des Gedichts am sinnvollsten.

Weitere religiöse Symbolgehalte lassen sich außerdem durch die Voranstellung von Zitaten vor den eigentlichen Gedichten festmachen. So zitiert Sachs vor dem ersten Gedicht Hiob 19, Vers 26:

> Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird,
> so werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen. (8)

---

[10] Der Begriff ``Weg`` läßt sich in der Bibel sehr häufig in den Psalmen finden: Psalm 37, Vers 5, ``Befiehl dem Herrn deine Wege und hoffe auf ihn``; Psalm 18, Vers 31, ``Gottes Wege sind vollkommen``; Psalm 91, Vers 11, ``daß sie dich behüten auf allen deinen Wegen.``

Hier verknüpft die Dichterin das Schicksal Israels mit der Gestalt des Hiob, der als Urbild des unschuldig Leidenden steht. Gott, der Hiob durch Krankheit und den Verlust seines ganzen Hab und Guts auf die Probe stellt, prüft, ob Hiob auch in schwerster Bedrängnis treu an ihm festhält. In diesem Sinne hat Gott mit dem Satan eine entsprechende Wette vereinbart, die er auch gewinnt, denn Hiob bleibt auch in bittersten Nöten Gott getreu, sagt ihm nie ab und ist allerdings immer von seiner Unschuld überzeugt. Dementsprechend lautet seine Antwort an die Freunde Bildad und Eliphas: ``So merkt doch endlich, daß Gott mir unrecht getan hat und mich mit seinem Jagdnetz umgeben hat. Siehe ich schreie ``Gewalt`` und werde doch nicht gehört, ich rufe . . . aber kein Recht ist da`` (Hiob 19, Vers 6-7). Da aber alles in Hiobs Bekenntnis gipfelt :``Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird, so werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen,`` verbindet Sachs mit dieser anschaulichen, bildhaften Aussage Hiobs die tatsächliche Zerschlagenheit des Leibes von Hiob und die zukünftige Schau Gottes mit den Geschehnissen um die Judenverfolgung. Dem Leiden Hiobs wird auf diese Weise nochmals ein intensivierter Sinn verliehen und er wird zur Symbolgestalt für alle Juden der Holocaustzeit. Dadurch entsteht eine Doppelperspektive, d.h. die alte Bibelsprache erhält mit einem Mal einen bis dahin nicht vorstellbaren Intensitätsgrad, und umgekehrt wird der Holocaust sinnvoll, weil er bereits in der Geschichte des jüdischen Glaubens präfiguriert scheint.

Dem Gedicht ``Lange haben wir das Lauschen verlernt`` stellt Sachs ebenfalls ein Zitat des Propheten Jesaja voran: ``Ehe es wächst, lasse ich euch es

erlauschen.`` Außerdem zeigen sich weitere biblische Rückbezüge am eigentlichen Gedicht:

> Und sättigte sein Ohr.
> Preßt, o preßt an der Zerstörung Tag
> An die Erde das lauschende Ohr,
> Und ihr werdet hören, durch den Schlaf hindurch
> Werdet ihr hören
> Wie im Tode
> Das Leben beginnt. (Sachs 18-19)

Das erste religiöse Symbol stellt das Wort ``Ohr`` dar. Beim Propheten Jesaja (Kap. 50, Vers 4) findet sich unter Bezugnahme auf den Knecht Gottes im Leiden der engste Zusammenhang in Gottes Zusage: ``Alle Morgen weckt er mir das Ohr, daß ich höre, wie Jünger hören. Gott der Herr hat mir das Ohr geöffnet.`` Wie schon im Zusammenhang mit den Begriffen wie ``Weg,`` ``Staub`` etc. erwähnt wurde, lassen sich diese wie auch hier das Wort ``Ohr`` in der Bibel mehrfach finden. Jedoch ist der erwähnte biblische Rückbezug zu ``Ohr`` in diesem Kontext besonders aussagekräftig, da er für die Erschließung des Gedichts insofern sinnvoll ist, weil Gott das Organ ``Ohr`` verleiht, um die Außenwelt wahrzunehmen. Vielmehr ist es als jenes Organ zu betrachten, das zur Erinnerung und zur Hoffnung aufruft. Ebenso ist die Deutung des Wortes ``Tag`` durch den biblischen Rückgriff auf 1. Mose 1, Vers 5 aufschlußreich: ``Gott nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht.`` Während ``Tag,`` bzw. ``Licht`` in der Bibel für Schöpfung einstehen, besteht Sachs´ schöpferische Leistung darin, diese Symbole mit ``Zerstörung`` zu verbinden. Sie verweist einerseits auf die einfache, aber bildhafte Sprache der Bibel zurück, konnotiert aber andererseits deren Bilder mit dem

Holocaust, d.h. verweist mit ``Zerstörung`` auf die Judenmorde. Dadurch entsteht ein doppelter Verweischarakter, der Holocaust wird religiös gedeutet und der jüdische Glaube mit neuer Wucht wachgerufen. Schließlich stellt die Schlußzeile des Gedichtes ``Wie im Tode das Leben beginnt`` das Gedicht somit von Anfang bis Ende eindeutig in einen biblisch-religiösen Zusammenhang.

Jedoch verleiht Sachs den Strophen dieses Gedichtteils nicht nur religiöse Symbolik auf inhaltlicher Ebene, sondern weitet diese auch auf die äußere Form aus, wobei unmittelbar der elegische Charakter sämtlicher Zeilen auffällt. Das Gedicht ``Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen`` enthält in seiner letzten Strophe sogleich zwei Klagen:

> O ihr Finger,
> Die ihr den Sand aus Totenschuhen leertet,
> Morgen schon werdet ihr Staub sein
> In den Schuhen Kommender!
> O ihr Nachtigallen in allen Wäldern der Erde! (Sachs 11)

Die Strophe beginnt in der ersten Zeile mit einer Klage: ``O ihr Finger`` und endet mit einer Klage: ``O ihr Nachtigallen in allen Wäldern.`` Mit ersterer Zeile beginnt der Hauptsatz, der dann durch Nebensätze unterbrochen wird, jedoch wird dieser in der zweiten Klage nicht mehr aufgenommen, d.h. sie bleibt unvollständig. Dennoch gelingt Sachs eine inhaltliche Steigerung durch die äußere Form des Schreies, der durch das Ausrufezeichen ausgedrückt wird. Dabei wird deutlich, daß Sachs nicht anklagt, sondern vielmehr im biblischen Sinne beklagt und sich dabei auf Gott beruft, wie es Psalm 22, Vers 9 besagt: ``Er klage es dem Herrn; der helfe ihm aus.`` Selbst dann, wenn sie von ``Fingern`` spricht, ``die den

Totensand aus den Schuhen leeren,`` welche einerseits die Opfer selbst bezeichnen können, andererseits sich aber auch auf die Täter beziehen lassen, klagt Sachs dennoch niemanden direkt an. Jedoch spiegelt ihre unregelmäßige und unvollständige Syntax das Furchtbare wider, und das Klangelement ``O`` verleiht dem unfasslichen Geschehen Nachdruck und vermittelt gleichzeitig eine Zeitlosigkeit. Sachs spricht im elegischen Ton für alle Opfer und baut außerdem offene Fragen in ihre Lyrik ein. Dabei verzichtet sie konsequent auf lyrische Klangmittel wie Versmaß und Reim:

> Ihr würgenden Hände,
> War eure Mutter tot,
> Eure Frau, euer Kind?
> Daß ihr nur noch den Tod in den Händen hieltet
> In den würgenden Händen? (Sachs 15)

Bereits in der ersten Zeile erhält der Leser Information über die Täter, die mit ``Ihr würgenden Hände`` bezeichnet werden. Die Mörder werden somit erwähnt, aber bevor es zu einer Anschuldigung kommen kann, stellt Sachs nur noch offene Fragen und weicht somit einer direkten Auseinandersetzung mit diesen aus. Außerdem geht aus der Zeile trotz des Personalpronomens ``Ihr`` nicht hervor, wer mit ``Ihr`` gemeint ist. Deshalb können die ``würgenden Hände,`` die zweimal im Gedicht aufgegriffen werden, z.B. auf die ``Wärterinnen,`` aber ebenso allgemein auf Täter bezogen werden. Insgesamt enthält das Gedicht drei Fragen (``War eure Mutter tot``, ``Eure Frau, euer Kind?``, ``Daß ihr nur noch den Tod in den Händen hieltet / In den würgenden Händen?``), wobei besonders die letzte Frage auffällt, da deren letzte Zeile mit denselben Worten (``würgenden Händen``)

wie die erste Zeile endet. Somit ordnet Sachs das Gedicht aufgrund der ``würgenden Hände,'' die den ``Tod in den Händen`` halten, dem realen Geschehen von Auschwitz zu, wobei der ``Tod`` hierbei von Sachs existentiell betrachtet wird, d.h., sie fragt nicht nach dessen Hintergründen. Die Darstellung des Leidens wird somit enthistorisiert.

