



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit:

„Konturen der Hiobsgestalt
in der Lyrik von Nelly Sachs.“

Verfasser

Mag. theol. Lukas Pallitsch

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Februar 2011

Matrikelnummer:	0408286
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 332
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Deutsche Philologie
Betreuer:	Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

pro *theresía* et *ada*/berto
gratias ago

felix dies natalis quinquagesimus

Mal ein mal anders
Mal mutig
M all es
Mal alles anders doppeltepunkt¹

sagen: danke, schön
danke_schön_sagen
schön dankend sagen:
danke, dann dank sag ung
ohne schön färbung.

an meine eltern thesia u. adalbert, keine freunde der latinität seiend
meine geschwister esther u. raphi, schlicht ohne ergreifend
meine großeltern jolanda, ferdinand wirken zu wollen
sowie maria u. mathias und es dennoch seiend –

Danke, euch allen, für alles, wenngleich ich „unseren“, oder war es doch „mein“(?) PC stunden-, tage- und nächtelang mit Büchern und meinem Selbst belagert und eure Nerven strapaziert habe.

Großvater, Reg.-Rat, Amtsdirektor a.D., danke für die Sichtung der zahlreichen bedruckten Blätter.

Meinem ersten Lehrer *Franz Helm*: Ich war ein ebenso widerwilliger wie unguter Lerner. Danke für alles, insbesondere für Dein Verständnis. Wir hätten wohl beide nie gedacht, wohin die Wege führen. Ich danke / sehr, für die ^(es waren 8 schöne) Jahre.

Meinem Lehrer *Siegi Kleinl*, den ich in der Schule nie hatte und von dem ich trotzdem viel lernte² und dessen Bücher ich begeistert las. Siegmund, ich liebe unsere Diskurse – die sich nie erschöpfen –, deine Sprache und gleichermaßen Sprach/ver/wendungen; bleib wendig, die anderen sollen sich drehen. – Eine gewisse Hommage, dem Großen im Ganzen mit gutem Gewissen.

Ein Dank gilt meinem Betreuer Prof. *Wynfrid Kriegleder*, dessen Vorlesungen mir einen neuen Blick auf die Literatur gaben, und dafür, dass er mich in den Kreis seiner DiplomandInnen aufgenommen hat. Mit den Anregungen und der gleichzeitig lockeren Handhabung der Arbeit hatte ich nie das Gefühl einer exponierten Stressigkeit und stets jenes des selbstständigen Duktus.

Danken möchte ich ebenso aus- wie nachdrücklich Prof. *Wolfgang Treitler*, der mir in spezifisch religiösen, insbesondere jüdischen Fragestellungen immer / stets ohne Widerwille / wieder und auch außerhalb normierter Zeiten Rat gab. Sein Faible für den Ausdauersport *in veritate* begeistert mich und teile ich.

¹ Alles das, das alles, ohne akademisch entwürdigend sein zu wollen.

² Non solo in schola (vitae), sed etiam in vita (vitae) discimus.

Nicht unerwähnt möchte ich auch Prof. *Martin Stowasser* und Prof. *Roman Kühschelm* lassen, die mich ein biblisches und wissenschaftliches Fundament lehrten, was in dieser Arbeit in Inhalt und Form einen gewissen Niederschlag fand.

pro amicis meis

den bergsteigern *matzi*, *heinzl*, *alb* und *adl* – mit anhang und angehörigen
der fam. *siess* für die weine, die ich während des schreibens trank; manchmal wusste ich nicht
mehr, ob *ich* oder der *wein in mir* schrieb

meinen gesangesbrüdern des martinichors, für die ebenso heiteren wie erheiternden
lebensstunden. ein *dank dem dichter des oggauer liedes*, der hymne: „sanfte hügel rebumwunden
/ säumen dich mein oggau ein / und das herz macht dort gesunden / eingefang’ner sonnenschein /
denn dein wein sprüht feuegarben [...]“, *johann pallitsch* ... poesie lässt sich singen.

allen freunden, die mich unentwegt auf wegen im/ ins/ durchs leben begleiteten, mich stützten,
mich fragten, mir sagten, mir halfen ... mir die hand reichten, danke und dankend

Als ich im kalten Winter meine langen Dauerläufe auf den schnee- und eisbedeckten Pfaden absolvierte, war ich meist allein mit meinem Selbst unterwegs, manchmal aber waren als akkustischer Begeiter *U2* und *Coldplay* dabei, deren „Früh- und Spätwerk“ ich in der kalten Jahreszeit „inhalierter“; zeitgenössische Musik, die sich nicht der allgemein vom Markt geordneten und geförderten latenten Unsinnigkeit hingibt, sondern sich Sinnlosigkeiten entgegenstemmt und Sinn eröffnet – Lyrics, deren Inhalt noch Bedeutung, deren Gestalt noch – mitunter melancholischen – Gehalt haben:

„And it's true we are immune,
when the fact is fiction and T.V. is reality
And today the millions cry,
We eat and drink while tomorrow they die.
The real battle just begun. [...]“

U2: Sunday Bloody Sunday,
In: WAR, Albumbooklet, S. 3.

No I don't wanna battle from beginning to end;
I don't wanna cycle, recycle revenge;
I don't wanna follow death and all his friends.

Coldplay: Death And All His Friends,
In: Viva la Vida or Death and All His Friends

... eine Herausforderung für das Menschsein, eine Implikation für das Verhalten, ein Hort der Erinnerung, ein Ort für das WeiterDenkenSingenGehenLaufen ...

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	9
2. Prämissen	13
2.1. Historischer Kontext – Sprache und Dichtung nach 1945	13
2.2. Nelly Sachs im Kontext der Nachkriegslyrik	21
3. KonTexte	26
3.1. Der biblische Hiob.....	26
3.1.1. Inhalt	26
3.1.2. Wirklichkeit oder Fiktion	27
3.1.3. Der Name Hiobs, Gestalt und Gestaltung	28
3.2. Die Genese Hiobs, dessen Bedeutung und Deutung.....	31
3.2.1. Die Weisheitsfabel: Hiob immanent als frommer Dulder und Rebell.....	31
3.2.2. Hiob als Literatur in der Literatur des 20. Jahrhunderts.....	34
3.2.2.1. Der literarische Hiob der Zwischenkriegszeit	37
3.2.2.2. Hiob zur Zeit der Shoah	42
3.2.3. Aktualisierung – Hiob: zeitvoll zeitlos	49
4. Hiob bei Nelly Sachs – Träger des Untertrüglichen.....	51
4.1. O die Schornsteine	54
4.1.1. Biblischer Hiob als Folie.....	55
4.1.2. Das Gedicht in Form und Gestalt.....	60
4.1.3. Einzelanalyse: Strophe I.....	63
Exkurs: Biblische Bildlichkeit: Figürlichkeiten	67
4.1.4. Strophe II: Freiheitswege – Todespfade.....	69
4.1.5. Strophe III: leben/schwelle/tod	70
4.1.6. Strophe IV: durch die Luft	71
4.2. Hiob – das Gedicht.....	74
4.2.1. Die Muschel – saust	74
4.2.2. Form und Gestalt.....	76
4.2.3. Strophe I: ausge/druck/te Qual.....	78
4.2.4. Strophe II: Die Hiobsfrage als Frage Hiobs	81
4.2.5. Strophe III: Nacht.wach.wein – Nachtwache	85
4.3. Vertriebene	93
4.3.1. Struktur und Aufbau.....	94
4.3.2. Strophe I: Vertriebene als vom Wind gepeitschte	96
4.3.3. Strophe II: Zwischen Leben und Tod – das Wort	98
4.3.4. Strophe III: ver/wort/en.....	102
4.3.5. Strophe IV: Marter/-orum	105
4.3.6. Strophe V: hiob/s/bild/ung	107
4.4. Entsprechung: gemäß Widersprechung / in Widersprechung.....	112

5. Der vertikale Horizont: Wahrheit als Metapher als Wahrheit	118
5.1. Die Funktion von Zeichen	118
5.2. Die Metapher	122
5.3. Die Gedichte als Dichte und Dichtung	127
5.3.1. Hiobs und Jeremias Staub	128
5.3.2. Hiob, die Windrose der Qualen	131
5.3.3. Der vertriebene Hiob	135
5.4. Abstufungen der Metapher: Chiffre – Symbol – Archetypus	139
 6. Anamnetische Solidarität versus kulturelle Amnesie	 145
6.1. Das Wort gegenwärtig halten: Gedächtnis	149
6.2. Hiob im Gedächtnis	152
6.3. Dem Ort seinen Raum geben, den Toten ihren Namen	157
6.4. Beschaffenheiten – „gegebene Begebenheiten“ - Umsetzungen	162
6.5. Wie Hiob im Signum der Shoah artikulieren?	164
6.5.1. „Hiobs und Jeremias Staub“	165
6.5.2. „ein Wort versteckt“	168
 7. Schluss mit / Hiob / am Ende	 173
7.1. Adorno entgegen – entgegen Adorno	174
7.2. Die verquerte Metapher Hiob?	177
7.3. Gegen (das) Ende	182
 8. Bibliographie	 186
 9. Anhang	 205
a. Abkürzungsverzeichnis	205
b. Abstract	207
c. Curriculum Vitae	209

1. Einleitung



3

„Die Mutter hielt mir den Mantel mit dem schwarzen Samtbündchen. Ich schlüpfte hinein. Sie weinte. Ich zog die grünen Handschuhe an. Auf dem Holzweg, genau dort, wo die Gasuhr ist, sagte die Großmutter: ICH WEISS DU KOMMST WIEDER.“

Herta Müller: Atemschaukel, S. 14.

An den Beginn dieser Arbeit sei folgende Bemerkung über Nelly Sachs gestellt: „Mehrals taucht im Gesamtwerk der Name ‚Hiob‘ auf.“⁴ Die Dichtung der Nelly Sachs verpflichtet sich in eigentümlicher Weise dem Ereignis der Shoah, indem sie anhand lyrischer Chiffren die Wirklichkeit dechiffriert. Eine dieser konstitutiven Chiffren bzw. Metaphern ist Hiob. In einer insgesamt sprachlich nüchternen Erlebnisschilderung, wie Viktor Emil Frankl es selbst benennt, bringt er meines Erachtens jene Frage auf den Punkt, die auch im Hiobbuch zentral ist: „Der körperliche Schmerz, den Schläge verursachen, ist [...] nicht das Wesentliche; der seelische Schmerz, will heißen: die Empörung über die Ungerechtigkeit bzw. Grundlosigkeit ist dasjenige, was einem in diesem Moment eigentlich weh tut.“⁵ Auch der biblische Hiob hat nicht nur mit dem Verlust seiner Gesundheit und seiner Familie, sondern gleichermaßen mit den quälenden Anklagen seiner Freunde zu kämpfen, was er relativ bald in seiner Klage artikuliert: „Ausgelöscht sei der Tag, an dem ich geboren bin, die Nacht, die sprach: Ein Mann ist empfangen. Jener Tag werde Finsternis, nie frage Gott von oben nach ihm, nicht leuchtet über ihm des Tages Licht“ (Hiob 3,3-4). Hiobs Klage über sein unerträgliches Los hat

³ Nelly Sachs, In: <http://www.nelly-sachs.de/> (Aufgerufen am 22.12.2010).

⁴ Kersten: Metaphorik, 83.

⁵ Frankl: Ja, 46.

seit jeher Dichter und Denker⁶ herausgefordert und fordert nach wie vor heraus. Auch heute hat sein klagender Aufschrei gegen die Ungerechtigkeit und das unermessliche Leid nichts an Brisanz eingebüßt, im Gegenteil – Fragmente seines Schicksals geben oft Anlass, über unser eigenes buchstäblich *nach*zudenken. Wir wiederum glauben, mit unserem Fatum jenes des biblischen Hiob zu rezipieren; kaum ein Buch bietet für den gelehrten Diskurs einen besseren Anstoß über Leid zu philosophieren als Hiob, woraus sich seine repetierende Konjunktur erklärt. Der Berliner Kulturphilosoph Thomas Macho etwa schrieb zum Jahreswechsel 2011 einen Essay zum Thema „Ist das Leben gerecht?“ und denkt über das unberechenbare Schicksal und die Aphorismen „C’est la vie“ bzw. „La vita non è giusta“ mit Hiob nach:

Die Unterscheidung zwischen Leben und Lebensqualität würde freilich bedeuten, dass Lebensdauer oder Lebenserwartung nicht als Bedingungen gerechter Sozialordnungen aufgefasst werden können: als wäre es kein Merkmal des guten Lebens, dass es lange währt. Warum wird dann sogar in der Bibel betont, dass Hiob, nachdem er seine legendären Qualen – Effekte seiner Wette zwischen Satan und Gott – überlebt hatte, nicht nur ein glückliches, sondern ein langes Leben führte?⁷

Wir müssen nicht einmal lange zurückdenken, denn das Erdbeben von Haiti stellt uns vor dieselbe beständige Frage wie Hiob: *Warum?* „Viele Menschen in Haiti sind bei den Behörden nicht registriert, deshalb ist die genaue Zahl der Opfer auch heute noch unklar. Vielleicht waren es 300.000. So etwas kann das Gehirn nicht mehr im Detail erfassen. Man nimmt das natürlich als Tragödie wahr.“⁸ Der biblische Hiob wird nach all seinen Qualen kompensiert, doch wird das Schicksal abertausender Opfer rehabilitiert? Die perennierende Existenz Hiobs mündet gen Ende des biblischen Buches in eine Überkompensation, denn „der Herr wandte das Geschick Hiobs [...] und der Herr mehrte den Besitz Hiobs auf das Doppelte“ (Hiob 42,10), doch das Schicksal jener, die Haiti nicht überlebt haben, konvergiert *in sensu stricto* ebenso wenig mit der biblischen Gestalt wie die tausenden Opfer, die Auschwitz hinterlassen hat. Infolgedessen scheint bereits an dieser Stelle klar, dass eine Aufnahme dieser Weisheitsfabel in lyrische Gedichte eine latente Transformation bedingt – auch deshalb, weil wenige Gedichtzeilen nicht alle Motive der Hiobsgestalt konturieren können. Insofern wird zu fragen sein: Was fasziniert Nelly Sachs an Hiob? Ist es sein rebellierender Aufschrei gegen Gott oder seine demütige

⁶ In der gesamten Diplomarbeit gilt: Sämtliche Zuschreibungen wie „Dichter“, „Denker“, „Leser“ etc. sind stets **geschlechtsneutral** zu verstehen. Die Setzung der maskulinen Form dient ausschließlich der besseren Lesbarkeit.