Besonders auffällig ist in diesem ersten Teil des Zyklus, daß Sachs zwei Gedichte der am menschlich schwächsten Gruppe, nämlich der der ``Kinder`` im Konzentrationslager, widmet. Im Gedicht ``O der weinenden Kinder`` evoziert Sachs:

> O der weinenden Kinder Nacht!
> Der zum Tode gezeichneten Kinder Nacht!
> Der Schlaf hat keinen Eingang mehr.
> Schreckliche Wärterinnen
> Sind an die Stelle der Mütter getreten,
> Haben den falschen Tod in ihre Handschuhe gespannt,
> Säen ihn in die Wände und ins Gebälk -
> Überall brütet es in den Nestern des Grauens.
> Angst säugt die Kleinen statt der Muttermilch. (10)

Dabei verlieren die dem Alltag entlehnten Wörter wie ``Kinder,'' ``Mütter,'' ``Handschuhe,'' ``Wände,'' ``Nester,'' ``Muttermilch`` ihren schützenden Sinn, da sie mit Symbolen des Holocaust wie ``Nacht,'' ``Tod,'' ``Grauen,'' ``Angst`` verknüpft werden. Damit werden geborgene und sichere Orte wie ``Nester`` in ``Nester des Grauens`` verwandelt oder die lebensnotwendige ``Muttermilch`` der ``Kleinen`` wird für ``Angst`` eingetauscht. Sachs benennt aber auch die ``schrecklichen Wärterinnen,'' welche ``an die Stelle der Mütter getreten`` sind und für einen ``falschen Tod`` verantwortlich gemacht werden. Obwohl sich das

Wort ``falsch`` einerseits als vorzeitigen Tod oder gar ungerechten Tod verstehen lassen kann, impliziert Sachs mit dem Wort ``falsch`` andererseits, daß damit kein wirklicher Tod gemeint sein kann, und sieht den Tod im biblischen Sinne keineswegs als ein Ende. Vielmehr stehen Klage und Tröstung von Anfang des Gedichts an in direktem Bezug zum religiösen Bereich, da sie dieses den Kindern widmet, denen als Kinder Gottes Geborgenheit versprochen wird, wie es 5. Mose 14, Vers 1 besagt: ``Ihr seid Kinder des Herrn, eures Gottes.``

Im Gedicht ``Ein totes Kind spricht`` verleiht Sachs dem ``Kind`` eine Stimme, obwohl dieses schon tot ist:

> Ein totes Kind spricht
>
> Die Mutter hielt mich an der Hand
> Dann hob jemand das Abschiedsmesser.
> Die Mutter löste ihre Hand aus der meinen,
> Damit es mich nicht träfe.
> Sie aber berührte noch einmal leise meine Hüfte -
> Und da blutete ihre Hand -
>
> Von da ab schnitt mir das Abschiedsmesser
> Den Bissen in der Kehle entzwei -
> Es fuhr in der Morgendämmerung mit der Sonne hervor
> Und begann, sich in meinen Augen zu schärfen -
> In meinem Ohr schliffen sich Winde und Wasser,
> Und jede Trostesstimme stach in mein Herz -
>
> Als man mich zum Tode führte,
> Fühlte ich im letzten Augenblick noch
> Das Herausziehen des großen Abschiedsmessers. (13)

Dieses Gedicht besteht insgesamt aus drei Strophen und bereits in der ersten Strophe wird das Kind von seiner Mutter getrennt, wobei die Mutter ihr Kind solange an ihrer Hand führt, bis es ihr weggenommen wird. Nachdem es bereits

aus ihrer Hand entglitten ist, versucht sie es noch einmal zu berühren, bevor es für immer weggeführt wird. Die erste Strophe endet mit der Zeile ``Und da blutete ihre Hand,'' die das Leiden der Mutter beschreibt. In der zweiten Strophe äußert das Kind wie schmerzhaft die gewaltsame Trennung von der Mutter ist: ``Den Bissen in der Kehle entzwei,'' ``Und jede Trostesstimme stach in mein Herz.'' Auffällig sind dabei die Gedankenstriche am Ende der Zeilen, die immer dann gesetzt werden, wenn der Schmerz des Kindes unsagbar wird, d.h. in Schweigen endet. Die letzte Strophe beschreibt schließlich die Vorbereitung auf den Tod des Kindes: ``Als man mich zum Tode führte.'' In allen drei Strophen findet sich der Neologismus ``Abschiedsmesser,'' das einerseits ``Abschied'' und andererseits den ``Tod'' in sich vereinigt. Die Tatsache, daß Sachs gerade ein Kind jene Worte sprechen läßt, intensiviert das Gefühl des Leidens und weist außerdem mit dieser schwächsten Gruppe verstärkt auf die Hilflosigkeit der Opfer des Holocaust hin.

Insgesamt kann festgehalten werden, daß Sachs das Leiden des jüdischen Volkes akzeptiert, wobei sie im jüdischen Volk das auserwählte und vernichtete erkennt. Sie identifiziert sich soweit damit, daß sie es sogar ``mein Volk'' nennt und im gänzlich religiösen Sinne bekennt, daß trotz des schrecklichen Leidens ihres Volkes letztendlich hinter allem Gott steht. Damit glaubt sie das Leiden mildern zu können und findet eine Erklärung für das Martyrium der Juden.

2.3. ``Gebete für den toten Bräutigam``

Die zehn Gedichte des zweiten Teils des Zyklus sind wesentlich kürzer als die des ersten. Inhaltlich sind sie einerseits wiederum ein Klagen, andererseits sind sie aber auch Liebesgedichte, die dem geliebten Freund aus Sachs` Jugendzeit gewidmet sind. Ruth Dinesen zufolge ist Sachs im Alter von siebzehn Jahren von dem Geliebten verlassen worden (Fritsch-Vivie 46). Sachs, die das Jugendthema nach fünfunddreißig Jahren wiederaufnimmt, wählt das reale Geschehen der Verhaftung und der Ermordung ihres Jugendgeliebten, der als Widerstandskämpfer im Dritten Reich aktiv war, als Grundlage (Fritsch-Vivie 47). Obwohl dieses Liebeserlebnis so lange zurückliegt, kann Sachs dennoch so tiefempfundene, poetisch ausdrucksstarke Worte für diesen Jugendfreund finden, so daß sie ihn als toten Bräutigam zum Repräsentanten aller Liebenden ernennt und besingt. Sachs durchlebt diese Liebe noch einmal und verbindet damit ihr eigenes Leiden mit dem des Holocaust, d.h. sie füllt die Nachricht vom Tod ihres Geliebten mit den Berichten vom Tod der Gefangenen in den Konzentrationslagern.

Neben dem Inhalt hat die Form in diesem Zyklus eine ebenso gewichtige Funktion. Bereits der Titel ``Gebete für den toten Bräutigam`` verleiht nicht nur religiöse Rückbezüge auf den Inhalt ihrer Lyrik, sondern auch auf deren äußere Struktur. Ehrhard Bahr geht soweit, indem er behauptet, daß ``Der Ausgangspunkt

der Gebete für den toten Bräutigam ist liturgisch`` (133).[11] Die Liturgie will stets ein Erleben der Begegnung zwischen Gott und Mensch vermitteln und das neunte Gedicht ``Wenn ich nur wüßte`` spiegelt insbesondere, nicht allein wegen seiner Länge, diesen liturgischen Charakter wider:

> Wenn ich nur wüßte,
> Worauf dein letzter Blick ruhte.
> War es ein Stein, der schon viele letzte Blicke
> Getrunken hatte, bis sie in Blindheit
> Auf den Blinden fielen?
>
> Oder war es Erde,
> Genug, um einen Schuh zu füllen,
> Und schon schwarz geworden
> Von soviel Abschied
> Und von soviel Tod bereiten?
>
> Oder war es dein letzter Weg,
> Der dir das Lebewohl von allen Wegen brachte
> Die du gegangen warst?
>
> Eine Wasserlache, ein Stück spiegelndes Metall,
> Vielleicht eine Gürtelschnalle deines Feindes,
> Oder irgend ein anderer, kleiner Wahrsager
> Des Himmels?
>
> Oder sandte dir diese Erde,
> Die keinen ungeliebt von hinnen gehen läßt
> Ein Vogelzeichen durch die Luft,
> Erinnernd deine Seele, daß sie zuckte
> In ihrem qualverbrannten Leib? (Sachs 31)

Fragend verfolgt Sachs den Weg in den Tod. Jedoch beinhaltet der liturgische Aufbau von seiner äußeren Form eine Einheit, da das Gedicht mit zwei

[11] Die Liturgie (griech. leiturgia = öffentlicher Dienst, in der frühen Gemeinde gleichbedeutend mit Gottesdienst) beinhaltet geformte (oft gesungene) Stücke, die in ihrem Ablauf entweder unverändert wiederkehren oder wechseln können.

gleichlangen fünfzeiligen Strophen beginnt. Jedoch wird diese Regelmäßigkeit zunächst von der dritten und vierten Strophe durch Zeilen von unterschiedlicher Länge unterbrochen; sie kehrt aber in der letzten Strophe wieder zurück, indem sie die Einheit der äußeren Form der beiden Anfangsstrophen wieder aufnimmt. Obwohl das Gedicht von der Form einheitlich bzw. schön wirkt, setzt sich Sachs inhaltlich mit den systematischen Morden der Juden auseinander. Ihre Auseinandersetzung mit dem Holocaust zeigt sich außerdem durch offene Fragen, die unbeantwortet in allen fünf Strophen elegisch aufeinander folgen und sich auf die ganze Weite irdischer Existenz zwischen ``Himmel`` und ``Erde,`` d.h. Gott und Mensch, beziehen (Schulz).

Obwohl der Befragte vom Leser nicht eindeutig an diesem Gebet festgemacht werden kann, da Sachs weder den Namen noch den des Bräutigams nennt, lassen persönliche Anreden wie ``dein letzter Blick`` und ``dein letzter Weg`` durch das Possessivpronomen ``Dein`` dennoch auf diese Person schließen. Gleichzeitig bettet Sachs den Ausdruck ``dein letzter Blick`` in ``viele letzte Blicke`` ein. Ebenso verfährt sie mit ``dein letzter Weg,`` den sie als ein ``Lebewohl von allen Wegen`` betrachtet, und damit verbindet Sachs das Schicksal des Geliebten mit dem der vielen Opfer. Durch Adjektive wie ``letzter,`` ``schwarz`` oder ``qualverbrannten`` weist sie auf ein Ende bzw. auf den Verbrennungstod hin. Der Tod wird hier als ein Tod durch Gewalt dargestellt, indem von einem ``Stein`` und einem ``Schuh`` auf dem Weg in den Tod, von der ``blutgetränkten Erde,`` dem ``spiegelnden Metall`` und der ``Gürtelschnalle deines

Feindes`` gesprochen wird (Schulz). Die Verse dieses Gedichts sind Klage und zugleich Liebesgedicht. Insbesondere zeigt sich die Klage in den Zeilen: ``Wenn ich nur wüßte / Worauf dein letzter Blick ruhte,`` da sich in ihnen auch Sachs` eigene Sehnsüchte ausdrücken (31). Dabei bestätigt die Konjunktivform ``wüßte`` einen Wunsch. Die Verbform ``ruhte,`` die zwar auch Imperfekt ausdrücken kann, sollte in diesem Kontext ebenso als Konjunktiv verstanden werden. Sachs verweist insbesondere auf ihr eigenes Leiden, d.h., das vom Opfer empfundene Leiden wird mit ihrem eigenen Leiden gleichgesetzt. In der Zeile ``Vielleicht aber eine Gürtelschnalle deines Feindes`` benennt Sachs die Täter, jedoch klagt sie diese nicht an, da sie diese nicht beschuldigt, sondern nur erwähnt. Dabei läßt sich ``deines Feindes`` trotz des Possessivpronomens nicht konkretisieren und bleibt abstrakt, d.h. aus der Perspektive des Geliebten kann ein ``Feind`` jemand ganz anderes sein, als aus der Sicht eines der übrigen Holocaustopfer oder der des Lesers.

Sachs stellt in allen weiteren Gedichten dieses Zyklus ihre Klage in den Vordergrund, die sie mit Begriffen aus dem Leidensbereich verbindet:

> Qual, Zeitmesser eines fremden Sterns,
> Jede Minute mit anderem Dunkel färbend -
> Qual deiner erbrochenen Tür,
> Deines erbrochenen Schlafes
> Deiner fortgehenden Schritte.
> . . . . . .
> Qual um das Ende deiner Schritte
> Vor einem Gitter,
> Dahinter die Flur unserer Sehnsucht zu wogen begann -
> O Zeit, die nur nach Sterben rechnet,
> Wie leicht wird Tod nach dieser langen Übung sein. (28)

Besonders deutlich zeigt sich der Klageton in der zweiten Strophe durch die Zeile ``O Zeit, die nur nach Sterben rechnet,`` welche sie in den Kontext des Leidens einer Person, ``Qual deiner erbrochenen Tür, / Deines erbrochenen Schlafes / Deiner fortgehenden Schritte`` einbaut. Da sie aber in der zweiten Strophe plötzlich von ``unserer Sehnsucht`` spricht, kann sich dieses Gedicht keinesfalls nur auf die Person des toten Geliebten beziehen. Da Sachs trotz des Possessivpronomens in ``unserer Sehnsucht`` dennoch ungenau bleibt, kann damit einerseits die Sehnsucht von Sachs und dem Geliebten gemeint sein, andererseits aber läßt sich das Gedicht ebenso auf weitere Holocaustopfer und ebenso auf alle Hinterbliebenen übertragen. Dies ist jedoch problematisch, da Sachs zwar zum einen von ``unserer`` Sehnsucht spricht, diese nicht unbedingt als eine gemeinsame Sehnsucht verstanden werden, da nur die Sprecherin (Sachs) selbst spricht und die Empfindungen, die der Geliebte haben könnte, nicht in die Zeilen miteinbezogen werden. Zum anderen ist eine Übertragung auf alle Holocaustopfer problematisch, da Sachs ihr eigenes Leiden, welches sie mit dem Geliebten verbindet, nunmehr auf alle Opfer projiziert und somit deren individuellen Ansprüche nichtig macht.

Der wiederholte Gebrauch von dem Wort ``Qual`` bringt das Leiden und den Schmerz zum Ausdruck. Jedoch bleibt in dieser Aufzählung ``Qual deiner erbrochenen Tür / Deines erbrochenen Schlafes / Deiner fortgehender Schritte`` trotz des Possessivpronomens offen, auf wen sich ``Qual`` bezieht. Dabei akzeptiert sie das Leiden ganz im biblischen Sinne wie es Psalm 34, Vers 20 besagt: ``Der Gerechte muß viel leiden; aber der Herr hilft ihm.`` Durch ihr

Gottesvertrauen hofft sie ganz auf seine Hilfe, wie es in Jesaja 38, Vers 14 geschrieben steht: ``Herr, ich leide Not, lindere mir's,`` und sieht im biblischen Sinne durch den Tod eine Erlösung: ``Wie leicht wird Tod nach dieser langen Übung sein.`` Der Tod wird als ``leicht`` betrachtet, da er eine Loslösung vom Leiden verspricht. Jedoch geht aus dieser letzten Zeile nicht hervor, ob sich der Tod auf den Geliebten und/oder die Sprecherin (Sachs) und/oder gar erneut auf alle Holocaustopfer ausweiten läßt.

Im folgenden Gedicht ``Vielleicht aber braucht Gott die Sehnsucht`` spricht Sachs von ``einer Wiege für Leben und Tod`` und verweist damit erneut auf den über den Tod hinausreichenden religiösen Begriff des ewigen Lebens, wodurch sie die endgültige Erlösung von den irdischen Qualen sieht:

> Vielleicht aber braucht Gott die Sehnsucht, wo sollte sonst
> sie auch bleiben,
> . . . . . .
> O mein Geliebter, vielleicht hat unsere Liebe in den Himmel
> der Sehnsucht schon Welten geboren -
> Wie unser Atemzug, ein - und aus, baut eine Wiege für Leben
> und Tod? . . . (25)

Der religiöse Begriff ewiges Leben hat hier die wichtige Funktion, auf ein Leben nach dem Tode hinzuweisen, wie es auch Daniel 12, Vers 2 bestätigt: ``Es werden aufwachen: etliche zum ewigen Leben.`` Erneut assoziiert Sachs den Begriff ``Sehnsucht`` mit Liebe und Tod, indem sie den toten Geliebten anspricht: ``O mein Geliebter.`` Die ``Liebe`` steht dabei als jene geistige Kraft, die immer wieder neues Leben schafft, in engem Verhältnis zur Sehnsucht wie der Tod. Da Sachs ``Liebe`` mehrfach mit Leiden und ``Tod`` assoziiert, greift sie damit auf die

romantische Vorstellung zurück, wo sich die Liebe erst im Tod erfüllt und ``Sehnsucht`` nie gestillt wird. Interessant ist dabei, daß Sachs` ``Sehnsucht`` nicht nur auf den Geliebten bezieht, sondern auch auf Gott, der ``Sehnsucht`` braucht, die ihren Platz nur bei Gott haben darf und durch diese Umkehrung zum Handelnden wird (Klingmann 88-89).