⁷ Macho: *Leben*, A 12.

⁸ Riecher: Haiti.

Erduldung des Schicksals? Fasziniert sein Widerstand oder seine desperate Selbstreflexion, die jegliche Schönheit menschlichen Lebens desavouiert?

Doch müssen vor diesen großen Fragen einige *Voraussetzungen* geklärt werden, die gleichsam das Fundament für den weiteren Arbeitsverlauf bilden. In einem ersten Teil werden die vielgestaltigen Prämissen zu klären sein. Sofern man eine Arbeit über die Hiobsgestalt in der Nachkriegslyrik schreibt, ist zunächst von einer doppelten Voraussetzung auszugehen, nämlich von einer Lyrik nach 1945 einerseits und der biblischen Hiobsgestalt andererseits sowie dem Konnex beider Bereiche, die durch die Person Nelly Sachs gewährleistet wird.

Die literaturhistorischen Prämissen stehen zunächst unter ebenso unklaren wie fragwürdigen Vorzeichen: Setzt mit 1945 die vielzitierte „Stunde Null“ ein und wo positioniert sich dergestalt die Lyrik: Ist der Antagonismus Naturlyrik versus Kahlschlag aufrechtzuerhalten? Gab es das gesplante Lager, welches eine Kluft zwischen Traditionalismus und zerschlagender Trümmerlyrik unüberbrückbar macht? Nebst dieser literarischen Kontroverse steht ein lyrisches Gedicht nach 1945 gleichermaßen unter philosophischen Vorzeichen, deren Angelpunkt das Diktum Adornos ist, wonach es nämlich barbarisch sei, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben. Betrifft das nur die Lyrik oder schlicht allgemein das literarische Schaffen, oder etwa die Sprache per se? Insbesondere Paul Celan und Nelly Sachs stehen in ihren zwar unterschiedlichen, aber gleichermaßen direkten Darstellungen der Shoah dem Diktum Adornos diametral gegenüber.

Einen zweiten Ausgangspunkt nimmt die bereits in rudimentären Zügen skizzierte biblische Hiobsgestalt ein. Das biblische Weisheitsbuch soll in seinen für die spätere lyrische Interpretation relevanten Grundzügen dargestellt werden. Insbesondere der dichterische Kosmos der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (v.a. Zwischenkriegszeit und Nachkriegszeit) soll in Bezug auf Hiob untersucht werden. Eine Recherche führte zu dem vorerst doch skurrilen Ergebnis, dass die Hiobsgestalt in der Zwischenkriegszeit vornehmlich in dramatischen und prosaischen Entwürfen verarbeitet wurde. Dieses Bild ändert sich nach 1945 insofern, als es zu einer verstärkten Aufnahme des Hiob in die Lyrik kommt, jedoch kaum Verarbeitungen im Bereich des Dramas oder der Prosa zu beobachten sind und es gegenüber Adornos Postulat zu einem – buchstäblichen – *WiderSpruch* kommt. Lässt sich dieses Phänomen klären? Wie lässt es sich sodann erklären?

Im Hauptteil dieser Arbeit sollen von den insgesamt sechs Gedichten von Nelly Sachs, die mit Hiob affiziert, überschrieben oder aufgeladen sind, drei Gedichte analysiert werden, die das Hiobmotiv (vgl. Motiv, Chiffre, Symbol oder gar Archetypus? – auch die Terminologie bedarf noch einer Klärung) in teils unterschiedlicher Form verarbeiten. Bei einer Einzelanalyse der Gedichte lässt insbesondere die Metaphorik der Nelly Sachs weit reichende Fragen offen, was bereits 1966 H. M. Enzensberger in einer Würdigung wie folgt artikulierte: „Wir haben es hier mit Rätseln zu tun, die in ihrer Lösung nicht aufgehen, sondern einen Rest behalten – und auf diesen Rest kommt es an.“⁹ Und dennoch soll es hier zu einer sukzessiven Annäherung an den metaphorischen Kosmos kommen, der sich v.a. aus der biblischen und mystischen Tradition nährt sowie durch den vielfältigen Symbolkosmos in ihrem lyrischen Textkorpus geprägt ist, um letztlich durch eine subtile Klärung des metaphorischen Kosmos die Konturen ihres Hiobbildes herauszuarbeiten. Es soll der Versuch unternommen werden, die metaphorischen Implikationen dieser Hiob-Gedichte zu klären, sodass am Ende der Arbeit Licht auf die Metapher Hiob strahlt.

⁹ Enzensberger: Gedichte (= Über die Gedichte der Nelly Sachs), 356.

2. Prämissen

2.1. Historischer Kontext – Sprache und Dichtung nach 1945

„A distasteful word, it seems to him, double-edged, souring the moment. Yet can Petrus be blamed? The language he draws on with such aplomb is, if he only knew it, tired, friable, eaten from the inside as if by termites. Only the monosyllables can still be relied on, and not even all of them.

What is to be done? Nothing that he, the one-time teacher of communications, can see. Nothing short of starting all over again with the ABC. By the time the big words come back reconstructed, purified, fit to be trusted once more, he will be long dead.“

J.M. Coetzee: Disgrace, S. 129.

Hat Auschwitz die traditionelle Literatur dermaßen erschüttert, dass man diese in ein „Davor“ und ein „Danach“ einteilen müsse, wobei „zurück hinter Auschwitz“ nicht mehr möglich sei? Kann dies bezweifelt werden und ist der vielfach zitierte „Nullpunkt“ der Literatur nicht eher ein Mythos der Literaturwissenschaft als geschichtliche Wirklichkeit?¹⁰ Ungeachtet dessen, ob man von einem radikalen Neubeginn als Nullpunkt spricht, wird man im Datum 1945 eine sichere Episodenscheide sehen können, da „innerhalb der Literaturhistorie in Ost wie in West das Jahr 1945 zur Epochenzäsur avancierte“¹¹.

Ob Mythos oder Historie, man wird für die frühe Zeit nach 1945 zumindest in Bezug auf die Lyrik einen zunehmenden Widerruf der freien Verse, ein Auf und Ab der Zeilen, Strophen und Bilder registrieren können, obschon meines Erachtens der Terminus „Restaurationsprogramm“¹² für diese Phänomene zu weitgreifend ist, zumal die lyrischen Entwicklungen weit gefächert sind: Die Tendenzen jener Zeit reichen von der „Trümmerlyrik“ über das „Heimkehrergedicht“ bis zum Topos der in den fünfziger Jahren aufkommenden „Bewältigungslyrik“. Ist hiermit nicht das geflügelte Wort Theodor Adornos von 1951, das mit Enzensberger „zu den härtesten Urteilen gehört, die über unsere Zeit gefällt werden können“¹³, Abbild jener Wirklichkeit, dass nämlich „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben barbarisch [ist]“¹⁴? Ist damit die vielzitierte *Stunde Null* Realität oder Mythos? Wie verhalten sich Theorie und Praxis zueinander?

¹⁰ So bspw. Forster/ Riegel: Literaturgeschichte 11, 5ff; Korte: Geschichte, 5-10.

¹¹ Korte: Geschichte, 5.

¹² Bormann: Nachkriegslyrik, 76.

¹³ Enzensberger: Steine, 47.

¹⁴ Adorno: Kultur. In: GS 10.1, 30. – In seinem Aufsatz „Kultur und Gesellschaft“ findet sich jenes Diktum, das auf eine breite Rezeptionsgeschichte blicken kann und das die Dichterinnen und Dichter jener

Die Lage war, dies kann prinzipiell konstatiert werden, im Grunde pessimistisch. Die Nachkriegsliteratur weist kein einheitliches, sondern ein gar widersprüchliches Bild auf, vielfach charakterisiert als „Poetik des ‚Kahlschlags‘, die dennoch ausnahmsweise nur verwirklicht werden konnte; Wirklichkeitszukehr, Vergangenheitsbewusstsein, Zukunftsorientierung und doch vielfache Zurücknahme in traditionellen lyrischen Formen“¹⁵. Dieses Bild eines programmatischen „Neubeginns“ bzw. „Kahlschlags“ wurde in den Literaturgeschichten vielfach konstatiert, strebt jedoch m.E. eine Harmonisierung an, die auf einer strikten Tendenz zur allzu schlichten Differenzierung in Schwarz-Weiß basiert.¹⁶ Der Antagonismus *Traditionalismus* versus *Kahlschlag* wird für die unmittelbare Zeit nach 1945 zwar gerne zur Polarisierung verwendet, ist allerdings m.E. in seiner Historizität nicht haltbar. Vielmehr ist davon auszugehen, dass in den Bereichen der Prosa, des Dramas und der Lyrik die Stunde Null nicht vonstatten ging, da *in sensu stricto* mit 1945 zwar eine Zäsur einsetzt, es jedoch zu keinem zielgerichteten Neubeginn kam.¹⁷ Die Rede von einer „Stunde Null“ oder gar einem „Kahlschlag“ ist folglich insofern trügerisch, als damit ein Periodisierungsentwurf geboten wird, der in dem Schlussstrich einen bequemen Zufluchtsort sucht und dabei unberücksichtigt lässt, dass die „Phase zwischen 1933 und 1945 [...] keine bloße ‚Verkümmerung‘ [war], die alle zu ‚Epigonen‘ machte“¹⁸.

Es handelt sich eher um ein zeitliches Phänomen, das nicht erst mit bzw. unmittelbar nach Kriegsbeginn einsetzt. Man schrieb weiterhin Sonette, Lieder und Oden und suchte inhaltlichen Unterschlupf in der Idylle der Natur oder in der ungeschichtlichen Welt des Mythos. Die Namen der Lyriker blieben *grosso modo* dieselben: „Die personelle Kontinuität äußert sich im Westen und Osten analog, mit dem wichtigen Unterschied

Zeit vor eine schwierig bewältigbare Herausforderung stellte. Die Praxis veranschaulicht nach wie vor, dass sich viele Lyriker dem Postulat entgegen-stellten.

¹⁵ Schnell: Literatur, 497.

¹⁶ Ein solches Bild wurde relativ rasch nach Kriegsende entworfen. Erstmals führte Hans Egon Holthusen die beiden Termini „Stunde Null“ und „Nullpunkt“ in seinem Essay „Die Überwindung des Nullpunkts“ in die Kontroverse ein. Vgl. Korte: Lyrik, 6f. So stellt etwa Elit: Lyrik, 182ff, einem vormodernen Traditionalismus, den er zudem nur im Westen erkennt, die Kahlschlagliteratur als neue Epochenströmung gegenüber. Dabei werden m.E. zunehmend Kontinuitäten gezeichnet, die es dergestalt nicht gegeben hat.

¹⁷ Ein eher konträres Bild zu dem Schlagwort „Neubeginn“, dessen Positionen im Spektrum zwischen einem dezidierten „Ja“ und einem klaren „Nein“ pendeln, lässt sich in der Sekundärliteratur u.a. bei folgenden Autoren ablesen: Forster/ Riegel: Literaturgeschichte 11, insbes. 185-187, 360f.; Jordan: Lyrik, 557ff; Elit: Lyrik: 182-217. Mit Bormann: Nachkriegslyrik, 76f, kann hier angemerkt werden, dass Betrachtung und Beurteilung der Lyrik in der unmittelbaren Nachkriegszeit zunehmend auch von den Interpretamenten selbst gesteuert werden. Ein Gros der Autoren hatte bereits zu Zeiten des Dritten Reiches publiziert, wenngleich am Rande des öffentlichen Literaturbetriebs. Man schrieb auch während und unmittelbar nach 1945 noch Sonette, Lieder und Oden und suchte darüber hinaus Zuflucht in ästhetisierten Formen von Natur und Mythos. Die Namen der Lyriker wurden 1945 schlichtweg nicht ausgewechselt, im Gegenteil, ein Blick auf die Gedichtbände zwischen 1945 und 1949 vermag fast keine neuen Namen aufzuweisen.

¹⁸ Korte: Lyrik, 6.

freilich, dass auf dem Gebiet der späteren DDR die Exillyriker lange über den Trend bestimmten [...], während sie im Westen unbeachtet blieben.“¹⁹

Der Blick auf die Zäsurmarke 1945 kann aus lyrischer Sicht die vielfach postulierte Überwindung eines Nullpunkts negieren. Zwar setzte eine polare Bewegung im Spannungsfeld von Konservativismus und Skepsis ein, wobei eine strikt dualistische Zuordnung der Autoren in diese beiden Lager nicht funktioniert. Dennoch erscheint es m.E. angebracht, die sich auftuenden Phänomene deskriptiv einzuführen, um jenes Spektrum, in das auch diese Arbeit eingebettet wird, auszuloten. Die Vielfalt der Termini erfordert eine subtile Klärung der Begriffe, um das Fundament des historischen Ausgangs nicht nur zu kennen, sondern um auch spätere Klassifizierungsversuche zu ermöglichen. Unter dem Stichwort Trümmerliteratur bzw. *Trümmerlyrik* wird man eine Bewegung gegen einen sich erneut gebärenden Klassizismus, der den Weg in eine mythische Scheinwelt sucht, sehen können, die sich zusehends einer lakonischen Sprache bedient, um die historische Situation dem Wirklichkeitsanspruch²⁰ dichterisch gerecht werden zu lassen. Das Bild der „Trümmer“ referiert auf geistige und materielle Trümmer, die der Krieg und die nationalsozialistische Diktatur hinterlassen haben, ohne zugleich das historische Datum des 8. Mai 1945 zu ignorieren. Der Terminus Trümmerlyrik trifft nicht auf alle nach 1945 verfassten Gedichte zu, muss deshalb jedoch in seiner Bedeutung nicht vage sein.²¹ Das Genre der Trümmerliteratur konstituiert sich vordergründig durch die Frage nach der Schuld und Mitschuld, erhält ihr Gepräge aber auch von den Konstituenten Angst, Leid, Klage, Niedergeschlagenheit und Betroffenheit. Versuchten erste konservative Tendenzen etwa eine Reminiszenz auf eine Zeit vor 1945 einzuleiten, indem man sich auf abendländische Werte beschwor, avancierten, obschon zunächst weniger beachtet, Begriffe wie „Trümmerliteratur“ zu antithetischen Leitworten. Einerseits war es das programmatische Bekenntnis des *Heinrich Böll* zur Trümmerliteratur –, weil mit Böll „die Menschen, von denen wir schrieben, in Trümmern [lebten], sie kamen aus dem Kriege, Männer und Frauen in gleichem Maße verletzt, auch

¹⁹ Ebd., 9.