Daß Sachs Gott in die ``Bräutigamsgedichte`` miteinbezieht, verdeutlicht ebenso das folgende Gedicht ``Nacht, mein Augentrost du,`` indem sie sich ``betend`` an ihn selbst wendet:

> Nacht, mein Augentrost du, ich habe meinen Geliebten verloren!
> Sonne, du trägst sein Blut in deinem Morgen- und Abendgesicht.
> O mein Gott, wird wo auf Erden ein Kind jetzt geboren,
> Laß es nicht zu, daß sein Herz vor der blutenden Sonne zerbricht.
> (24)

Sowohl die rituelle Ausrufung, ein Hilferuf ``O mein Gott,`` als auch die Bitte an Gott ``Laß es nicht zu`` zeigen wie sehr ``Gott`` als omnipotente Dimension verstanden wird. Durch Wörter wie ``Nacht,`` ``Blut,`` ``Abendgesicht,`` ``blutende Sonne`` wird Leiden impliziert, das in Verbindung mit der Nachricht vom Tod ihres Geliebten steht. Gleichzeitig fleht sie Gott an, besonders ``ein Kind,`` das ``jetzt geboren`` wird, vor Schmerzen zu bewahren. Sachs verfährt hier metonymisch, da sich der unbestimmte Artikel ``ein`` vor ``Kind`` auf alle Kinder beziehen läßt. Somit bezieht sich der erzwungene Tod ihres Geliebten erneut auf den Tod der vielen Opfer, d.h. der Tod der Vielen läuft im Tod des Einzelen zusammen, der zum Repräsentant für alle gemordeten Juden wird. Jedoch ist es fragwürdig, inwiefern ein einzelnes Opfer alle Juden mit jeweils unterschiedlichen

Schicksalen repräsentieren kann. Sachs unterliegt der Gefahr sechs Millionen Toten durch einen einzigen Tod zu gedenken, bzw. indirekt zeigt sich an einem solchen Gedicht die Grenze der Repräsentierbarkeit.

In dem letzten dieser ``Bräutigamsgedichte`` widmet sich die Dichterin verstärkt biblischen Erinnerungen des jüdischen Volkes und dem Martyrium der europäischen Juden:

> Wie nach fortgezogenen Gottgewittern -
> Bienenhaft hatten die Jahrtausende
> Den Honig der Gottesnächte darin gesammelt,
> Der Sinaifeuer letzte Funken -
> O ihr durchsichtigen Türen
> Zu den inneren Reichen,
> Über denen soviel Wüstensand liegt,
> Soviel Qualenmeilen zu Ihm gehn -. (Sachs 32)

Erneut stellt Sachs hier durch die verwendeten Begriffe ``Honig`` und ``Sinaifeuer,`` ``Wüstensand`` und ``Türen`` einen biblischen Bezug her: Hier geht es um das Gelobte Land, in dem Milch und ``Honig`` fließen (2. Mose 3, Vers 8), wo Mose am Berg ``Sinai`` bei der Übergabe der Gebote ``Feuer`` erschienen war (2. Mose 19, Vers 18). In Psalm 24 wird besagt, daß sich ``Türen`` öffnen, die somit in diesen Zeilen selbst dann noch geöffnet werden können, wenn sie von ``Wüstensand`` verschüttet sind. Durch die Darstellung von Gott als handelnder Person läßt Sachs ein Vergessen der eigenen Person zu und stellt die Beziehung zu ihm in den Mittelpunkt, wobei die Elemente von Leben und Tod, die sie in diesen ``Bräutigamsgedichten`` verstärkt anwendet, einerseits ihre Liebe und andererseits die Geschehnisse der Judenverfolgung ausdrücken. Jedoch muß hierbei auf die Gefahr hingewiesen werden, daß Sachs ihre eigene Biographie, d.h. ihr eigenes

Leiden um den Geliebten mit dem Leiden aller Holocaustopfer gleichsetzt und damit die verschiedenen Schicksale der Juden zu einem Schicksal verschmelzt.

Außerdem muß an dieser Stelle Klingmann widersprochen werden, der die ``Gebete`` in einem sehr lockeren Sinne als Gespräche mit religiösem Bezug, teils über, teils mit dem Bräutigam selbst versteht. Den entscheidenden Zug der ersten Gedichte sieht er in der konsequenten Einordnung der Beziehung zum Geliebten in einem gegebenen religiösen Zusammenhang (Klingmann 87). Die Gedichte lassen sich zwar als Gespräche mit religiösem Bezug einordnen, jedoch beziehen sie sich nicht ausschließlich auf den ``toten Bräutigam.`` Sachs bleibt trotz Pronomina ungenau und somit müssen die ``Bräutigamsgedichte`` einerseits auf den Geliebten bezogen werden, andererseits aber auch auf alle Holocaustopfer. Die ``Bräutigamsgedichte`` sind außerdem im Vergleich zum vorhergehenden Gedichtsteil insofern besonders religiös, da sich ihr religiöser Charakter nicht nur auf die inhaltliche Ebene beschränkt, sondern sich auch in der äußeren Struktur widerspiegelt.

2.4. ``Grabschriften in die Luft geschrieben``

In dem dritten Teil des Zyklus ``Grabschriften`` wendet sich Sachs im Vergleich zu dem vorhergehenden Gedichtsteil nicht mehr an eine Person wie an den toten Bräutigam, sondern spricht verschiedene Tote an (z.B. ``Der Marionettenspieler,`` ``Die Tänzerin`` etc.). Damit weitet sie die Gedichte

einerseits auf die vielen Toten aus, andererseits schwächt sie den Gefühlsbereich der Gedichte aber auch ab, da ihre Gedichte nicht mehr als Liebesgedichte zu verstehen sind. Klingmann geht sogar soweit, indem er behauptet, daß die Gedichte dieses Gedichtteils ``einen nur vag mitschwingenden emotionalen Gehalt`` enthalten (92). Jedoch zeigt Sachs durch lebensnahe Details, die in diesen Gedichten zum Ausdruck gebracht werden, die reale Welt von Auschwitz, macht sie aber zugleich transparent für alles, was sich in den Seelen der vielen Opfer abspielt (Behrendson 24-25). Sachs verweist damit nicht nur auf äußere Vorgänge, z.B. Hintergründe und Umstände einzelner Morde, sondern läßt das Innere der Opfer sprechen. Dabei bedient sie sich erneut religiöser Symbole und Motive.In jedem der dreizehn Gedichte dieses Zyklus verleiht Sachs den Opfern Berufe, die sie den eigentlichen Gedichten voranstellt : ``Der Hausierer,`` ``Die Markthändlerin,`` ``Der Spinozaforscher,`` ``Die Tänzerin,`` ``Der Narr,`` ``Die Schwachsinnige,`` ``Der Ruhelose,`` ``Der Marionettenspieler,`` ``Die Malerin,`` ``Die Abenteuerin,`` ``Der Steinsammler,`` ``Der Ertrunkene,`` und ``Die alles Vergessende.`` Dabei lassen sich die Berufe in unterschiedliche Gruppen aufteilen, so daß fünf der Berufe als reale Berufe bezeichnet werden können: ``Die Markthändlerin,`` ``Der Spinozaforscher,`` ``Die Tänzerin,`` ``Der Marionettenspieler`` und ``Die Malerin.`` Jedoch haben vier Berufe--``Die Markthändlerin`` und ``Der Spinozaforscher`` bilden die Ausnahme--mit dem Bereich des Künstlerischen zu tun, da sie sich auf den Bereich der bildenden oder darstellenden Kunst beziehen.

Weitere drei Berufe: ``Der Hausierer,'' ``Die Abenteurerin`` und ``Der Steinsammler`` zählen zu Randgruppen, die soziale Diskriminierung erfahren und in Distanz zur übrigen Gesellschaft leben. Außerdem sind alle drei Menschen dieser Berufsbezeichnungen jeweils auf der Suche nach etwas: ``Der Hausierer`` sucht Geld, um überleben zu können, ``die Abenteurerin`` sucht Erlebnisse, um ihre Sehnsucht stillen zu können, und ``Der Steinsammler`` sucht Steine. Die verbleibenden fünf Berufe bezeichnen alle Seinszustände anstelle von Tätigkeiten: ``Der Narr,'' ``Die Schwachsinnige,'' ``Der Ruhelose,'' ``Der Ertrunkene,'' und ``Der alles Vergessende.`` Dabei beschreiben alle Berufe dieser Gruppe negative Zustände, wobei ``Der Ertrunkene`` einen endgültigen Zustand beschreibt.

Zusätzlich zu den Berufsbezeichnungen gibt Sachs außerdem in allen dreizehn Gedichten Initialen an. Damit bezieht sie sich in den Gedichten zwar einerseits auf einzelne Personen, andererseits aber bleiben diese dennoch unbestimmt, da sich aus diesen Initialen viele Namen ableiten lassen bzw. der Leser sie nicht aufschlüsseln kann. So verweist Sachs z.B. im folgenden Gedicht mit den Initialen ``K. G.`` und der Berufsbezeichnung ``Der Marionettenspieler`` auf eine Person, da sie aber mit den Initialen weder auf Name, Alter, noch Herkunft der Opfer verweist, bleibt eine Identifizierung der Opfer dennoch unmöglich:

> Der Marionettenspieler (K. G.)
>
> Die weite Welt war zu dir eingegangen
> Mit Sand im Schuh und Ferne an den Wangen.
> Am Sonnenfaden zogst du sie herein
> Da ruhte sie auf deinem Meilenstein.
> Die Schwalbe baute in Elias Haaren
> Ihr Nest; bis er in Sehnsucht aufgefahren. . . (41)

Die Existenzbezeichnung ``Der Marionettenspieler`` bleibt durch den bestimmten Artikel ``der`` allgemein. Durch die Initialen ``K. G.`` wird Sachs zwar konkret, aber die Person bleibt dennoch namenlos und wird im eigentlichen Gedicht auch nicht mehr direkt aufgegriffen. Ein Bezug zwischen dem Marionettenspieler und den Gedichtszeilen wird nur indirekt durch das Verb ``zogst`` angedeutet, da ein Marionettenspieler an Fäden zieht. Sachs spricht zwar im Gedicht stellvertretend für das, was sich im Inneren des Toten abspielt, jedoch läßt sich dies nicht ausschließlich auf den ``Marionettenspieler`` mit den Initialen ``K. G.`` beziehen. Sachs verweist weiter auf ``Die weite Welt`` und die ``Ferne an den Wangen,`` welche beide das Motiv des Reisens beinhalten. Die Reise ordnet Sachs in einen religiösen Kontext ein, nämlich der Himmelfahrt des Elias (``aufgefahren``) wie es 2. Könige 2, Vers 11 bezeugt:

> Und als sie miteinander gingen und redeten, siehe,
> da kam ein feuriger Wagen mit feurigen Rossen,
> die schieden die beiden voneinander. Und Elia fuhr
> im Wetter gen Himmel.

Da Sachs gerade den Propheten Elia, der für eine wundervolle Entrückung aus dem irdischen Dasein und im Alten Testament als Verfechter eines unbedingten Glaubens an Gott steht, in dieses Gedicht einbettet, impliziert sie durch diesen biblischen Rückbezug eine Hoffnung, daß auch die Toten die irdische Welt verlassen und in den Himmel gelangen werden. Ebenso zeigt sich der biblische Rückbezug durch das Symbol ``Schwalbe,`` wie es Psalm 84, Vers 4 bezeugt: ``Die Schwalbe hat ihr Nest gefunden.`` In der Bibel tritt das Wort ``Schwalbe``

zwar an anderen Stellen auf, jedoch scheint die beinahe wörtliche Übernahme aus Psalm 84 mehr als nur zufällig und wahrscheinlich.[12]

Der weitere religiöse Symbolgehalt zeigt sich am folgenden Gedicht ``Die Tänzerin`` durch die Verwendung bestimmter Vokabeln wie``Verwandlung,`` ``Gottes Hand,`` ``Licht.`` Zwar lassen sich diese Begriffe nicht ausschließlich in der Bibel finden, aber bei einer Betrachtung des gesamten Sprachfeldes ist die biblische Zuordnung auffällig:

> Die Tänzerin (D. H.)
>
> . . . . . .
>
> Wo du schliefst, da schlief ein Schmetterling
> Der Verwandlung sichtbarstes Zeichen,
> Wie bald solltest du ihn erreichen -
> Raupe und Puppe und schon ein Ding
> In Gottes Hand
> Licht wird aus Sand. (Sachs 37)

Jedoch sollte zunächst auf die Funktion der Berufsbezeichnung ``Die Tänzerin`` und die Initialen ``D. H.`` eingegangen werden. Durch den Artikel ``Die`` in ``Die Tänzerin`` verallgemeinert Sachs erneut, da sie von einer allgemeinen Existenzbezeichung spricht. Jedoch sind die Initialen ``D. H.`` genau, da sie sich auf die Jugendfreundin Dora Horwitz zurückführen lassen.[13] Dennoch verweist

---

[12] Weitere Bibelstellen, in denen die ``Die Schwalbe`` vorkommt, sind z.B. Jesaja 38, Vers 14 ``ich winselte wie ein Kranich und wie eine Schwalbe`` oder Jeremia 8, Vers 7 ``ein Kranich und Schwalbe merken ihre Zeit.``

[13] Von den insgesamt dreizehn Initialen, die den einzelnen Gedichten vorangestellt sind, können bislang nur die Initialen ``D. H.`` und ``H. H.`` biographisch nachgewiesen werden. ``H. H.`` ist auf das Gedicht ``Der Spinozaforscher`` zurückzuführen. Dabei handelt es sich um Dora Horwitz` Ehemann, den Privatgelehrten Hugo Horwitz. Beide sind von den Nazis in Lager verschleppt worden (Fritsch-Vivie 50).

Sachs nicht eindeutig darauf, ob es sich bei ``Die Tänzerin`` und ``D. H.`` um ein und dieselbe Person handelt. In den eigentlichen Gedichtszeilen wird Sachs insofern genauer, da sie das Personalpronomen ``du`` verwendet, jedoch läßt sich kein eindeutiger Bezug zur ``Tänzerin`` bzw. zu ``D. H.`` herstellen. Der ``Schmetterling`` steht in diesem Gedicht als Zeichen der Verwandlung und wird in Verbindung mit den Verwandlungen im Gläubigen gebracht. Der Mensch verläßt seinen Körper und steigt in Form seiner Seele auf, worauf insbesondere die Psalmen hinweisen.[14] Somit ist die erstarrte Puppe, die sich zum Schmetterling verwandelt, als ein Bild der Seele zu verstehen, welche sich von dem toten Körper loslöst und weiterlebt. Der Tod als Ort der Metamorphose steht für einen neuen Anfang bzw. ein neues Leben wie es Jesaja 26, Vers 19 bezeugt: ``Deine Toten werden leben.`` Der weitere Gottesbezug wird außerdem durch die beiden letzten Zeilen ausgedrückt, weil sich Sachs auf die allumfassende Macht Gottes bezieht, da ``In Gottes Hand / Licht wird aus Sand.`` Auch in der Bibel bezeugt Gott seine uneingeschränkte Macht durch die Geburt des Lichts: ``Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht`` (1. Mose 1, Vers 3).

Mit dem Begriff ``Sand`` assoziiert Cervantes das dem Element ``Erde`` zugehörige Wort und verweist auf die Wüste, die von Sachs als Zeichen der Ruhelosigkeit bzw. der Wanderschaft verwendet wird und sich gleichzeitig auf das jüdische Schicksal in der Diaspora bezieht. In der Lyrik der Sachs steht ``Sand``

---

[14] Besonders in den Psalmen wird auf die Errettung der Seele aus dem Tode hingewiesen: ``daß er ihre Seele errette vom Tode und ernähre sie`` (Psalm 33, Vers 33), ``Du hast meine Seele aus dem Tode gerissen`` (Psalm 116, Vers 8), ``Du wirst meine Seele nicht dem Tode lassen`` (Psalm 6, Vers 6).

meistens als Zeichen für das Flüchtige und die Eile der Verwandlungen. In der Bibel nimmt der ``Sand`` ebenso eine Funktion des Unzählbaren ein: ``Wie man den Sand am Meer nicht messen kann`` (Jeremia 33, Vers 22). Cervantes bringt diesen Begriff als eine Metapher der immanenten Verwandlungen in Zusammenhang mit der schöpferischen Tätigkeit und der Macht Gottes; er taucht deshalb als ein immer wiederkehrendes Motiv in dieser Gedichtsammlung auf (Cervantes 47-48).

Insgesamt wird in diesem Gedichtsteil deutlich, daß Sachs durch die gewählten Berufsbezeichnungen und Initialen eine persönliche Ebene implementiert, d.h. eine Identifikation mit den jeweiligen Opfern beabsichtigt. Jedoch bleiben die Initialen bis auf zwei für den Leser ungenau, da sie sich auf viele Opfer beziehen lassen und die Berufsbezeichnungen nur Ausgangspunkte allgemeiner Daseinsformen repräsentieren.

2.5. ``Chöre nach Mitternacht``

Der vierte und letzte Gedichtsteil ``Chöre nach Mitternacht`` schließt den Zyklus ``Wohnungen des Todes`` ab. Im Gegensatz zum vorhergehenden Gedichtsteil ``Grabschriften`` treten die Toten in Chören auf, wie bereits die Titel der vierzehn Gedichte ankündigen: ``Chor der Geretteten,`` ``Chor der Wandernden,`` ``Chor der Waisen,`` ``Chor der Toten,`` etc. Dabei bezieht sich Sachs nicht ausschließlich auf die Toten, sondern auch auf die Überlebenden. Sie

verwendet eine Sprache der Vielen und Unzählbaren: ``Die verlassenen Dinge,'' ``Die Geretteten,'' ``Die Wandernden,'' ``Die Waisen,'' ``Die Toten,'' ``Die Schatten,'' ``Die Steine,'' ``Die Sterne,'' ``Die unsichtbaren Dinge,'' ``Die Wolken,'' ``Die Bäume,'' ``Die Tröster,'' ``Die Ungeborenen,'' etc. Sämtliche dieser Begriffe lassen sich in der Bibel wiederfinden, obwohl sie nicht ausschließlich darauf beschränkt werden können, da sie ebenso in anderen Sprachsituationen gebraucht werden. Betrachtet man jedoch das gesamte Sprachfeld dieses Gedichtteils, so drängt sich die Vermutung auf, daß Sachs intime Lesekenntnisse der Bibel besaß. Diese Worte vermitteln, sieht man den Teil als Ganzes, den Eindruck von Zeit und Ort, der eher dem Volk Israel aus der Bibel gleicht, als der soziologischen Vielfalt der Inhaftierten in Konzentrationslagern.