²⁰ Hier sei auf Günter Eichs Gedicht „Inventur“ verwiesen, das in lapidarer Sprache und mit deiktischem Gestus eine Bestandsaufnahme zu vollziehen versucht. Die Gegenstände in seinem Gedicht können kaum missverstanden oder als etwas anders wahrgenommen werden.

²¹ So übt etwa Korte: Lyrik, 11-16, Kritik daran, dass durch die Trümmer-Symbolik auch der „Zerfall metaphysischer Sinnkonzepte“ artikuliert wird, lässt jedoch an späterer Stelle die grundsätzliche „Suche nach Orientierung“ nicht unberücksichtigt. Gerade darin liegt m.E. ein Widerspruch, zumal einem Zugrundegehen geistiger Ordnungen nahezu logisch der Aufbruch zu neuen Ufern mit Erneuerungsansprüchen und einem gewissen moralischen Unterton folgen muss. Eine Gegenhaltung zu einem überschwänglichen Traditionalismus musste fast unwillkürlich zur „brevitas laconica“, zur lakonischen Kürze, führen und eine Innerlichkeitslyrik aufgrund der äußeren wie geistigen Trümmer verabschieden.

Kinder²² – das als Plädoyer für eine realistische Sichtweise eine Abkehr in die Idylle programmatisch negiert:

Wir schrieben also von Krieg, von der Heimkehr und dem, was wir im Krieg gesehen hatten und bei der Heimkehr vorfanden: von Trümmern; das ergab drei Schlagwörter, die der jungen Literatur angehängt wurden: Kriegs-, Heimkehrer- und Trümmerliteratur. Die Bezeichnungen als solche sind berechtigt: es war Krieg, sechs Jahre lang, wir kehrten heim aus diesem Krieg, wir fanden Trümmer und schrieben darüber.²³

Andererseits hat sich die grundlegende Frage aufgetan, ob aufgrund der korrumpierten propagandistischen Sprache überhaupt noch zu schreiben möglich sei, ohne gleichzeitig der Gefahr anheimzufallen, die Gräuel ästhetisch zu bagatellisieren. Was Böll vorerst allgemein festgestellt hat, exemplifizierte *Wolfdietrich Schnurre* 1948 mit dem nackten Sprechen in einer Antithese zur bisherigen Lyrik als gänzlich neuem Gedichttypus:

zerschlagt eure Lieder
verbrennt eure Verse
sagt nackt
was ihr müßt.²⁴

Der Verfall von Sinnkonzepten durch das Paradigma von Ruinen-Symbolen scheint der Wesenszug dieser Lyrikform zu sein. Indes erweist sich die Suche nach Orientierungen in der Trümmerlyrik als inhärent, weil zertrümmerte Städte und vom Krieg heimkehrende Soldaten als Motiv für das moralische Aufbruchspathos gewählt wurden, was häufig in recht bizarre Erneuerungswünsche mündete.²⁵ Man grenzte sich zwar von metaphysischen Vertröstungen mittels lakonischem Sprachgestus ab, doch lässt sich die These einer Repräsentanz dieser Trümmerlyrik für die Nachkriegslyrik nicht halten. Reflektierte der von Böll eingeführte Begriff der „Trümmerliteratur“ zunächst allgemein die äußere und äußerliche Realität von Trümmern, Schutt und Asche als einer Erfahrung von Wirklichkeit, die der Krieg mit sich gebracht hat, so entstammt der Terminus

²² Böll: Bekenntnis zur Trümmerliteratur, In: Werke 6, 58.

²³ Ebd., 58.

²⁴ Zit. n. Bormann: Nachkriegslyrik, 77. – Wenn etwa Korte: Lyrik, 5-152, die Lyrik nach 1945 bis 1949 als „Kontinuität“ aufzufassen scheint, die fünfziger Jahre mit dem Schlagwort der „Tradition“ etikettiert und für die sechziger Jahre einen „Umbruch“ konstatiert, stellt sich m.E. die Frage, ob eine solche genetische Kontinuität nicht das Aufbegehren der unmittelbaren Zeit nach 1945 verkennt. Weiters ist einer solchen Synthese die Anfrage entgegenzustellen, wie ein von Autoren wie Bachmann, Sachs, des „jungen Celan“ oder Kaschnitz ausgehender Widerstand mit dem Schlagwort „Tradition und Artistik“ kompatibel ist.

²⁵ Vgl. Korte: Lyrik, 12f. – Beispielhaft für eine mögliche Ausformung dieser „Trümmer“-Metaphorik sind die ersten Verse der DDR-Nationalhymne von Becher aus dem Jahr 1949: „Auferstanden aus Ruinen / Und der Zukunft zugewandt, / Laß uns dir zum Guten dienen, / Deutschland einig Vaterland.“ (Zit. n. Korte: Lyrik, 13).

„Kahlschlag“²⁶ aus der lyrischen Tradition und nimmt auf diese in genuiner Weise Bezug als „Abkehr von den Traditionsbildungen im Umkreis der inneren Emigration und des poetischen Konservatismus – Neubeginn in poetischer Sprache, Bilderwelt, Metaphorik“²⁷. Zwischen *Exildichtung*, zu deren wohl herausragenden Gestalten *exempli causa* Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs und Rose Ausländer zählten, und Trümmerlyrik wird man insofern eine gewisse Kontinuität erkennen können, als hier in den frühen Jahren nach 1945 die Lakonik in Form von Brüchen in Sprache, Strophe und Rhythmus als Replik auf den Krieg diene.

Eine kontroverse Anfrage, die es in diesem Kontext zu stellen gilt, betrifft jene dem Traditionalismus verpflichtete *Naturlyrik*, besonders weil die Trümmerlyrik in den literaturhistorischen Darstellungen eine Antwort auf diese darstellt. Wenn einerseits bereits festgestellt wurde, dass eine literaturgeschichtliche Harmonisierungstendenz im Sinne der „Nullstunde“ suspendiert werden muss,²⁸ andererseits jedoch als ein der Trümmerlyrik erwidender Antipode konstatiert wurde, so erhebt sich selbstredend die Frage nach den Belangen einer solchen Dichtung. Der Traditionalismus fand im Paradigma der Natur seine ideale Wesensverwirklichung, zumal sich getreu diesem Konzept poetische Miniaturen an detailfixierten Mikroskopen orientieren und sich dergestalt in einer heilen poetischen Welt bergen konnten. Unmittelbar nach Kriegsende wurde das Naturgedicht – entgegen z.T. idealisierenden Literaturgeschichten²⁹ – zum dominierenden Genre der Restaurationsphase. Stilprägend war ein feierlicher, auch manieristischer Grundton, gepaart mit einem gewissen Pathos. Akkurat hier wird sich jedoch später zeigen, dass eine hermetische Abgrenzung von Trümmerlyrik und

²⁶ Der Terminus „Kahlschlag“ wurde von *Wolfgang Weyrauch* im Nachwort zu seiner Lyrikanthologie „Tausend Gramm“ (1949) verwendet und nimmt auf einen Neuanfang Bezug. Vgl. dazu u.a.: Forster/Riegel: Literaturgeschichte, 360-362; Schnell: Literatur, 492ff; Jeßing/ Köhnen: Einführung, 103f.

²⁷ Schnell: Literatur, 492.

²⁸ So etwa zeigt sich bei Hiebel: Spektrum, 17-48, wie unreflektiert die bis dato angeführten Termini in einer Mischkulanz vermennt werden: „Erst nach dem Nationalsozialismus und nach der Phase des ‚Kahlschlags‘ und der ‚Trümmerliteratur‘, der Abrechnung mit der jüngsten Vergangenheit, der Selbstbesinnung und des Versuchs eines Neubeginns in der ‚Stunde Null‘ konnte es [...]“.

²⁹ So findet sich etwa in Bormanns Inhaltsverzeichnis: Nachkriegslyrik, 76-89, kein Eintrag zum Thema Naturlyrik. Paradigmatisch wird hingegen den drei Lyriktendenzen Trümmerlyrik, Exilslyrik, Heimkehrerlyrik ein je eigenes Unterkapitel eingeräumt. Erst später im Kapitel zu den Fünfziger Jahren wird dieses Phänomen behandelt. Auch in der Deutschen Literaturgeschichte von Ralf Schnell (Metzler) heißt es in „Literatur nach 1945“, 492: „Trümmerliteratur‘ und Poesie des ‚Kahlschlags‘ lauten die Schlagworte, unter denen die neu entstehende Literatur der frühen Nachkriegszeit über lange Jahre hinweg begriffen worden ist.“ Es wird der Eindruck geweckt, dass die Naturlyrik lediglich eine lapidare Entwicklung einzelner bildete, so Ebd., 493: „Die Neigung zur Verdrängung der Trümmerliteratur überwog bei machen Autoren [...]“. Demgegenüber wird in der Literaturgeschichte von Sørensen ein realistischer Blick gewährt, zumal im Beitrag von Nielsen/ Petersen: Literatur 1945-2000, 287, die sog. Trümmerlyrik als vereinzelte Versuche sehen, die „von starken lyrischen Traditionslinien überlagert [wurde]. [...] Von 1945 bis Anfang der 60er Jahre waren Gedichte in der naturmagischen Tradition die dominierende Form.“ Interessanterweise wird die Rolle dieser Tradition nachträglich gerne marginalisiert und die eher vereinzelt Ausflüchte werden mit dem Status quo dieser Zeit gekennzeichnet.

traditionalistischer Naturlyrik nicht gelingt, wenn sich bei Dichtern wie Paul Celan und Nelly Sachs ein ebensolches Stilcharakterstikum des Pathos präsentiert,³⁰ das sich an den Romantikern bis Hölderlin orientiert. Ebenso wird sich bei Nelly Sachs ein latenter religiöser, näherhin biblisch-mystischer Duktus mit hohem Ton zeigen mit einer gewissen Nähe zur barocken Imagination. Zwar wird man als gegenläufiges Merkmal der Naturlyrik jener Zeit den Rückzug in ein anderes bzw. ewiges Dasein, eine bornierte Welthaltung, eine Verflüchtigung in die Innerlichkeit oder Weltflucht registrieren können, doch reicht das Spektrum dieses Genres weiter, sodass nicht ausschließlich Konvergenzen dominieren. Wenngleich ihr Stil als manieristisch anzusehen ist, so zeigt sich gelegentlich ein Abrücken der Sentimentalität und Magie hin zu einer kritischen Zeitanalyse, zuweilen in unterschwelliger oder augenscheinlicher Sprachlosigkeit.³¹ Trotzdem fehlt es traditionalistischen Autoren an einer maßgeblich kritischen Auseinandersetzung mit der faschistischen Vergangenheit, die sich in einem paradigmatischen Verflüchtigungs- und Verdrängungsversuch manifestierte.

Gemäß Adornos eingangs zitiertem Plädoyer war es ein Unmögliches, Gedichte zu schreiben. Mindestens ebenso unmöglich wie Gedichte zu schreiben, musste das Diktum selbst wirken. Gedichte nach Auschwitz zu schreiben, impliziert demgemäß zumindest neue Formen, eine neue Sprache und streng genommen eine neue Lyrik per se. Das Referenzverhältnis von Sprache und Wirklichkeit musste demzufolge neu bedacht werden. Ein Sprachgestus, der sich vormals durch Reime, regelmäßige Metrik und eine strikte Gliederung in Zeilen und Strophen konstituierte, erschien spätestens mit Adornos Postulat obsolet. Dieses ist einschlägig und bekannt, weniger allerdings seine Revision mehr als ein Jahrzehnt später: „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck, wie der Gemartete zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr schreiben.“³² Infolgedessen musste sich die Möglichkeit, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, auf eine veränderte Gestalt beschränken, wodurch sich

³⁰ Vgl. Bormann: Gedichte, 219.

³¹ Als Beleg für diese These führt Korte: Lyrik, 22, *Karl Krolow* an, der – freilich – in geschraubtem Grundton einen Abschied von der metaphysischen Grundstimmung ankündigt. Zwar wird man solche Binnentendenzen als Versatzstücke postulieren, doch sind diesem Genre auch zeitkritische Konturen beizumessen. Auch Gedichte traditionsbewusster Dichter wie *Peter Huchel* oder *Reinhold Schneider* (vgl. „Die letzten Tage“ 1945, „Apokalypse“ 1946) lesen sich wie Versuche, ein „aktuelles, unverfälschtes Zeitpanorama aus alten Kulissen“.

³² Adorno: Dialektik, 355. – Weiter stellt Adorno in seinen Meditationen zur Metaphysik, 355f, die Frage, ob man nach Auschwitz noch so unbekümmert leben kann wie davor: „Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen. Sein Weiterleben bedarf schon der Kälte, des Grundprinzips der bürgerlichen Subjektivität, ohne das Auschwitz nicht möglich gewesen wäre: drastische Schuld der Verschonten.“

auch Adorno dahingehend korrigierte, als er seine kritische Position aufgrund der Rezeption und Reflexion des letzten Jahrzehnts aufgab.

Adornos Satz ist damit widerlegt worden, oder bezog sich das Diktum ohnehin nur auf „jene süßliche deutsche Lyrik, die 1949 noch hoch im Kurs stand“³³? In jedem Fall scheinen die Grundvoraussetzungen durch eine Lyrik jüdischer Autoren in deutscher Ausdrucksweise (vgl. bspw. Celan und Sachs) gebrochen und Adorno ins Unrecht gesetzt.

Die Sprache überdauerte Auschwitz in einigen ihrer erhabensten und verschwiegensten Gedichte. [...] Adornos Satz hat den Opfern der Lager sowie denen, die sie überlebten, und nicht zuletzt denen, die wie Celan das Überleben nicht überlebten, Unrecht getan. Ihnen kann, ja darf die Darstellung von Schmerz, Leid und Trauer auf keinen Fall verwehrt werden.³⁴

Adorno selbst revidierte 1966 sein Diktum in Hinblick auf ebendiese Gemarterten, denen das Recht der Artikulation und des Aufschreis nicht genommen werden darf. Programmatisch für das Potential der Veränderung wirkt *Paul Celans* Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Stadt Bremen, in welcher er über die Rolle der Sprache und damit zugleich über die Rolle des Schriftstellers konstatiert:

Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache.

Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie musste hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, ‚angereichert‘ von all dem.³⁵

Sprache, insbesondere lyrische Sprache, hat starken Anteil an der Konstituierung der eigenen Person, vor allem an deren Ausdruck und Vermittlung. Infolgedessen musste wohl der Gedichtstypus „*Erlebnislyrik*“ in Verruf geraten. Die Vertreibung und Ermordung von Dissidenten, Andersdenkenden und Juden manifestierte sich als Affront gegen erklärende Texterkundungen in der sprachlichen Artikulation, insbesondere im lyrischen Ausdruck: „Was blieb, war: Ausdruck der Klage, der Fassungslosigkeit, Einholung von Gefühlen, Vergegenwärtigung von gewesenem Glück, Widerspruch gegen die Entwendung der deutschen Sprache durch den Nationalsozialismus [...]“³⁶ Eine gegen die Heroisierung alter Zeiten bedachte Dichtung zeigte sich von der

³³ Laermann: Auschwitz, 14.

³⁴ Ebd., 14.

³⁵ Celan: Werke 3, 185f.

³⁶ Bormann: Geschichte, 86.

Erfahrung der Shoah und der Entmenslichung gezeichnet, für die *pars pro toto* die Wegmarke *Auschwitz*³⁷ steht. Der in der nationalsozialistischen Ära betriebene Missbrauch der Sprache zu Zwecken der *Propaganda*³⁸ und die synchrone Verschleierung der Wahrheit mussten Konsequenzen nach sich ziehen und eine Bewusstseinsänderung in Bezug auf das lyrische Schaffen evozieren.

Was hat Adorno zum Widerruf seines ursprünglichen Diktums, nach Auschwitz keine Gedichte mehr schreiben zu können, veranlasst? Vermutlich war Adornos Postulat nicht ausschließlich an die Dichtung und die Lyrik *per se* gerichtet, sondern vielmehr eine Anfrage an das *Wie*³⁹ – an die Form und Gestaltung. Der Eindruck lässt sich nicht leugnen, dass die Lyrik nur deshalb wieder glaubwürdige Konturen annehmen konnte, weil die veränderte *Gestalt* mittels anderer *Gestaltung* erfolgte. Autoren, die zwischen dem Typus der Heimkehrerlyrik und der Trümmerlyrik – im Exil – standen, vermochten ihre persönlichen Erfahrungen in einem neuen, fremden Land mit dem Versagen der Sprache, der Strophen und Rhythmik an die je eigene Erfahrungswelt zu koppeln. Es geht, obwohl diese lyrische Form ihren Ausgang vielfach im Expressionismus nahm, weniger um eine leitende Ich-Pose, sondern um den „Versuch, sich selber, den eigenen Ton, das eigene Leben irgendwie festzuhalten, erkennbar zu halten“⁴⁰. Eine mit Nationalsozialismus und Gegenwart in Widerspruch geratene Welt sucht vielfach eine Legitimation in Form eines – sich selbst hierbei widersprechenden – Pathos der Stellvertretung⁴¹, der für den anderen, der nicht mehr sprechen kann, mitspricht. Exemplarisch für den klagend-lyrischen Ton, gepaart mit dem Anspruch für den Mitmenschen, sind Else Lasker-Schüler, Karl Wolfskehl, Theodor Kramer und nicht zuletzt Nelly Sachs.

³⁷ Vermutlich lässt sich im Bereich der Shoah kein Sinnkontinuum finden, aber das geschehene Leid bedingt trotzdem eine Sprache, die literaturgeschichtlich weniger in einer kohärenten Formulierung ihren Ausdruck fand resp. findet, sondern zunächst nur in reinen Aufschrei, Ausdruck oder schlichtweg ins Schweigen mündet.

³⁸ Vgl. Gries: Ästhetik, 9; Bussemer: Propaganda, 24f: Bereits das Wort Propaganda ruft beim Rezipienten allzu schnell ein umfassendes Panorama von Zuschreibungen mit pejorativem Charakter auf, nicht zuletzt durch die Massenbeeinflussung in der nationalsozialistischen Ära. Es hat eine ganze Sprachzerstörung stattgefunden und Gedichte großer Literaten wurden vereinnahmt.

³⁹ Möglicherweise bezog sich Adorno damit nicht auf die Sprache an sich, sondern richtete sich lediglich gegen eine „unangebrachte“ lyrische Form, oder vermutlich hatte Adorno mit Laermann: Auschwitz, 14, „jene süßlich deutsche Lyrik im Sinn“.

⁴⁰ Bormann: Nachkriegslyrik, 86.

⁴¹ Vgl. Ebd., 86f.

2.2. Nelly Sachs im Kontext der Nachkriegslyrik

Curriculum vitae: „[...] Schweiß, Strapazen, Intimitäten –
ein Individuum, unverkennbar
und lieb. Nur daß die Runzeln
immer tiefer gingen, Flecken
[...]“

H.M. Enzensberger: Curriculum vitae,
In: Gedichte 1950-2010, S. 187.

Hans Magnus Enzensberger würdigte in einem frühen Essay „Über die Gedichte der Nelly Sachs“ ihr Schaffen wie folgt: „Das poetische Werk der Nelly Sachs ist groß und geheimnisvoll: zwei Attribute, die zu vergeben die literarische Kritik in unsern Tagen selten Grund hat.“⁴² Ein Literaturnobelpreis schafft Resonanz und verschafft Rezeption, doch die Literaturgeschichtsschreibung geht nicht nur eigene, sondern zunehmend eigenartige und eigenwillige Wege und demgemäß bleiben Autorinnen bzw. Autoren oft nur – am Rande – genannt, unbenannt und mitunter unbekannt (bzw. unbekannter als manch andere). Mangelnde Rezeption in den Literaturgeschichten lässt sich m.E. damit begründen, dass sie ihre Biographie stets zu verwahren wusste und der Öffentlichkeit kaum Transparenz offerierte.⁴³ Nelly Sachs wäre eine solche Autorin, die viel, sowohl quantitativ als auch qualitativ, zu sagen hatte – jedoch verhältnismäßig wenig Berücksichtigung fand⁴⁴ – vermutlich deshalb, weil Literatur und Leben für sie dahingehend Synonyme darstellten, als die Lyrik ihr zum Überleben⁴⁵ verhalf. Das Wort wurde für die sich im schwedischen Exil befindende Nelly Sachs zur Überlebensfrage. Sie stand im doppelten Sinn im Exil, nämlich im geographischen einerseits und im Exil

⁴² Enzensberger: Gedichte, 355.

⁴³ Der Lebenslauf für das Nobelpreis-Komitee enthält beispielsweise lediglich drei lapidare Sätze. (Vgl. Lermen/ Braun: Sachs, 21.) Demgegenüber stehen rund 4.000 briefliche Dokumente an bedeutende Dichter und Wissenschaftler, die ein nachhaltiges Bild dieser Dichterin zu projizieren vermögen. Eingehende Würdigung erfuhr sie streng genommen erst *post mortem*. Enzensberger: Gedichte, 355, fasst die Situation wie folgt zusammen: „Ruhm, und zwar lautloser Ruhm, ist Nelly Sachs in den letzten Jahren auch zugewachsen, spät und unversehens. So sehr Größe aber an der Person haftet, nicht nur am Werk, so wenig ist sie exklusiv [...]“

⁴⁴ Vgl.: Bormann: Nachkriegslyrik, 87, widmet Nelly Sachs lediglich einen Absatz, demgegenüber wird anderen Autorinnen und Autoren quantitativ weitaus mehr Platz eingeräumt. Meist wird sie nur peripher in Verbindung mit dem Nobelpreis gebracht, so bei Sørensen: Geschichte, 289, oder als Beispiel einer Autorin des Exils, so in Beutins Literaturgeschichte, 492, erwähnt.

⁴⁵ Vgl. Holmqvist: Sprache, 28f. – Auch heute ist diese Rolle des Schreibens, wenngleich sich die Vorzeichen aufgrund der historisch stabilisierten Lage massiv verändert haben, noch nicht obsolet geworden. So etwa differenziert Karl-Markus Gauß in dem Artikel „Ich schreibe um zu leben“ dieses Sinnpotential des Schreibens heute auf zweifache Weise: „Es gibt Autoren, die schreiben wollen, weil sie etwas Kluges zu sagen haben – und es gibt andere, die schreiben müssen, um nicht zu verblöden.“ Einzig die Zuschreibungen „wollen“ und „müssen“ scheinen sich heute gegenüber der Sachsschen Position verkehrt zu haben.

des Wortes, das seit jeher für das jüdische Volk bestimmend war, andererseits.⁴⁶ Nelly Sachs schrieb primär Lyrik und kaum Prosa – umso gewichtiger wog letztlich jede ihrer vielen Zeilen.

Nelly, eigentlich *Leonie Sachs*, wurde am 10. Dezember 1891 als Einzelkind der jüdischen Fabrikanten Georg William und Margarete Sachs geboren. Durch ihre Eltern wird eine Kontinuität zum Judentum augenfällig, wodurch sie aufgrund der Identität einerseits in eine – äußerliche – Lebenskrise gerät, deren jüdisch-biblische Botschaft und deren mystische Strömungen ihr andererseits in Zeiten schwierigster kriegerischer und später familiärer Lebensumstände eine innere Stabilität gewähren. Für den Charakterzug des einsamen Kindes wird in der Sekundärliteratur fortwährend der Vergleich mit dem Reh gesucht,⁴⁷ der auf die Einsamkeit und Verslossenheit ihres Charakters rekurriert. Nach dem Tod ihres Vaters 1930 führte auch die Mutter ein zurückgezogenes Leben. Die politische Situation der späten 1930er Jahre verstärkte eine krisengetriggerte Symptomatik beider, trug aber auch zur religiösen Identitätsstiftung bei, zumal sich bei der Tochter eine Solidarität im Denken sowie eine Form des Mitleidens mit den Opfern ihres Volkes manifestierte. Fortan speiste sich ihr Denken und Schreiben vorzugsweise aus den religiösen Belangen des Alten und Neuen Testaments und dem doppelten Einfluss jüdischer wie christlicher Mystik. Auch in ihren lyrischen Texten umkreist Nelly Sachs zusehends das Thema ihrer jüdischen Identität, die sich primär von mystischen Elementen nährt. Als Jüdin schreibt sie in einer auffallend symbiotischen Konstellation von Sprache, Sprachmystik und biblischen Motiven in ihrer Muttersprache Deutsch fernab ihrer Heimat im schwedischen Exil. Der Zugang zur jüdischen Mystik eröffnet sich für sie nicht in den ursprünglichen Schriften der Kabbala, sondern erst im jüdischen Subtext durch Martin Buber und Gershom Scholem.⁴⁸ Ihrer jüdischen Herkunft und zugleich ihrem jüdischen Schicksal versucht sie mittels lyrischer Poesie Ausdruck zu verleihen. *Auschwitz* wird bei ihr zur unumkehrbaren Wegmarke, hinter die nicht mehr zurückgedacht werden kann – weder menschlich noch sprachlich:

Die Dichtungen von Nelly Sachs halten auf dieses ungeheure Datum [d.i. Auschwitz], auf die Erschütterung des Menschseins im Angesicht der Shoah zu.

⁴⁶ Was für das Volk Israel seit jeher galt, nämlich ein pilgerndes und wanderndes Volk ohne geographische Heimat zu sein, fand in der Shoah eine Fortsetzung. Der Bruch des jüdischen Volks war der Beginn der Tradition des Buches, näherhin des Kommentars. Nach Gelhard: *Spuren*, 104f, lässt sich der Gehalt der Aussage über das jüdische Volk gleichermaßen auf Sachs beziehen: „Die Überlebensfrage war verbunden mit der Fähigkeit, einen neuen Text aus dem Untergang heraus zu schreiben.“

⁴⁷ Vgl. Fritsch-Vivié: *Sachs*, 9f; Lermen/ Braun: *Sachs*, 22.

⁴⁸ Weil Nelly Sachs nicht in die jüdische Tradition hineinwächst, erhält sie ihren Zugang zur Kabbala und den chassidischen Geschichten in indirekter Weise über Martin Buber und Gershom Scholem. Dieser Subtext ist nach Gelhard: *Spuren*, 102, im Grunde „von Anfang an ein Mnemotop, das sie nach seiner Auslöschung dem kulturellen Gedächtnis bewahren und zugleich in ihrem individuellen Gedächtnis erschließen möchte“.

[...] Repräsentation als Wieder-gabe und erinnernde Darbietung ist seit Auschwitz in eine Krise geraten, die die Sprache der Dichtung, alle Sprache – umso mehr die deutsche – bis ins Mark getroffen hat.⁴⁹

Die Dichtung der Nelly Sachs ist insofern stil- und formbrüchig, als sich der Anspruch ihrer Dichtung einer klassizistisch-ästhetisierenden Stabilisierung und Mythifizierung verwehrt. Psychisch und physisch, menschlich und sprachlich, der Form und dem Ausdruck nach gibt es bei Nelly Sachs kein Zurück hinter die Wegmarke Auschwitz. Nicht zuletzt die Flucht ins Exil und die unwillkürlichen Wege in psychiatrische Kliniken geben Zeugnis ihrer inneren Fragilität und ihres Mit-Leidens mit dem jüdischen Volk. Der Erschütterung des unsäglichen Leides ihres Volkes versucht sie schließlich im ersten Lyrikband nach 1945 ein Gedächtnis zu verleihen. Einem grundsätzlichen Anspruch der von Böll skizzierten „Trümmerlyrik“ verpflichtet, wandte sich Nelly Sachs von den alten, verbrauchten Stilformen ab und fand neue Ausdrucksweisen mittels zahlreicher Metaphern in einer reimlosen freien Rhythmik sowie durch Satz- und Zeilenbrüche, die sie häufig und abrupt in einem Aposiopese enden lässt. Doch wird man für ihr lyrisches Schaffen gleichermaßen konstatieren können, dass sie wie kaum jemand den religiös-mystischen Grundton mit der Erinnerung des persönlich widerfahrenen Leidens und der Modernität verbindet.⁵⁰ Trotz neuer Verfahrensweisen bleibt eine gänzlich stabilisierende Referenz zwischen Realität und Bild respektive Abbildung unmöglich, sondern lediglich eine sukzessiv-metaphorische Annäherung an die Realität.⁵¹ Anhand vermittelnder Wortfragmente, die nicht das Bild einer strikten Verfahrensweise widerspiegeln, wird m.E. ein Referenzbezug ersichtlich, der just in jener Fragilität gründet, in der Nelly Sachs angesichts der Shoah eine mustergültig klare Ausdrucksweise scheute. In dieser Hinsicht findet sich zu ihren Gedichten eine mitunter sprach-lose Unzugänglichkeit. Eine genetische Nähe zu Trakls hohem Ton und Hölderlins Pathos grenzt Nelly Sachs von der poetisch-lakonischen oder hermetischen Lyrik eines Günther Eich ab und stellt sie in ein Naheverhältnis, obschon keineswegs inhaltlicher Art, zur Naturlyrik. Spricht man folglich von einem Mythos „Kahlschlag“, so wird ersichtlich, dass Nelly Sachs sich diesem Gefüge nicht zuordnen lässt.⁵²

⁴⁹ Rospert: Poetik, 19.

⁵⁰ Vgl. Jordan: Lyrik, 558f.

⁵¹ Diese Annäherung soll in dieser Arbeit im Bereich der Analyse und Interpretation anvisiert werden, jedoch kann eine Dechiffrierung hier keineswegs einen Absolutheitsanspruch erheben, sondern es kann lediglich eine sukzessive Annäherung an den lyrischen Kosmos angestrebt werden.

⁵² Einerseits bildet der Metaphernreichtum, der hohe, fast pathetische Grundton in einer religiösen und mystischen Aura, wie sonst nur bei Paul Celan, innerhalb des Affronts zur traditionalistischen Naturlyrik ebenso ein Pendant wie auf der anderen Seite eine der hermetischen Kürze und den lakonischen Elementen verpflichtete *Trümmerlyrik*. Doch wird man insgesamt vielmehr von einem Nebeneinander einzelner

Bereits 1947⁵³ erscheint im Aufbau-Verlag ihr erster Lyrikband *In den Wohnungen des Todes*. Es wäre verfehlt, die inneren Schreibprozesse von den äußeren Umständen zu isolieren. Sprache und Ausdruck bleiben dem Lebens- und damit Wahrheitsanspruch verpflichtet, wodurch Nelly Sachs als Dichterin jüdischen Schicksals bezeichnet wurde: „Sie beginnt Erfahrungen ganz anders aufzunehmen und Worte als wirklichen Lebensausdruck zu fühlen [...]. Die Auseinandersetzung mit der Erfahrungswelt [...] machen ihr das eigene Erlebnissfeld und ihr Instrument Sprache bewußter.“⁵⁴ Nelly Sachs ist dementsprechend nicht nur im Kontext einer Literatur zu sehen, die einen gezielten Neubeginn,⁵⁵ sondern ebenso die erforderliche Empathie für ihr Volk sucht. Mitleiden versteigt sich, weil sie ihrerseits selbst litt, nicht in eine Bagatellisierung des Schicksals Abertausender. Der Durchbruch zu einer neuen Sprachfindung ist damit ein vielschichtiger Prozess, der mit der persönlichen Biographie einhergeht.⁵⁶ Der erste Gedichtband *In den Wohnungen des Todes* verweist bereits explizit auf die Schrecken und ist zudem von einer neuen poetologischen Verfahrensweise gezeichnet:

Diese in äußerster Erlebnistiefe und mit letzter Kraftanstrengung erreichte, selbst durchlittene, aber doch auch überpersönliche ‚Hingegebenheit‘ an das jüdische Schicksal läßt sie die Worte aussprechen, die die Unfaßbarkeit des Leidens im Holocaust dennoch fassen und in eine mitgelebte und erfüllte Form gießen.⁵⁷

Insofern hat Nelly Sachs einen eigenen unabhängigen Beitrag bzw. Gegenpart zum frühen Postulat Adornos geleistet, weil sie nach Auschwitz eine Form fand, in nicht-barbarischer Weise zu schreiben – mittels *Schreien*, *Verstummen* und *Seufzer* der Opfer,

Strömungen sprechen können, als bspw. Sachs und Eich strikt zu trennen, wenngleich die Termini Exillyrik und Trümmerlyrik ein inhaltliches Pendant zur Naturlyrik bilden. Zusammenfassend wird man weniger einzelne Strömungstypen, als m.E. vielmehr eine Mischkulanz von Typen konstatieren können.

⁵³ In der Sekundärliteratur variiert die Angabe bezüglich des Erscheinens des ersten Gedichtbandes zwischen 1946 und 1947. Ein diesbezügliches Begründungsverfahren erscheint argumentativ nicht gewährleistet. In dieser Arbeit schließe ich mich Peter Selg: *Alles ist unvergessen*, 60, an: „Im Dezember 1946 lag das Buch mit dem Titel *In den Wohnungen des Todes* noch nicht vor. [...] Ein halbes Jahr später, Mitte Juni 1947, aber hielt sie das schmale Büchlein mit 80 Seiten in Händen, das in einer Auflage von 20.000 Exemplaren gedruckt worden war.“

⁵⁴ Fritsch-Vivié: Sachs, 88.

⁵⁵ Es ist nicht nur eine Suche nach einer neuen Sprache, isoliert von einer Sprache des nationalsozialistischen Gedankengutes, sondern gleichermaßen der Versuch, die Sprache neu ins Bild zu setzen. Nelly Sachs stellt sich dieser Aufgabe sehr gezielt, indem sie neue Verfahrensweisen – entgegen alten Stilmitteln – nicht scheut, und markiert daher m.E. mit dem Lyrikband *In den Wohnungen des Todes* bereits 1947 einen Maßstab und Anhaltspunkt für weitere Dichter und Gelehrte. Entgegen manchen Positionen, die einen *Nullpunkt* und das „Ans-Ende-kommen“ der Literatur zutage fördern, steht damit m.E. exemplarisch u.a. Nelly Sachs. Die 1940er Jahre als „Stabilisierung“ und erst mit den 1960er-Jahren eine Zäsur „Neubeginn“ zu setzen, wird spätestens durch den Zyklus *„In den Wohnungen des Todes“* endgültig obsolet.

⁵⁶ Nelly Sachs isoliert von ihrer jüdischen Prägung verstehen zu wollen, hieße meiner Meinung nach, Nelly Sachs falsch zu verstehen und nicht, sie nicht zu verstehen. So auch angedeutet bei: Fritsch-Vivié: Sachs, 86ff; Lermen/ Braun: Sachs, 28ff.

⁵⁷ Fritsch-Vivié: Sachs, 90.

in Gestalt von Metaphern, Ellipsen oder Gedankenstrichen als Marker für ein abruptes Versende. Als 1950 ihre Mutter stirbt, bedeutet dies für sie persönlich eine weitere, wahrscheinlich letzte gravierende Zäsur im Leben, denn Verwirrung, Depression und Todessehnsucht steigen ein letztes Mal unermesslich an und kulminieren 1957 in einem Nervenzusammenbruch. Der Titel des darauf folgenden Gedichtbandes *Und niemand weiß weiter* kann fast programmatisch als Reaktion aufgefasst werden. Ihrem Stil der freien Rhythmik, den harten Zeilenbrüchen und v.a. den kühnen Metaphern bleibt sie bis ins Spätwerk verpflichtet, wobei in den späten Jahren das Pathos zurückgedrängt wird, sich jedoch Vorstellungen der Mystik beispielsweise zu intensivieren beginnen.

Eine Konstante, deren Anwesenheit vom ersten Gedicht(band) bis in die letzte Schaffensperiode ihr Werk durchzieht, ist die biblische Hiobsgestalt. Zwar tritt Hiob nicht allzu oft, jedoch an gewichtigen Stellen ihres Werkes auf.

3. KonTexte

3.1. Der biblische Hiob

„Doch tief in der Nacht – kein Geräusch mehr, die Schriftzeichen längst weggefallen – nach einem jähen Auffahren und Ans-Fenster-Stürzen das ausschließliche, alles Geschehene entwertende, selbst den gurgelnden Todesschrei durch Unaufhörlichkeit übersteigende Erleiden. Und es handelte sich wirklich um einen Schrei; ein Geschrei; ein Schreien. Jemand schreit.“

Peter Handke: Der Chinese des Schmerzes, S. 74.

3.1.1. Inhalt

Das Hiobbuch erzählt die Geschichte eines Mannes namens Hiob, der von großem Leid getroffen wird. Dem Verlust seines Besitzes, seiner Diener und Kinder folgt ein schwerer Aussatz. Im Hintergrund steht ein Gespräch zwischen Gott und Satan, welches im Himmel stattfindet. Dabei wird Hiob als gottesfürchtig und gerecht skizziert, wobei der Satan dessen uneigennützig Frömmigkeit in Zweifel zieht und gegen Gott wettet. Hiob weiß nichts von dieser Wette und nimmt das ihm auferlegte Leid vorerst auf sich.

Nach einer Zeit des siebentägigen Schweigens kann Hiob sein Leiden nicht mehr ertragen. Seine Rebellion setzt mit der Verfluchung seines Geburtstages ein. Seiner Anklage folgt die länger andauernde Auseinandersetzung mit seinen drei Freunden *Elifas*, *Bildad* und *Zofar*. Seine Freunde versuchen, die Argumente Hiobs zu entkräften und verweisen auf die Kausalität, der gemäß ein Vergehen Hiobs den Hintergrund bilden müsse. Hiobs Klage entzündet sich zur Anklage gegen Gott. Die Ratschläge der Freunde, er soll das Leid als Strafe für sein Vergehen annehmen, weist er zurück, worauf es zum Zerwürfnis kommt. Am Ende des Redeteils wendet sich Hiob klagend an Gott und fordert ihn zu einer Antwort heraus. Bevor jedoch Gott antwortet, ergreift ein weiterer Freund, *Elihu*, das Wort und unterbreitet Hiob ein theologisch fundiertes Deutungsmuster. Am Ende kommt es schließlich zur Antwort JHWHs in Form zweier großer Reden. Hiob reagiert nochmals auf die Reden Gottes, jedoch resignierend und einbekennd, worauf ihm zuteil wird, wonach er verlangt hat: Gott zu schauen. Während seine Freunde von Gott gescholten werden, wird Hiob mit einem Übermaß an Besitz und Familie rehabilitiert.

3.1.2. Wirklichkeit oder Fiktion

Was macht das Hiobsbuch so anziehend für die Literatur und Sprache, dass Hiob seinen festen Platz im Gedächtnis der Menschen hat?⁵⁸ Worin liegt das „Faszinosum“ – an der Gestalt Hiobs, der Dramatik, oder an der Poesie des Buches? – dass sich Hiob einer derart weitreichenden Rezeption erfreuen kann? Denn keine biblische Figur, ausgenommen Jesus, war für die Schriftsteller herausfordernder als der demütig-leidende und zugleich rebellisch-aufbegehrende Hiob. Mögen andere biblische Gestalten öfter rezipiert worden sein, so greift die Weltliteratur in der existentiellen Auseinandersetzung mit keiner Gestalt tiefer. Mit der Hiobsfigur setzt man sich nicht *en passant*, nicht zufälligerweise auseinander. Mit dem Hiobsbuch geht die Theodizeefrage⁵⁹ – die Frage nach Gott angesichts des Leides – in schier unvergleichlicher Weise einher. Bereits 1953 verfasst der deutsche Bibelwissenschaftler Curt Kuhl ein Standardwerk über die Genese des Alten Testaments, in dem er dem Hiobsbuch eine biblische sowie allgemein literarische Sonderstellung einräumt:

Zu den ganz großen Werken der Weltliteratur gehört das Buch Hiob, das gewöhnlich zusammen mit Äschylus' Prometheus, Dantes Divina Commedia und Goethes Faust genannt wird. Was ihm seine Größe gibt, ist nicht allein die Kraft seiner Sprache und die Fülle der Bilder, die feine Zeichnung der Charaktere und die Bewegtheit der Darstellung im episch-erzählenden Anfang und Schluß, im dramatisch-lebendigen mit den Freunden und der Leidenschaftlichkeit seiner Lyrik; sondern ebenso sein Inhalt, der ein ewig aktuelles Thema behandelt. Hier geht es um die ungeheure Spannung im Menschenleben, wie es sein sollte, und wie es in Wirklichkeit ist; um die Frage der Fragen, die so alt ist wie die Menschheit selber und die den nachdenklichen Menschen aller Zeiten innerlich aufs stärkste beunruhigt und quält: die Frage nach der Ungerechtigkeit im menschlichen Leben.⁶⁰

Die ungeheure Ungerechtigkeit im Leben menschlicher Existenzen ging oftmals mit der Frage nach der Existenz bzw. Nichtexistenz Gottes einher. Indem in eine biblische Figur ein Schicksal projiziert wird, stellt die fiktionale Erzählung die Ordnung des Ganzen in Frage. Dies wiederum wirft die Frage auf, ob es sich bei der biblischen Hiobsfigur um

⁵⁸ Man denke hierbei etwa an die Redensarten „*Hiobsbotschaft*“, „*Hiobsdasein*“ oder „*Hiobsschicksal*“, sowie an die Fülle von theologischer Literatur zum Thema Leid und Hiob. Die Annäherungen erfolgen aus unterschiedlichsten Perspektiven. So wird bspw. Hiob aus biblischer Sicht beleuchtet, Hiob als Paradigma der Theodizeefrage gewählt, Hiob als Schlüsselfigur des persönlichen Schicksals oder auch als spiritueller Ratgeber vereinnahmt. In dieser Arbeit soll es um den literarischen und literarisierten Hiob gehen, was Bezüge zu anderen Paradigmen a priori nicht ausschließt. Vgl. etwa: Erich Zenger: *Durchkreuztes Leben. Hiob. Hoffnung für die Leidenden*; Richard Rohr: *Hiobs Botschaft*; Anselm Grün: *Kämpfen und Lieben*; Carlo Martini: *Wer in der Prüfung bei mir bleibt. Von Ijob zu Jesus*; Dorothee Sölle: *Leiden*.

⁵⁹ Der Begriff *Theodizee* wurde von Leibnitz 1697 im Anschluss an Paulus' Brief an die Römer (Röm 3,5) geprägt und bedeutet wörtlich übersetzt „Rechtfertigung Gottes“ angesichts der – naturbedingten und vom Menschen verursachten – Leiden und Übel in der Welt.