Besonders interessant ist das erste Gedicht ``Chor der verlassenen Dinge,'' in welchem die Personen nicht direkt klagen, d.h. weder Tote noch Überlebende sprechen:

> *Ein halbverbranntes Licht*
> O Schattenspiegel mein! ich sah in dir, ich sah -
> Die Hand aus Grabesstaub, die sich an einem Stern verging.
> Die Zeit in ihrer Sterbewiege schrie - ich sah
> Israels Mund in Qual, gebogen wie ein Ring.
>
> *Ein Schuh*
> Verlornes Menschenmaß; ich bin die Einsamkeit
> Die ihr Geschwister sucht auf dieser Welt -
> Israel, von deiner Füße Leid
> Bin ich ein Echo, das zum Himmel gellt. (Sachs 48)

Es klagen in diesen Strophen zum einen ``Ein halbverbranntes Licht`` und zum anderen ``Ein Schuh,'' die jeweils als Sprecher für die Realität des Holocaust

stehen. Sachs wählt Objekte, die an die Stelle der Opfer getreten sind und für diese sprechen: ``ich sah in dir, ich sah-,`` ``ich bin die Einsamkeit,`` ``Bin ich ein Echo.`` Der Sprecher ``Ein halbverbranntes Licht`` ordnet das Gedicht einerseits dem Holocaustgeschehen zu (``verbrannt``), andererseits enthält der Wortteil ``halb`` noch eine Hoffnung, da das Licht noch nicht ganz erloschen ist. ``Ein Schuh`` jedoch, der als Fußbekleidung schützende Funktion hat, ist zurückgelassen worden, und beide Dinge sind von Menschen verlassen worden.

Im letzten Gedicht spricht die ``Stimme des Heiligen Landes,`` und erneut ist den Opfern selbst die Sprache versagt:

> Stimme des Heiligen Landes
>
> O meine Kinder,
> Der Tod ist durch eure Herzen gefahren
> Wie durch einen Weinberg -
> Malte Israel rot an alle Wände der Erde.
> Wo soll die kleine Heiligkeit hin
> Die noch in meinem Sande wohnt?
> Durch die Röhren der Abgeschiedenheit
> Sprechen die Stimmen der Toten:
> Leget auf den Acker die Waffen der Rache
> Damit sie leise werden -
> Denn auch Eisen und Korn sind Geschwister
> Im Schoße der Erde. . . (Sachs 68)

In diesem Gedicht widmet sich Sachs ihrem jüdischen Volk, indem sie es explizit benennt (``Israel``). Sie verbindet das auserwählte Volk mit dem Holocaustgeschehen, da ``rot`` für Blut steht. Sachs verwendet hier die traditionelle Metapher ``rot`` dafür, um die Realität von Auschwitz neu zu formulieren und auf Tod zu verweisen. Sachs drückt weiter die jüdischen Grundgedanken der Versöhnung, der Verzeihung und des Friedens in diesem

Gedicht aus, wenn sie dazu ermahnt, ``auf den Acker die Waffen der Rache`` zu legen, und ganz im biblischen Sinne wie David, der ``seine Waffen in seine Hütte legte`` (1. Sam. 17, Vers 54), auf Gottes Hilfe zu vertrauen.

Schließlich widmet sich Sachs wie zu Beginn des Gedichtteils ``Dein Leib im Rauch durch die Luft`` den Kindern und beklagt diese Gruppe in diesem letzten Gedichtteil. Gerade bei den Kindern, die zu den schwächsten und hilflosesten Opfern des Holocaust gehören, beruft sich Sachs auf Gott und seine allumfassende Macht:

> Das Kind im Schlafe gemordet
> Steht auf; biegt den Baum der Jahrtausende hinab
> Und heftet den weißen, atmenden Stern
> Der einmal Israel hieß
> An seine Krone.
> Schnelle zurück, spricht es
> Dorthin, wo Tränen Ewigkeit bedeuten. (Sachs 68)

Sie bettet das Gedicht in das reale Geschehen von Auschwitz ein, indem sie mit der Zeile ``Das Kind im Schlafe gemordet`` die Ermordung eines Kindes anspricht, obwohl es für den Leser unklar bleibt, auf welches Kind sich Sachs bezieht. Dabei bettet sie gleichzeitig Zeitbegriffe wie ``Jahrtausende`` und ``Ewigkeit`` in dieses Gedicht ein. Beide Zeitbegriffe machen eine Festlegung eines bestimmten Zeitpunktes unmöglich und beinhalten eine immerwährende und allumfassende Zeitdauer. Der Begriff ``Ewigkeit`` ist somit als Zeitbegriff zu verstehen, der auf das Leiden der Holocaustopfer verweist. Durch die ambivalente Bedeutung dieses Begriffs setzt sich Sachs sowohl mit dem Martyrium der Juden auseinander als auch impliziert sie Hoffnung. Mit dem Naturelement ``Baum,`` an

den ``der weiße, atmende Stern`` geheftet wird, umgeht sie keineswegs die Mißhandlungen der Opfer, sondern setzt ihn als Mahnmal für das Holocaustgeschehen.

Zugleich ist es ihr andererseits ein Hauptanliegen, dabei die Macht Gottes und seiner Schöpfung hervorzuheben:

> Chor der Toten
> Wir sagen euch:
> Zerrissen sind die Mäntel der Staubgeheimnisse
> Die Lüfte, die man in uns erstickte,
> Die Feuer, darin man uns brannte,
> Die Erde, darin man unseren Abhub warf.
> Das Wasser, das mit unserem Angstschweiß dahinperlte
> Ist mit uns aufgebrochen und beginnt zu glänzen.
> Wir Toten Israels sagen euch:
> Wir reichen schon einen Stern weiter
> In unseren verborgenen Gott hinein. (Sachs 56)

Sachs gebraucht die vier Elemente ``Lüfte,`` ``Feuer,`` ``Erde,`` und ``Wasser,`` die einer archaischen Bilderwelt entnommen sind, hier aber angesichts moderner Tötungsvorgänge eingesetzt werden. Cervantes bezeichnet diese vier Elemente als ``Elementarbereich und die lyrische Entsprechung des Lebensraumes im Weltbild`` (46). Sie behauptet weiter zu Recht, daß diese vier Elemente von Sachs eingesetzt werden, um menschliche Eigenschaften und Empfindungen zu zeigen, da diese Elemente Grundsubstanzen sind, ohne die kein Leben möglich ist (46). Jedoch stehen diese Naturelemente für Sachs für den organisierten Massenmord, und durch deren symbolische Verwendung transportiert sie den Holocaust auf eine andere Ebene. Sachs benutzt diese Elemente außerdem dazu, den weltlichen Bereich dem ``verborgenen Gott`` gegenüberzustellen. Der

biblische Rückbezug zeigt sich in Jesaja 45, Vers 15, ``Du bist ein verborgener Gott, du Gott Israels.`` Sachs läßt die Toten hier sprechen, die Zuflucht in ``unserem verborgenen Gott`` sehen, und die ``einen Stern weiter / In unseren verborgenen Gott`` hineinreichen und somit die Aussage machen, daß Gott über dem Irdischen steht. Damit werden die Opfer von den Qualen und Schmerzen wie ``Die Feuer, darin man uns brannte,`` ``Die Lüfte, die man in uns erstickte,`` ``Das Wasser, das mit unserem Angstschweiß dahinperlte`` etc. befreit.

Ebenso vermittelt das Gedicht ``Chor der Geretteten`` durch seine religiöse Sprache und dem darin ausgeprägten Gottvertrauen, daß das Leben über den Tod hinausreicht und nicht mit diesem endet:

> Chor der Geretteten
> 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 sein, es könnte sein
> Daß wir zu Staub zerfallen -
> Vor euren Augen zerfallen in Staub.
> Was hält denn unsere Webe zusammen?
> Wir odemlos gewordene,
> Deren Seele zu Ihm floh aus der Mitternacht
> Lange bevor man unseren Leib rettete. . . (50-51)

Sachs widmet dieses Gedicht ``den Geretteten`` und äußert zugleich ihre Solidarität mit den Opfern. Aus dem Gedicht geht nicht klar hervor, wer mit dem ``Chor der Geretteten`` gemeint ist. In der ersten Strophe können damit einerseits

die Überlebenden des Holocaust gemeint sein, die von dem Erlebten traumatisiert sind: ``Wir Geretteten, / Immer noch essen an uns die Würmer der Angst,`` und ``Wir Geretteten / Bitten euch.`` Andererseits können die Zeilen der zweiten Strophe aber auch als eine Erlösung von Auschwitz durch den ``Tod`` verstanden werden: ``. . . es könnte sein / Daß wir zu Staub zerfallen.`` Auch Behrendson assoziiert ``Staub`` in diesem Gedicht als ``ein Symbol für die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens im Diesseits`` (24). Sachs verwendet hier erneut einen Naturbegriff (``Staub``), der biblisch gedeutet wird. Somit kann Behrendson weiter zugestimmt werden, wenn er behauptet, daß dieses Gedicht ``reich an neu geprägten Bildern und Metaphern ist, die zu einer einheitlichen Dichtung durch die innige Religiosität werden`` (24). Sachs ruft nämlich trotz des Martyriums dazu auf, den Glauben an Gott und an ein Leben nach dem Tode nicht aufzugeben. Mit ihrer Zeile ``Deren Seele zu Ihm floh aus der Mitternacht`` bejaht die Dichterin eine Zuflucht der Opfer zu Gott als die letztliche Rettung aus der Welt der Konzentrationslager.

In dem Gedicht ``Chor der Sterne`` läßt Sachs die Opfer nicht selbst sprechen, sondern setzt Elemente aus dem Naturbereich ein:

> Wir Sterne, wir Sterne
> Wir wandernder, glänzender, singender Staub -
> Unsere Schwester der Erde ist die Blinde geworden
> Unter den Leuchtbildern des Himmels -
> Ein Schrei ist sie geworden
> Unter den Singenden -
> Sie, die Sehnsuchtsvollste
> Die im Staube begann ihr Werk: Engel zu bilden -. (60)

Sachs wählt aus dem Naturbereich stammende Begriffe wie ``Sterne,'' ``Staub,'' ``Erde,'' etc., die sich erneut auf die Bibel zurückführen lassen und im Blick auf das gesamte Sprachfeld in dieser Deutung für die Erschließung dieses Gedichts sinnvoll erscheinen. Die ``Sterne,'' die sich zwar als ``wandernder, glänzender, singender Staub'' zeigen, benennen zwar ihre ``Schwester der Erde'' vor dem Hintergrund des Holocaustgeschehens, aber da ``im Staube . . . Engel'' gebildet werden, wird den Opfern Rettung zugesprochen. Die Tatsache, daß gerade ``Staub'' als ein dem Naturelement ``Erde'' zugehöriger Begriff häufig mit Zerfall assoziiert wird, bildet hier die Grundlage für die Schaffung der ``Engel.'' Obwohl ``Unsere Schwester der Erde'' die ``Engel'' bildet, verweist Sachs dennoch auf die allmächtige Funktion Gottes, wie es 2. Mose 19, Vers 5 bestätigt: ``denn die ganze Erde ist mein.'' Ebenso bestätigt 1. Mose 1, Vers 1 mit der Zeile ``am Anfang schuf Gott Himmel und Erde,'' daß letztlich alles in Gottes Hand liegt. Abschließend läßt sich zu diesem wie auch zu den vorausgehenden Gedichtsteilen festhalten, daß die existentiellen Mächte von Leben und Tod im Zusammenhang mit dem Holocaustgeschehen beschwört werden. Sieht man den Zyklus in seiner Gesamtheit, zeigt sich vor allem auch die biblische Motivik, und es läßt sich ein jüdischer Traditionsbezug erkennen.

Rückblickend auf die vier Gedichtsteile läßt sich behaupten, daß Sachs trotz des Holocaust religiöse Zuversicht, ja Hoffnung vermittelt. Dies gelingt ihr vor allem durch die Rückbezüge auf biblische Gestalten und Bilder. Insofern sie auf biblische Motive zurückgreift und den Holocaust dadurch religiös deutet, kann

der Eindruck einer apolitischen Lyrik entstehen, obwohl der Holocaust ein politischer Vorgang war. Diese vermeintliche apolitische Haltung des Zyklus läßt darauf schließen, daß Sachs den Holocaust zumindest in den 40er Jahren nicht als deutschen Sonderweg versteht. Vielmehr wird er als jüdisches Martyrium akzeptiert und gewinnt insofern eine besondere Bedeutung für Sachs, da sie ihr eigenes Leiden und die jüdische Kultur aufarbeiten kann. Verlust und Tod sind dabei das zentrale Thema in ihrer Lyrik, und sie leistet Trauerarbeit im Namen aller Verfolgten und Ermordeten des Holocaust. Obwohl sie in ihrer Lyrik die Trauerarbeit nur für die Juden übernehmen kann, nicht aber für die Deutschen, wird sie dennoch von den Deutschen mißbraucht, wie es sich in Hans Rudolf Hiltys Festrede zur Überreichung des Droste-Preises 1960 zeigt:

> Und wie zittert durch jede Zeile der Nelly Sachs
> der Wunsch nach dem Frieden, freilich nach einem
> Frieden ohne Verlogenheit, nach einem Fest der Liebe,
> wo die Festlichkeit nicht durch Verschweigen erkauft würde.
> (zitiert nach Dinesen 300)

Zwar spricht Hilty einerseits von einem Frieden ``ohne Verlogenheit,'' jedoch beachtet er dabei andererseits nicht die Täterfrage, die für einen Deutschen unumgänglich ist.

Kapitel 3

Schlußbetrachtungen:

Problematisierung der Identitäten von Nelly Sachs

Im Blick auf die unterschiedlichen Identitäten von Sachs sowohl als Jüdin als auch Deutsche zeigt sich, inwiefern die Festlegung auf eine Identität zulässig oder sinnvoll erscheint. Hierzu gibt es verschiedenartige Stellungnahmen. Margarita Pazi nennt mehrere Beispiele in der deutschen Literatur unseres Jahrhunderts von Schriftstellern jüdischer Herkunft, die sich nicht als jüdische Autoren definierten,[15] wenn sie auch nicht selten jüdische Themen und Motive thematisierten. Demnach muß die assimilierte Jüdin Nelly Sachs nicht unbedingt als ausschließlich jüdische Autorin verstanden werden (Pazi 153).

Zunächst muß aufgrund der frühen Einstellung von Sachs vor 1940 festgestellt werden, daß sie sich zu diesem Zeitpunkt nicht als jüdische Dichterin verstanden hat. Eine Widmung an Selma Lagerlöf in ihrem Buch Legenden und Erzählungen aus dem Jahre 1921 verdeutlicht ihre damalige Einstellung: ``Es ist geschrieben von einer jungen Deutschen, die in der großen schwedischen Dichterin ihr leuchtendes Vorbild verehrt`` (zitiert nach Fritsch-Vivie 51). Die Zurückgezogenheit, in welcher Sachs mit ihrer Familie bis 1933 lebte, sowie das Resultat damaliger jüdischer Integrierungsbestrebungen in das deutsche

[15] Pazi reiht Döblin, Tucholsky und Heym in die Reihe von Schriftstellern jüdischer Herkunft ein, die sich nicht als jüdische Autoren empfanden, aber dennoch jüdische Themen und Motive zum Ausdruck brachten (153).

wirtschaftliche und kulturelle Leben machten sie somit zu einer assimilierten Jüdin der Weimarer Republik. Dennoch wurde sie durch die Rassenpolitik der Nazis ausschließlich auf eine jüdische Identität festgelegt (Fritsch-Vivie 54). Zu keiner Zeit und an keinem Ort war die Bedeutung der Juden in Deutschland größer als im Berlin der Weimarer Republik. Laut Fritsch-Vivie sind jüdische Deutsche vor 1933 nirgendwo offener angegriffen worden als in Berlin (54). Folglich mußte sich Sachs durch die politischen Umstände ab 1933 erstmals mit ihrer jüdischen Identität auseinandersetzen.

Jedoch erst nach 1940, mit ihrer erzwungenen Ausreise aus Deutschland, wurde sie endgültig von den nationalsozialistischen Machthabern dazu gezwungen, ihre deutsche Identität und Geschichte abzulegen und eine für sie zunächst noch neue Identität, nämlich diejenige als Jüdin, anzunehmen. Damit begann die zweite, die jüdische Hälfte des Lebens von Sachs, indem sie einerseits ihre jüdische Identität entdeckte, aber andererseits ihrer bisherigen Identität als Deutsche--außer ihrer deutschen Sprache, in der sie weiterhin schrieb--beraubt worden war. Folglich wurde sie in die Rolle einer ausschließlich jüdischen Dichterin hineingedrängt. Die Verleihung des Nobelpreises (1966) trug weiter dazu bei, sie als jüdische Autorin zu klassifizieren, da dieser nämlich zwischen ihr und dem israelischen, hebräischsprachigen Prosadichter Samuel Josef Agnon geteilt

wurde.[16] Dieser Preis wurde auf eine solche Weise geteilt, daß er zusammen insgesamt an eine einzige Nation und Staat ging. Sachs wurde insofern die Rolle als Repräsentantin des Staates Israel aufgedrängt, obwohl sie zu diesem Staat ein widersprüchliches Verhältnis hatte. Zum einen sah sie sich ``nicht als Zionistin im üblichen Sinne, sondern fühlt dort Heimat, wo die Quellen der Ewigkeit fließen`` (Fritsch-Vivie 134). Zum anderen hat sie zwar zu diesem Zeitpunkt vieles über ``das jüdische Volk`` geschrieben, jedoch sah sie sich dennoch ``keineswegs als Sprachrohr für Israel.``[17]

Zunächst scheint der von Walter A. Behrendson auf Sachs als ``Dichterin jüdischen Schicksals`` zugeschnittene Terminus allzu treffend zu sein. Jedoch wird sie dadurch erneut ihrer deutschen Identität beraubt (Dinesen 347). Holmqvist geht sogar soweit, indem er diese aufgenötigte Identität als eine Gefahr betrachtet, da Sachs sich mit ihrer neuen Identität ausschließlich als Jüdin eingegrenzt fühlte (13). Folglich ist diese einseitige Betonung ihrer jüdischen Identität und ihre Zuweisung ausschließlich auf das jüdische Volk problematisch, da Sachs' Harmoniebedürfnis zwischen ihren Identitäten als deutscher und jüdischer Dichterin dadurch entgegengearbeitet wird. Sowohl Holmqvist als auch Olof Lagercrantz warenen vor einer ausschließenden Identitätszuweisung. Holmqvist schreibt: ``Im Exil

---

[16] Dinesen gibt Anders Österlings Laudatio anläßlich der Nobelpreisverleihung für Samuel Agnon und Nelly Sachs folgendermaßen wider: ``Der Preis,`` heißt es, ``wird zwei hervorragenden jüdischen Verfassern zugeteilt, die jeder für sich Israels Botschaft an unsere Zeit repräsentieren.`` Nelly Sachs' Nobelpreisurkunde lautet weiter: ``Die Schwedische Akademie . . . hat beschlossen, Nelly Sachs den Nobelpreis 1966 zuzuerkennen für ihre hervorragende lyrische und dramatische Dichtung, die mit ergreifender Kraft von Israels Schicksal spricht`` (347-48).