⁶⁰ Kuhl: *Entstehung*, 258.

eine literarische Fiktion oder eine historische Gestalt handelt. Der jüdische Friedensnobelpreisträger *Elie Wiesel* schreibt in einem Buch: „Die einen sagen, Hiob hat sehr wohl gelebt, nur seine Leiden sind eine literarische Erfindung. Dem halten andere entgegen: Hiob hat niemals gelebt, aber er hat sehr wohl gelitten.“⁶¹ Damit fasst Elie Wiesel die Spannung um den Wahrheitsgehalt in zwei elementare Sätze. Die moderne Bibelexegese ist sich bezüglich der Frage der Historizität der Hiobsgestalt einig und spricht von einem volkstümlichen Sagenstoff, was jedoch den Bedeutungsgehalt des Buches per se nicht tangiert: „Die Erzähleröffnung und die märchenhaften Züge der Einleitung deuten darauf hin, dass die Ijobserzählung kein historischer Bericht, sondern eine fiktionale Erzählung ist. [...] Das Ijobbuch ist eine *story*, keine *history*.“⁶² Dabei gilt es unbedingt zu berücksichtigen, dass in den traditionell-alttestamentlichen Texten des 8. bis 3. vorchristlichen Jahrhunderts noch nicht von einem Unterscheidungsmerkmal ausgegangen werden kann, mit dem im 21. Jahrhundert an Texte herangetreten wird, zumal es diese scharfe Unterscheidung nicht gab. Bedeutungsträger ist und bleibt Hiob ungeachtet dessen, ob er gelebt hat oder nicht, womit Hiob für das traditionell-alttestamentliche Textverständnis weitaus wirklicher war als eine reale Person, von der keine Erzählung existiert. „Nicht etwas historisch Einmaliges wird also im Ijobbuch erzählt, sondern ein Geschehen, das das Menschsein unabhängig von individuellen und kulturellen Besonderheiten betrifft. So gesehen erzählt das Ijobbuch nicht etwas Vergangenes, sondern etwas zutiefst Gegenwärtiges.“⁶³ Die Frage, wo Gott angesichts des Leides und Leidens ist, bricht mit Hiob auf und setzt sich in *der* bzw. in *die* Geschichte hinein fort.

3.1.3. Der Name Hiobs, Gestalt und Gestaltung

Mit der Frage, wer Hiob war, geht bei biblischer Betrachtungsweise ein Doppeltes einher: Die Frage kreist einerseits nicht nur um die Konturen der historischen bzw. fiktiven Gestalt Hiob mit allen Erlebnissen und Widerfahrnissen, sondern weist andererseits auch auf den Bedeutungsgehalt des hebräischen Namens. Die hebräische

⁶¹ Wiesel: Adam, 211.

⁶² Schwienhorst-Schönberger: Weg, 12.

⁶³ Ebd., 12.

Sprache des Alten Testaments schafft mit Namen stets Konnotationen, die auf einen weitreichend tieferen Gehalt deuten.⁶⁴

Gängig wird die biblische Gestalt mit *Hiob*, manchmal aber auch mit *Ijob* oder *Job* wiedergegeben. Alle diese Varianten geben ein Spiegelbild der ursprünglich akkadischen Form *'ajja-'abu*. Die Vulgata (d.i. die lateinische Bibelübersetzung) übersetzt mit *Job*, Martin Luther mit *Hiob* und die Einheitsübersetzung lehnt sich an den hebräischen Text an und übersetzt mit *Ijob*.⁶⁵ Die hebräische Wurzel *'jb* lässt sich von der Bedeutung „der Angefeindete“ herleiten oder mit „Wo ist der/ mein Vater“⁶⁶ übersetzen.⁶⁷ Der Name Hiob begegnet innerhalb des Alten Testaments nur in Ez 14,14.20 und Sir 49,9, ist jedoch in den altorientalischen Texten des 2. Jahrtausends v. Chr. mehrfach belegt. Jedenfalls dürfte der Name vom akkadischen *'ajja-'abu* herzuleiten sein, „was soviel heißt wie ‚wo ist (mein) Vater?‘ ‚Vater‘ ist als sogenanntes theophores (d.h. ‚gotthaltiges‘) Namenselement auf eine Gottheit zu beziehen: Wo ist mein Vater? – Wo ist Gott? Ijob ist gleichsam die persongebundene Frage nach Gott im Leid“⁶⁸. Damit ist und wird Hiob zur personifizierten Frage nach Gott angesichts des Leides und wird theologisch und philosophisch zum Angelpunkt der Theodizeefrage. Bereits hier leuchtet ein, warum nach der von Menschen verursachten Katastrophe die Theodizeefrage in der Literatur virulent wird und mit der Gestalt des Hiob biblische und symbolische Konturen annimmt. Mit Hiob wird folglich jene Frage und Klage an die Adresse Gottes aufgeworfen, die in diesem Sinn nicht mehr ausgesprochen werden muss.

Das Buch Hiob lässt sich in drei Teile gliedern: Prolog, Dialog und Epilog. Prolog und Epilog sind in Prosa verfasst und bilden eine inklusionsartige Klammer um den in Poesie gestalteten Dialogteil. Der Form nach kann das Buch als eine in sich geschlossene theologische Lehrerzählung in Novellenform betrachtet werden. Darin wird ein

⁶⁴ Im Buch Genesis beginnt im ersten Kapitel der sog. Schöpfungsbericht, der im zweiten Kapitel mit der Paradieserzählung seine Fortsetzung findet. Dabei werden wir als Leser mit dem Namen *Adam* konfrontiert, den wir mit heutigem Leseverständnis zusehends als Eigennamen lesen, ohne jedoch zu berücksichtigen, dass Adam die Gattung „Mensch“ schlechthin bezeichnet und auf den ersten Menschen übertragen wird: Adam, der Mensch, wird von Gott aus *adama* (hebr.: Erdboden) geschaffen und ihm wird durch Einhauchen von Gottes Lebensodem Leben verliehen. Die Liste der bedeutungsrelevanten biblischen Namen ließe sich exemplarisch und chronologisch fortsetzen, alphabetisch von *Abram/ Abraham* (hebr.: „der Vater einer Menge“) bis zum letzten König Judas vor dem Exil, *Zidkija* (hebr.: „Meine Gerechtigkeit ist JHWH“). Zum Bedeutungsgehalt biblischer Namen vgl. Zenger: Stuttgarter Altes Testament. Einheitsübersetzung mit Kommentar und Lexikon, 1841-1934.

⁶⁵ Die angemessenste Form wäre m.E. jene in Anlehnung an die hebräische Version begriffene *Ijob*-Übersetzung, jedoch wählt Nelly Sachs in ihren Texten die Variante *Hiob*. Insofern wird diese auch in dieser Arbeit beibehalten, jedoch in direkten Zitaten, sofern andere Übersetzungen aufscheinen, die Varianten des jeweiligen Autors beibehalten.

⁶⁶ Je nach Kommentar variiert die Wiedergabe der Frage mit bestimmtem Artikel oder Possessivpronomen. Beide Varianten sind möglich, keine ist m.E. letztgültig.

⁶⁷ Vgl. Groß: *Ijob*, 5.

⁶⁸ Schwienhorst-Schönberger: *Weg*, 13.

volkstümlicher Sagenstoff erzählerisch integriert, der im Buch Ezechiel (Ez 14,12-23) greifbar ist. Das Buch Hiob umfasst 42 Kapitel und besteht aus drei verschiedenen, aber ineinander verarbeiteten Teilen:

- | | |
|---------------|----------------------------|
| a. Prolog | Kap. 1-2 |
| b. Dialogteil | Kap. 3,1-42,6 |
| c. Epilog | Kap. 42,7-17 ⁶⁹ |

Sofern Schriftsteller von Hiob sprechen, haben sie dieses konkrete Buch mit dieser konkreten Gestalt vor Augen.⁷⁰ Umso mehr, v.a. wenn jüdische Dichterinnen und Dichter von Hiob sprechen, können wir bedenkenlos davon ausgehen, dass sie Hiob gelesen, womöglich meditiert oder gebetet haben. Der Name Hiob ist trotz seines Anklangs an den Namen *Jobab* (Gen 10,29) im Alten Testament beispiellos. Die Heimat Uz bezeichnet alttestamentlich das Land der Edomiter. Demnach zeichnen Name, Herkunft und Darstellung von Hiob das Bild eines bekannten, wohlhabenden nichtisraelitischen Aramäers des Ostjordanlandes.⁷¹ Die ersten drei Verse des ersten Kapitels geben ein deutliches Bild dieses Mannes aus Uz:

1¹ Im Lande Uz lebte ein Mann mit dem Namen Hiob. Dieser Mann war untadelig und rechtschaffen; er fürchtete Gott und mied das Böse.² Sieben Söhne und drei Töchter wurden ihm geboren.³ Er besaß siebentausend Stück Kleinvieh, dreitausend Kamele, fünfhundert Joch Rinder und fünfhundert Esel, dazu zahlreiches Gesinde. An Ansehen übertraf dieser Mann alle Bewohner des Ostens.⁷²

Sein Verhältnis zu Gott wird im ersten Vers des ersten Kapitels vierfach durch weisheitliche Komponenten bestimmt: untadelig, rechtschaffen, gottesfürchtig und das Böse meidend. Damit rekuriert das Buch Hiob auf den Psalter, wo der Beter David in Psalm 25,21 spricht: „Unschuld und Redlichkeit mögen mich schützen, denn ich hoffe auf dich, o Herr“. Die Konturen Hiobs ähneln jenen der biblischen Erzväter – *Abraham*, *Isaak* und *Jakob*. Mit diesen Eigenschaften entspricht Hiob den ethischen Forderungen eines rechtschaffenen Mannes gemäß den alttestamentlichen Implikationen des Deuteronomiums. Die Angaben seines Besitzes und Reichtums wirken geradezu utopisch-märchenhaft, wodurch sein Leben ein von göttlicher Huld geprägtes Bild erhält. Die Folgeverse veranschaulichen zudem Hiobs übergroße Frömmigkeit. Insgesamt wird

⁶⁹ Vgl. Ebd.: Buch, 336ff; dagegen konstatiert etwa Hesse: Hiob, 7, lediglich zwei Teile des Buches, jedoch mit derselben Intention, dass nämlich Prolog und Epilog einen inklusionsartigen Rahmen bilden.

⁷⁰ Es wird weniger Aufgabe dieser Arbeit sein, eine exegetische oder gar überzeitliche Interpretation des Hiob-Buches anzustreben, als vielmehr, die Gedichte der Nelly Sachs vor dem Hintergrund der biblischen Hiobsfigur zu interpretieren. Methodisch bedeutet dies aber auch, die Endgestalt des Buches, dessen Genese und Gestalt ernst zu nehmen.

⁷¹ Vgl. Groß: Ijob, 13.

⁷² Vgl. In: Zenger: Einheitsübersetzung: Das Buch Ijob, Kap.1,1-3.

damit der Mann aus Uz als gerechter und frommer Mensch *par excellence* vorgestellt,⁷³ dessen Leben durch unermessliches Leid eine Zäsur erfährt. Hiob nimmt sein Schicksal allerdings nicht als gegeben hin, sondern streitet mit Gott, klagt zu ihm und klagt ihn an, ungeachtet jeglicher Konsequenzen.

3.2. Die Genese Hiobs, dessen Bedeutung und Deutung

Worin gründet das Interesse, die Konturen der leidenden Gerechten mit Hiob zu identifizieren und zu rezipieren? Das Buch Hiob begegnet in der deutschsprachigen Literatur u.a. bei *Alfred Döblin*, *Bertolt Brecht*, *Ernst Wiechert*, *Joseph Roth*, *Karl Wolfskehl*, *Yvan Goll* oder *Nelly Sachs* in je eigentümlicher Verarbeitung und Verwobenheit.

3.2.1. Die Weisheitsfabel: Hiob immanent als frommer Dulder und Rebell

„Der Demutsahne schmiegt sich dem Schicksal an, das Unvermeidliche ist seine Wonne. Es ist nutzlos, zum Unvermeidlichen Nein zu sagen, so sagt er schon Ja, bevor es sich meldet. Er geht etwas gebückt und kündet so seine Bereitschaft an, jedes Joch zu tragen.“

Elias Canetti: Der Demutsahne. In: Der Ohrenzeuge. Fünzig Charaktere, S. 71.

Ehe eine Antwort auf das Phänomen der Hiob-Konjunktur im 20. Jahrhundert – insbesondere in der Nachkriegszeit – gesucht werden kann, sollen zunächst die theologischen⁷⁴ Implikationen der Gestalt Hiob geklärt und erklärt werden, um dergestalt eine Annäherung an den literarischen Kosmos zu gewährleisten.

⁷³ Vgl. Hesse: Hiob, 23f; Groß: Ijob, 13f; Schwienhorst-Schönberger: Weg, 13f.

⁷⁴ Die Theologie ist in diesem Sinn keineswegs als die einer spezifischen Glaubensrichtung zugeordnete Interpretation zu verstehen, sondern soll v.a. in diesem Kontext wörtlich als „*Theo-logie*“, als Rede [gr. *logos*] von Gott [gr. *theos*] ernst genommen werden. Theologie meint nach Wiedenhofer: Theologie, 1435, die „gläubige u[nd] zugleich vernünftige bzw. wiss[enschaftliche] Rede v[on] Gott. [...] Einerseits ist jede gläubige rel[igiöse] Rede eine theol[ogische] Rede, sofern der glaubende Mensch zugleich ein denkender Mensch ist, der immer vor Fragen steht“. Andererseits ist sie im engeren Sinn nach Wiedenhofer: Theologie, 1435f, auch eine wissenschaftliche Glaubensreflexion und wird von Spezialisten betrieben. Hier jedoch soll sie in einem offenen und weiten Sinn verstanden werden, dergestalt, dass Dichter und Denker vor Gott als glaubende und denkende Menschen stehen und auch dergestalt von Gott reden. Nelly Sachs, wie später noch ersichtlich werden wird, beispielsweise stellt Fragen und Anfragen vor und an Gott. Streng genommen könnte man als mündiger Theologe insofern einen Schritt weiter gehen und auf jene Fragen mit theologischer Gewichtung, die Nelly Sachs ebenso offen hält wie offen lässt, Antwort zu geben. Dies soll jedoch nicht Aufgabe dieser Arbeit sein.