[17] Fritsch-Vivie beschreibt die geschichtlich-politische Entwicklung in Israel für Sachs als ``schmerzvoll.`` Dennoch wäre sie gerne dort hingefahren, mußte aber Einladungen und eigene Initiativen aus Krankheitsgründen aufgeben (153).

optierte sie dann für das Jüdische, freilich nicht für ein Judentum im wissenschaftlichen Sinne des Nationalsozialismus, zur selben Zeit blieb sie deutsche Dichterin, konnte nicht anders sein`` (13-14). Auch Lagercrantz macht auf diese doppelte Identität aufmerksam, wenn er schreibt: ``Es ist leicht, allzu leicht, sie als große jüdische Dichterin zu bezeichnen. Schwerer scheint es zu sein, zu verstehen und zu erkennen, daß Nelly Sachs auch des deutschen Volkes große zeitgenössische Dichterin ist`` (zitiert nach Bahr 21).

Allerdings darf die doppelte Identität der Nelly Sachs als einer deutsch-jüdischen Schriftstellerin nicht so verstanden werden, daß ihr Werk den Deutschen die Trauerarbeit abnehmen kann. Ihre Trauerarbeit ist die einer deutschen Jüdin für die Juden. Dies gilt auch dann, wenn Sachs` Werk das Leiden aller Verfolgten und Unterdrückten darstellen will. Denn die Konzentration auf das Leiden hilfloser Opfer läßt sich nicht mit dem Leiden der Deutschen als Folge der Nazi-Politik verwechseln. Sachs` pazifistische Haltung, die Klaus Lazarowicz hervorhebt (542), kann im deutschen Kontext leicht mißbraucht werden, indem man die Schuld der Deutschen und das Ausmaß ihrer Verbrechen durch eine voreilige Vereinnahmung von Sachs` Person und Werk allzu leicht herunterspielen kann. Es verbietet sich also für deutsche Leser, Sachs als Vermittlerin für eine ersehnte politische Harmonie auszunutzen.

Zusammenfassend muß also davor gewarnt werden, Sachs nicht ausschließlich als ``Dichterin jüdischen Schicksals`` zu kategorisieren und somit einen Gegensatz zwischen deutscher und jüdischer Identität aufzubauen. Vielmehr

sollte man sich gerade in ihrem Falle vor einer eindeutigen Identitätszuweisung hüten. Schon allein die verschiedenen geistesgeschichtlichen und religiösen Einflüsse und historischen Hintergründe verbieten dies. Gerade im Falle Nelly Sachs` soll man Identität nur im Plural verwenden, da Sachs eine deutsche Dichterin und eine ``Dichterin jüdischen Schicksals`` war.

LITERATURVERZEICHNIS

ALLGEMEINE HILFSMITTEL:

Beier, Peter. Kleines Lexikon zum Christentum. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 1993.

Friedrich, Hugo. Die Struktur der modernen Lyrik. Reinbek bei Hamburg: Rowohlts Enzyklopädie, 1981.

Hinck, Walter. Gedichte und Interpretationen. Gegenwart. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1982.

Ludwig, Hans-Werner. Arbeitsbuch Lyrikanalyse. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1979.

Pfisterer, Rudolf. Quellen zu Fragen um Juden und Christen. Lemgo: Schriftenmissionsverlag Gladbeck: 1971.

Schuhmann, Klaus. Lyrik des 20. Jahrhunderts. Reinbek bei Hamburg: Rowohlts Enzyklopädie, 1995.

PRIMÄR- UND SEKUNDÄRLITERATUR:

Bahr, Ehrhard. Nelly Sachs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.

Behrendson, Walter A. Nelly Sachs. Darmstadt: Agora Verlag, 1974.

Beil, Claudia. Sprache als Heimat. München: tuduv-Verlagsgesellschaft, 1991.

Bezzel-Dischner, Gisela. Poetik des Modernen Gedichts. Zur Lyrik von Nelly Sachs. Bad Homburg: Verlag Gehlen, 1970.

Bower, Kathrin. ``Searching for the (M)Other: The Rhetoric of Longing in Post-Holocaust Poems by Nelly Sachs and Rose Ausländer.'' Women in German

Yearbook 12. Lincoln, Nebraska: 1996, University of Nebraska, 1996. 123-47.

Cervantes, Eleonore K. Struktur-Bezüge in der Lyrik von Nelly Sachs. Bern: Peter Lang Verlag, 1982.

Dinesen, Ruth. Nelly Sachs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

Falkenstein, Henning. Nelly Sachs. Berlin: Colloquium Verlag, 1984.

Fritsch-Vivie, Gabriele. Nelly Sachs. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993.

Gelber, Mark. ``Nelly Sachs `In den Wohnungen des Todes`: Poetic Structures for Human Suffering.'' PMLA 95 (1980): 5-24.

Hardegger, Luzia. Nelly Sachs und die Verwandlungen der Welt. Bern: Herbert Lang, 1975.

Hofmann, Martha. ``Die Gedichte der Nelly Sachs.'' PMLA 88 (1973): 62, 66-69.

Holmqvist, Bengt. Das Buch der Nelly Sachs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971.

Kessler, Michael. Nelly Sachs. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1993.

Klingmann, Ulrich. Religion und Religiosität in der Lyrik von Nelly Sachs. Bern: Peter Lang Verlag, 1980.

Kurth, Christina. ``Von deinem Gott war die Rede: Gottesgedanken bei Nelly Sachs und Paul Celan.'' PMLA 106 (1991): 205-14.

Lermen, Birgit. ``Die Hiob-Gestalt in der Lyrik von Nelly Sachs.'' PMLA 104 (1989): 3-10.

Lazarowicz, Klaus. ``Nelly Sachs.'' Neues Handbuch der deutschen

Gegenwartsliteratur seit 1945. Hrsg. Dietz-Rüdiger Moser. Reinbek bei Hamburg: Nymphenburg Verlag, 1993. 542-43.

Michel, Peter. ``Mystische und literarische Quellen in der Dichtung von Nelly Sachs.'' Diss. Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg, 1981. DAI (1981).

Pazi, Margarita. ``Jüdische Aspekte und Elemente im Werk von Nelly Sachs und ihre Wirkungen.'' Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Hrsg. Michael Kessler. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1994. 153-68.

Sachs, Nelly. ``In den Wohnungen des Todes.'' Fahrt ins Staublose. Gedichte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1961.

Schulz, Gerhard. ``Gebete für den toten Bräutigam.'' Frankfurter Allgemeine Zeitung 28. Dezember 1996.

Sowa-Bettecken, Beate. Sprache der Hinterlassenschaft. Jüdisch-christliche Überlieferung in der Lyrik von Nelly Sachs und Paul Celan. Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag, 1992.

Vaerst, Christa. Dichtungs- und Sprachreflexion im Werk von Nelly Sachs. Bern: Peter Lang Verlag, 1977.

VITA

Irmtraud Regina Cowell was born in Stuttgart, Germany on July 12, 1969. She attended the Graf-Zeppelin Grundschule in Echterdingen and graduated from the Königin-Katharina-Stift (Gymnasium) with the Abitur in May 1989.

In fall 1989 she entered the Eberhard-Karls-Universität in Tübingen and graduated in summer 1992 with the Zwischenprüfung in English and Russian. From August 1992 to summer 1993 she attended Rhodes College in Memphis, Tennessee where she was awarded a scholarship through the University of Tübingen. The following fall she entered the Friedrich-Alexander-Universität in Erlangen and received in summer 1994 the degree of a Foreign Language Correspondent (Russian and English) certified by the state.

From August 1994 to summer 1995 she worked for the Headquarters Division of Daimler-Benz in Stuttgart as a translator (Russian, German, English) in the executive office for corporate business Eastern Europe/CIS.

In August 1995 she moved with her husband to the United States. She then entered the graduate school of the University of Tennessee, Knoxville and will receive her master of arts degree in German in May 1997.

She is presently employed as a teaching assistant at the University of Tennessee, Knoxville.