Erste Fragen, die mit der Lektüre des biblischen Hiobbuches einhergehen, lassen sich thematisch nicht mit einer Leitfrage einfangen. Zumindest eine doppelte Frage muss zur Bestimmungsorientierung beitragen, nämlich einerseits nach dem rechten Verhalten im Leid und andererseits nach der Ursache und dem Zweck des Leids. Im Prolog (Kap. 1-2) wird die gottergebene Annahme des Leides durch Hiob als rechte menschliche Haltung empfunden. Hiob nimmt sein Leid an, ohne Warum zu fragen (1,21), und aus seinem Mund kommt kein Wort des Haderns und der Klage (1,22):

Nackt kam ich hervor aus dem Schoß meiner Mutter,
und nackt kehre ich dahin zurück.
JHWH hat gegeben, und JHWH hat genommen,
der Name JHWHs sei gepriesen. (Hiob 1,21b)

Weiters artikuliert Hiob damit einen Lobpreis auf den Herrn und wird nicht zuletzt deshalb als der fromme Dulder und den Lesern als *persona imitabilis* präsentiert.⁷⁵ Im Dialogteil wird diese Lösung anschließend mit der *Klage* Hiobs (Kap. 3) problematisiert, die in der *Anklage* Gottes (9,14ff) kulminiert. Sein Freund Elifas empfiehlt Hiob seine im Prolog veranschlagte Haltung, doch Hiob weigert sich, die Haltung des gottergebenen Dulders einzunehmen, und rebelliert. Erst der Epilog rechtfertigt Hiobs Haltung und verwirft die Haltung der Freunde (42,7f), womit „die *Klage im Leid* vom Ijob-Dichter als eine menschlich legitime Haltung anerkannt zu werden“⁷⁶ scheint. In den Gottesreden wird Hiobs Positionierung mitunter auch zurechtgewiesen, da Gott die beiden Vorwürfe, die Erde sei ein Chaos (21,7ff) und obliege der Hand eines Verbrechers (9,24), entkräftet und zurückweist, weil Hiob hiermit seinen individuellen Erfahrungsbereich überschreitet. Er wird durch die göttliche Rede zurechtgewiesen und gesteht Gott, sich selbst und der Welt ein, im Unverstand über Dinge geredet zu haben, die er weder zu verstehen noch zu erkennen vermag (Kap. 42). Einzig durch die Klage hindurch kann Hiob in den Gottesgesprächen zu seiner Begegnung mit JHWH (Kap. 42) finden und letztlich zu seiner schweigend-duldenden Annahme des Schicksals (40,4f). Hiob der Dulder und Hiob der Rebell sind damit untrennbar zwei Seiten der einen Medaille: „Mit 42,6 kommt die Gestalt Ijobs, wie sie der Redeteil profiliert, genau dort an, wo der Ijob der Rahmenerzählung zu finden ist: Er ist mit Gott und seiner schrecklichen Lage versöhnt.“⁷⁷ Der theologische Leitgedanke des Hiobbuches manifestiert sich im

⁷⁵ Vgl. Schwienhorst-Schönberger: Buch, 345f.

⁷⁶ Ebd., 345.

⁷⁷ Engljähriger: Theologie, 195. – Ob Hiob damit seinen rebellierenden Charakterzug zugunsten einem resignierenden Einverständnis aufgibt, bleibt m.E. doch offen. Theologisch wird die Haltung Hiobs stets als vorbildhaft betrachtet, aber besteht nicht auch die Möglichkeit, die Einwilligung als Zeichen der Resignation zu sehen? Es wäre geradezu eine Gegenposition zu der gängigen biblischen Interpretation.

Streitgespräch Hiobs mit seinen Freunden. Wollte man Hiob und seinen Freunden Rollen zuordnen, so würden die Freunde paradigmatisch als Vertreter einer Theologie stehen, die in der Tradition der alttestamentlichen Weisheitslehre steht. Gerade an der untypischen Situation Hiobs, die beispiellos ist und sich keinen vorgegebenen Tun-Ergehens-Schemata zuordnen lässt, scheitern seine Freunde. Inhaltlich sind die in der objektiv-allwissenden Situation gehaltenen Leser über die Vorgeschichte Hiobs informiert, der gleichsam „Opfer“ einer Wette des Satans mit JHWH wird. Um die beiden Himmelsszenen wissen einzig Satan und Gott sowie die aufmerksamen Leser. Der Protagonist Hiob stellt sich seinem Ergehen, das sich jedoch seinem empirischen Zugang entzieht, weil die Kausalität für das Geschehen fehlt. Demgegenüber sehen die Freunde einzig die Folgen (das Leid Hiobs) und schließen fälschlicherweise auf eine Urkausalität, die jedoch keineswegs profund ist und in einer Weisheitstheologie gründet, deren Spekulationen und Folgeschlüsse in der Situation des leidenden Hiob versagen, „weil ihre [der Freunde] ‚Gotteslehre‘ eine Rede *über* Gott bleibt und nicht im solidarischen Mit-Leiden zu einer (an)klagend, fragend und bittend *an* Gott gerichteten ‚Rede‘ wird. Ihre Theologie wird somit zu einem Ausdruck menschlicher Teilnahmslosigkeit, ja zynischer Menschenverachtung“⁷⁸.

Ein zweiter Schlüssel des Buches liegt in der Ursache und dem Zweck des Leids. Im Prolog wird der Grund des Leids, die Frage nach dem *Woher* und *Warum* nicht thematisiert. Jedoch erlaubt die Metapher „Feuer Gottes“ (vgl. Hiob 1,16) den Rückschluss, dass die Gerichtshandlung gemäß ihrer Genese auf Gott verweist. Dies erkennt und bekennt auch Hiob (vgl. 1,21). Durch die beiden Himmelsszenen wird deutlich, dass Gott das Leid zulässt, wobei zu berücksichtigen gilt, dass dieses weder von Gott herkommt noch auf seine Initiative schließen lässt, sondern das Werk Satans ist (vgl. 1,6-12; 2,1-7):

Die Zulassung des Leids durch Gott hat allerdings den Zweck, eine gegen Ijob gerichtete Anschuldigung zu widerlegen, und zwar die Behauptung, dass die Frömmigkeit Ijobs nicht uneigennützig sei. So wird – so paradox es klingen mag – in der Rahmenerzählung das dem Menschen zugefügte Leid von Gott ‚um der Würde des Menschen willen‘ zugelassen. Gott zweifelt nicht an der Frömmigkeit Ijobs, im Gegenteil: er setzt auf ihn.⁷⁹

Dezisiv ist m.E., dass nicht nur Hiob mit Gott Geduld hat, sondern auch Gott mit Hiob. Geduldig wartet er bis zum Ende der Streitgespräche, ehe er in Form seiner Gottesreden

⁷⁸ Schwienhorst-Schönberger: Buch, 345.

⁷⁹ Ebd., 346.

auf die Klagen und die Rebellion Hiobs eingeht. Die Reden der Freunde implizieren ein vierfaches Ergebnis:

Leid ist erstens die Folge menschlicher Schuldverstrickung, gehört zweitens zur Natur des Menschen und ist damit drittens eine Form der göttlichen Erziehung bzw. Zurechtweisung. Viertens ist Leid auch eine Form der Prüfung des frommen Menschen, quasi eine Überprüfungsform.⁸⁰ Bezeichnenderweise wird in den Gottesreden in keinen Worten auf die frommen Aussprüche seiner Freunde eingegangen. Meines Erachtens lässt sich daraus Folgendes ablesen: Gerade weil Hiob geduldig auf Gott setzt, geht Gott in seinen Reden vollkommen auf Hiob ein, ohne die belehrenden Weisungen seiner Freunde zu beachten. Weil Hiob in seiner Rebellion gegen Gott diesen nicht mit einer Götze ersetzt und auch nicht an sich selbst – bzw. seinen Leiden – verzweifelt, hat Gott am Schluss mit Hiob Mitleid. Gott leidet *mit* Hiob und schenkt seiner Rebellion, die sich einer zutiefst menschlichen Anthropozentrik verpflichtet weiß, Beachtung und führt Hiob in eine tiefere Einsicht – zu der Schau Gottes, zur Theozentrik.

Der reflexive Charakter führt damit ein zweifaches Ergebnis vor Augen, das sich meiner Meinung nach durch die reflexive Tragfähigkeit in folgendem Konditional ausdrücken lässt: Weil Hiob seine Leiden *trägt*, jedoch die Ungerechtigkeit nicht *erträgt*, wird Gott im Letzten zum *Träger* seiner tiefsten Anliegen.

3.2.2. Hiob als Literatur in der Literatur des 20. Jahrhunderts

Im Buch Hiob liegt die Fabel eines vor Gott geduldig Leidenden und zugleich gegen ihn Rebellierenden am offenkundigsten vor. Die Thematik der Theodizee lässt sich der Menschheitsgeschichte einverleiben, zumal ein sensibler Blick auf die Welt gleichermaßen ein ebensolcher auf das Leid darstellt.⁸¹ Zurück bleibt nur eine Frage, welche die Frankfurter Allgemeine Zeitung am Karfreitag des Jahres 2005 nach dem Tsunami vor Sumatra wie folgt titulierte:

⁸⁰ Vgl. Ebd.: Modelle, 26ff.

⁸¹ Es soll hier kein Streifzug durch das ungerechte Leiden in der Welt geboten werden und noch weniger die daran gekoppelte Frage nach dem Kausalzusammenhang von ungerechtem Ergehen und gerechtem Tun, sondern lediglich jener Nachweis Transparenz erlangen, der davon ausgeht, dass Leid und Menschheit eng verbunden sind. Theodor Seidl: Gedicht, 11, meint in einem anderen Zusammenhang: „Das Problem des Leidens ohne ersichtlichen Grund, das Leiden des Guten ist zeitlos.“ Das noch junge und mir als Mensch empirisch zugängliche und erfahrene 21. Jahrhundert stützt diese These mit dem Fingerzeig auf die *Tsunamikatastrophe* vor der Insel Sumatra 2004 oder das *Erdbeben in Haiti* 2010, dessen mittel- und langfristigen Folgen trotz weltweiter Hilfestellung immer noch unabsehbar sind. Prototypisch für diese erste Dekade des 21. Jahrhunderts ließe sich vermutlich auch eine kleine Enzyklopädie der Naturkatastrophen verfassen.

Die Flutkatastrophe in Asien hat Glaubende und Zweifler vereint fragen lassen: Warum müssen wir leiden? Die alttestamentliche Gestalt des Hiob muß unvorstellbare menschliche Qualen über sich ergehen lassen. Seine verzweifelte Frau ruft deshalb: „Hältst du noch fest an deiner Frömmigkeit? Fluche Gott und stirb!“ Anders reagieren seine anteilnehmenden Freunde. Sie diskutieren über das sinnlose Leiden und bringen genau die Argumente vor, die Jahrhunderte später in abstrakterer Form wiederauftauchen. An Gott glauben trotz Katastrophen?⁸²

Das Implikat dieser Frage lässt sich nirgendwo exemplarischer als im Buch Hiob vorlegen. Auch die deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts musste sich mit unsäglichem Katastrophen⁸³ konfrontieren, zu deren Bearbeitung sich Hiob, sei es als Metapher, Motiv, Stoff, Chiffre, Symbol oder gar Mythos, als hilfreich erweisen sollte.⁸⁴ Indem Hiob *pars pro toto* für den ungerecht Leidenden steht, kann Hiob gleichfalls als Metapher für das unsägliche Leid gefasst werden, obschon damit noch nicht vollends abgesteckt ist, inwiefern Hiob oder Partien aus dem Buch – sein Schrei, seine selbstlose Unterwerfung, die Reflexion seiner ausweglosen Situation oder sein Widerstand – für den jeweiligen Kontext transparent gemacht werden.

Es ist vermutlich die zweifache Thematik des Leidtragenden und Rebellierenden, welche die Brisanz an dieser Gestalt nährt. In der frühen Antike wird Hiob in den biblischen Kanon aufgenommen und nur wenig später beginnt eine Rezeption dieser Gestalt, die bis ins 21. Jahrhundert nicht geendet hat. Herausragende Epochen der Hiob-Rezeption waren der Anknüpfungspunkt (Antike) und der vorläufige Endknoten (20. Jh.) dieser Zeitrechnung. Veranschaulicht man sich die Genese der literarischen Tradierung, so wird man in der Hiob-Rezeption den inhaltlichen Bruch beider Rezeptionsepochen erkennen:

Während die Antike Hiob vorwiegend als Dulder zeichnete, dessen Haupteigenschaften das Ausharren sowie die Wohltätigkeit waren, entwickelt das 20. Jahrhundert den Rebell; wiesen antike Schriften Hiob einer nicht-jüdischen Gemeinschaft zu, erklären ihn moderne Texte zum Symbol eines jüdischen jedermann oder des jüdischen Volkes an sich.⁸⁵

Als erster Ausgangspunkt für diese These kann das Jahr 1918, mit dem der 1. Weltkrieg endete, herangezogen werden. Hiob wird nach dieser epochenhistorischen Zäsur vermehrt in Drama, Roman, Erzählungen und Gedichten respektive Gedichtsammlungen

⁸² „Warum gibt es Leid in der Welt?“ In: F.A.Z., am 25.3.2005.

⁸³ Die erste Jahrhunderthälfte des 20. Jahrhunderts ist eine von Krieg und Krisen gezeichnete Zeit. Fast jede Dekade wurde von einem Krieg oder einer schwerwiegenden Krise heimgesucht (vgl. 1. Weltkrieg 1914-18 – Weltwirtschaftskrise 1929 – 2. Weltkrieg 1939-45).

⁸⁴ Eine Differenzierung der Begrifflichkeiten je nach Ausdrucksstärke der Metapher bedarf einer eingehenden Klärung und wird an späterer Stelle folgen.

⁸⁵ Oberhänsli-Widmer: Hiob, 9.

verarbeitet.⁸⁶ Erste größere Entwürfe der Hiobsgestalt in der Zwischenkriegszeit (1918-1938) finden sich exemplarisch bei *Franz Rothenfelders* „Der Mann, den Gott schlug“ (1928), *Alfred Döblins* „Berlin Alexanderplatz“ (1929), *Bertolt Brechts* „Der Blinde“ (1921), *Gerhart Hauptmanns* „Das Buch der Leidenschaft“ (1930), *Walter Bauers* „Stimme aus dem Leunawerk“ (1930), *Ernst Wicherts* „Das Spiel vom deutschen Bettelmann“ (1933) und nicht zuletzt in *Joseph Roths* „Rebellion“ (1924) und „Hiob. Roman eines einfachen Mannes“ (1930). Gegenüber einer breiten Rezeption der Hiobsgestalt in Form von Romanen, Dramen, Erzählungen oder Prosasammlungen kann in der Zwischenkriegszeit lediglich ein Gedicht in expliziter Anspielung auf Hiob, nämlich *Franz Werfels* „Verwundeter Storch“⁸⁷ dokumentiert werden.

Die Katastrophe des 2. Weltkrieges impliziert nicht nur eine weitere historische Zäsur, sondern *in puncto* Hiobsthematik eine neuerliche motivische Wiederaufnahme. Während nach dem 1. Weltkrieg die Rezeption des Hiob zögerlich einsetzt,⁸⁸ finden sich erste Hinweise auf Hiob bereits unmittelbar nach Beendigung des Weltkrieges 1946.⁸⁹ Diese lassen einen roten Faden bis ans Ende des 20. Jahrhunderts erkennen; quantitativ erfolgt eine Aufnahme des Hiob in die Literatur insbesondere von 1945-1953 in sehr dichter Form. Der Vietnamkrieg im Kontext des Kalten Krieges lässt zwar einen weiteren Kulminationspunkt in der deutschsprachigen Literatur erkennen, allerdings, vermutlich aufgrund der nur mittelbaren Betroffenheit, nicht mehr in jener Dichte und Intensität wie in der Zwischen- und unmittelbaren Nachkriegszeit. Vielmehr lässt sich in den 1960-70er Jahren in der englisch- und französischsprachigen Literatur ein zunehmendes Faible für die Hiobsgestalt erkennen. Auch in der aktuellen Gegenwartsliteratur hat man nicht aufgehört, da und dort von Hiob zu sprechen und Hiob zu lesen – so taucht Hiob im jüngst populären Roman „Nachtzug nach Lissabon“ von Pascal Mercier auf. Seine Frage scheint zu berühren und wird nicht selten zur Anfrage: „Was ist von einem solchen Gott zu halten? Ein Gott, der Hiob vorwirft, dass er mit ihm rechte, wo er doch nichts könne und nichts verstehe?“⁹⁰

⁸⁶ Eine gute Übersicht zur Bibliographie des Hiob in der – nicht ausschließlich deutschsprachigen – Literatur des 20. Jahrhunderts bietet Langenhorst: Hiob, 408-415.

⁸⁷ Werfel, Franz: Verwundeter Storch. In: Das lyrische Werk, 234.

⁸⁸ Unmittelbar nach Kriegsende 1918 erfährt die Hiobsgestalt kaum eine Rezeption. Diese setzt erst zu Beginn der 1920er Jahre ein.

⁸⁹ Als exemplarische Belege dafür können etwa *Max Rößlers* Drama „Job. Ein Spiel von der geprüften Liebe (1946)“, *Margarete Susmans* Essay „Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes (1946)“ und auch die lyrischen Entwürfe von *Nelly Sachs* „O die Schornsteine (1947)“ betrachtet werden.

⁹⁰ Mercier: Nachtzug, 199. – Jüngst erschienen ist 2009 der Roman „Hiobs Brüder“ von der deutschen Autorin Rebecca Gablé. Offensichtlich bedient sich auch das momentan boomende Genre des historischen Romans der biblischen Gestalt.

3.2.2.1. Der literarische Hiob der Zwischenkriegszeit

Was Literaturgeschichten den jeweiligen literarischen Epochen als Leitmotiv überschreiben, lässt sich mit der Hiobsgestalt gleichermaßen personifizieren.⁹¹ Die Zerrüttung von Werten und Normen ging mit dem Zusammenbruch des wilhelminischen Reiches einher und wurde seitens vieler Schriftsteller als Abschied traditioneller literarischer Verfahrensweisen mit gewissen Orientierungsschwierigkeiten empfunden. Auf die Kriegs- und Revolutionserfahrung reagierten die Autoren auf eine doppelte Weise, wobei einige zur Politisierung der Kunstprodukte übergingen, andere hingegen zu einer programmatischen Absage der Kunst an die Politik neigten. „Dazwischen gab es eine Vielzahl von Positionen, in denen die umfassende gesellschaftliche Verantwortung des Schriftstellers neben Individualismus, Traditionalismus, Nihilismus, extremem Subjektivismus und Innerlichkeit stand.“⁹² Die durch die Arbeitslosigkeit implizierten sozialen Probleme trugen das ihrige zur Gesamtsituation bei, als deren erster drastischer Höhepunkt die Weltwirtschaftskrise 1929 und die damit verbundene hohe Selbstmordrate zu sehen ist. Dem entspricht auch das Anliegen des Expressionismus am Beginn der frühen Jahre (ca. 1910 bis 1920), in der Literatur weniger den individuellen Charakter, als vielmehr *den* Menschen oder das Menschliche schlechthin darzustellen. Nikolaus Halmer hat jüngst das apokalyptische Grundgefühl als Wesensmerkmal des Expressionismus bezeichnet, dessen Ziel und auch jenes der Künstler darin bestand, „die Seele zum Vibrieren zu bringen und die Lebensintensität zu steigern; [...] Sympathie mit den Außenseitern der Gesellschaft, mit den sozial Deklassierten, Prostituierten, Selbstmördern oder Verrückten [...] Angst vor dem Krieg, Depression oder die Evokation der Fantasiewelten“⁹³ zu vermitteln. Insofern kann diese Zeit des Expressionismus als fruchtbarer Nährboden für eine mögliche Hiobsgestaltung gelten,⁹⁴

⁹¹ In erster Linie ist wohl Inge Stephan: Literatur, 387-432, zuzustimmen, dass nämlich das oft beschworene Bild der „Goldenen Zwanziger Jahre“ trügt. Durch den Weltkrieg kam es unweigerlich zur Erschütterung traditioneller Werte und Normen, an deren Ende der Verfall der Demokratie und die Machtübernahme der Nationalsozialisten standen.

⁹² Stephan: Literatur, 388f.

⁹³ Halmer: Vibration, 13.

⁹⁴ Den Expressionismus als eigenständige Epoche zu bezeichnen ist problematisch, dennoch sollen seine Grundzüge für den hiesigen Kontext dargestellt werden. Das Wesen Expressionismus gleicht meines Erachtens jenem des Hiob insofern, als sich in der lateinischen Wortwurzel „*exprimere*“ der Widerstand des Aufschreis manifestiert. Die primäre Bedeutung von „*exprimere*“, das sich aus „*ex-*“ und „*-primere*“ konstituiert, ist gemäß Stowasser: Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch, 194f, eigentlich *herauspressen*. Erst die sekundäre Bedeutung liegt in der Funktion von *abbilden*, *darstellen*, *nachahmen* und *ausdrücken*. Die Semantik des Expressionismus hat sich zwar in erster Linie stets des „Zum-Ausdruck-bringens“ bedient, ohne jedoch gänzlich auf das Moment dieses „Herauspressens“, gewissermaßen des „Aufschreis“, zu verzichten. Der Expressionismus ist weniger als Epoche, denn vielmehr als literarische Subkultur zu sehen, die mit anderen, mitunter dominanteren und etablierteren kulturellen Kräften in Konkurrenz trat. Die Anliegen der Dichtung kreisen um die Opfer, die Leid und Not erfahren mussten, und denen nun ein

deren Interesse nicht in der Artikulierung eines Einzelschicksals gründet, sondern im Versuch, Hiob als Menschen und damit das Wesen des Menschen und des Künstlers als Hiob darzustellen.

Nach dem Ersten Weltkrieg lässt sich die Epoche der Zwischenkriegszeit mit einer zerbrochenen Weltsicht⁹⁵ in Verbindung bringen, die sich insbesondere in den beiden Großstadtromanen von Alfred Döblin und Walter Bauer nachhaltig verdeutlicht. In seinem Montageroman „Berlin Alexanderplatz“ aus dem Jahr 1929 macht sich Döblin die Montagetechnik zu eigen und entwirft damit ein einfühlsames Stimmungsbild der 1920er Jahre. „Der Aufbau der Romanhandlung ähnelt [...] dem heilsgeschichtlichen Strukturschema, bei dem allerdings an die Stelle Gottes der aus eigener Machtvollkommenheit handelnde Tod getreten ist.“⁹⁶ Während Döblin auf zahlreiche Motive der alt- und neutestamentlichen Bibelüberlieferung rekurriert, kommt den Hiobspassagen eine essentielle Stellung im Roman zu. Dem Protagonisten des Romans, Franz Biberkopf, kommt die Zuschreibung „edler Dulder“⁹⁷ zu, welche als originäre Eigenschaft der biblischen Figur gilt.⁹⁸ In weiterer Folge des Großstadtromans wird Franz Biberkopf als Hiob gezeichnet: „Hiob wird in Franz Biberkopf zum Stellvertreter des modernen Großstadtmenschen überhaupt. [...] Gerade die selbstverständlich vorausgesetzte Erwartung, man könne sich als rechtschaffener Mensch im Alltagsleben

Raum für Mitleid gegeben werden soll, aber ebenso um die Hilflosigkeit und Orientierungslosigkeit, die Menschen in den aufkommenden Großstädten und Ballungsräumen durch die einherschreitende Technisierung erfahren müssen. Nach Kaes: Expressionismus, 241, können die in der Literatur vornehmlichen Problemstellungen bevorzugt als „Verdinglichung des Subjekts und Ich-Dissonanzen“ hervorgehoben werden. Der aufschreiende Charakter des Expressionismus zeigt sich in den Tabubrüchen (vgl. Benjamins Essay „Erotische Erziehung“), der Revolte (vgl. insbes. Kafka) und schließlich im Stil als äußerster Reduktion und Konzentration des Ausdrucks, der zuweilen zum Aufschrei selbst mutiert. Diese Annahme bestätigt auch das Naheverhältnis von Judentum und Expressionismus, deren besondere Nähe als Ausdruck der Fremde und Verlorenheit beschrieben werden kann. Kurt Pinthus artikulierte 1914 als Wesenszug des Künstlers das Erschüttertwerden als Potential, edler und glücklicher zu werden (vgl. O Aristoteles, Lessing, Schiller, Nietzsche). Als Basis für eine Hiobsdarstellung scheint mir das nach Halmer: Vibration, 13, pointierte Innenleben der Menschen und Künstler jenes Jahrzehnts fruchtbar zu sein: „Künstler wie Georg Trakl hatten den Eindruck, einem ‚verfluchten Geschlecht‘ anzugehören. Wirtschaftliche Krisen, politische Wirren und Massenverelendung breiter Bevölkerungsschichten ließen das Gefühl einer tiefgreifenden Ohnmacht aufkommen, die bald in Verzweiflung umschlug.“ Gepaart mit dem apokalyptischen Stimmungsbild einer baldigen Gottesverfinsterung bildet das Mittel des expressionistischen Aufschreis eine potentielle Antwort auf dieses Grundgefühl.

⁹⁵ Mit Kriegsende und den direkten wie indirekten Auswirkungen endete die im eigentlichen Sinne als „bürgerlich“ bezeichnete Epoche. Leiß/ Stadler: Weimarer Republik, 19, sehen das Wertefundament, ehemals „konkretisiert in Tugenden wie Anstand, Ehrlichkeit, Pflichtbewusstsein, Fleiß, Treue usw. [...] in nichts aufgelöst, sich zumindest als untauglich erwiesen, um damit den Daseinskampf zu bestehen“. Die Werte lösten sich von ihrem zeitlichen Kontext, und Zukunftsängste wie Pessimismus waren eine schier normale Reaktion.

⁹⁶ Leiß/ Stadler: Republik, 119.

⁹⁷ Vgl. u.a. Döblin: Berlin Alexanderplatz, 64.

⁹⁸ Auch biblisch wird Hiob zunächst insofern als *persona imitabilis* vorgestellt, als er bereits im Prolog als untadelig, rechtschaffen (vgl. Hiob 1,1-3) und in weiterer Folge als frommer Dulder (vgl. 1,21) geschildert wird. Trotzdem muss der Tatsache, dass sich das Bild Hiobs im Dialogteil massiv wandelt, Beachtung geschenkt werden.

letztlich bewähren, erweist sich in der Realität des Großstadtchaos als Illusion.“⁹⁹ Allerdings darf der wesentliche Unterschied zwischen den Gestalten Franz Biberkopf und Hiob nicht übersehen werden, der darin gründet, dass Hiob von der höheren Instanz Gott rehabilitiert wird, wohingegen eine solche Instanz im Roman Döblins nicht existiert. Franz Biberkopf realisiert sich nicht nur in Hiob, sondern vollendet ihn geradezu, weil am Ende nicht die Überkompensation steht. Das Wesen des Hiob bei Döblin basiert nicht ausschließlich in der Relation zur göttlichen Instanz, sondern gleichsam in der Funktion des Franz Biberkopf als den für die Figuren Döblins typischen „exemplarischen Einzelnen“¹⁰⁰, den „Jedermann, der unbelehrbar, blind, schuldbeladen durch die Welt irrt“¹⁰¹. Unglück und Elend gleichen sich, weil die Geschundenheit Biberkopfs und Hiobs in die Verzweiflung münden. Mit Biberkopf kann Döblin eine Exemplifikation statuieren, derzufolge das Schema des Tun-Ergehen-Zusammenhangs versagt und der Glaube an ein gutes Ende kraft einer praktischen Erfahrung vollkommen scheitert. Biberkopf erscheint als Prototyp einer Zeit, als eine ebensolche Metapher des Hiob und der Menschheit an sich. Salopp könnte man nicht nur Biberkopf als Menschen sehen, sondern den Menschen dieser Zeit als Biberkopf. Jeder und jedem wohnt durch die sozialen wie ökonomischen Umstände der Zeit die Potentialität inne, ein Biberkopf zu sein oder ein solcher zu werden.

Eine ebensolche Aussage lässt sich auch aus der 1930 entstandenen Vers- und Prosa-Sammlung „Stimme aus dem Leunawerk“ *Walter Bauers* ziehen, in dem der Proletarier, näherhin der Arbeiter, als Hiob abgebildet wird. Die allgemein als proletarisch-revolutionär bezeichnete Literatur versuchte mitunter auch, allein soziale Segmente für den Roman herauszugreifen. „Betrieb und Produktionsprozeß bildeten ein ästhetisch neu zu erschließendes Terrain, demgegenüber sich die bürgerliche Literatur traditionell abstinert gehalten hat.“¹⁰² Mit dem Sujet „Betrieb“, dem thematisch Prosawerke über Arbeit, Ausbeutung und Widerstand angehören, wird ein neues Terrain betreten. Walter Bauer porträtiert mit dem Werk „Hiob wird Lehrling“ eine durch Arbeit, Kriegsfolgeszenarien und Elend geprägte Arbeiterwelt, in welcher er das Einzelschicksal eines Proletariers schildert, dem er in direkter Anspielung den Namen Hiob verleiht.

⁹⁹ Langenhorst: Hiob, 103.

¹⁰⁰ Casey: Döblin, 638. – Unter Bezugnahme auf Berlin Alexanderplatz resümiert Timothy Casey abschließend in seiner Studie über Döblin, 654: „Gegenüber seinem früheren Werk zeigt Döblin schon größeres Interesse für den Einzelmenschen. Aber der Gegenstand ist immer noch das Kollektivwesen Mensch, ein endloser Gegenstand und gewissermaßen ohne Zentrum [...]“.

¹⁰¹ Leiß/ Stadler: Weimarer Republik, 119. – Erst in seiner Todesstunde erfährt der exemplarische Jedermann das Licht der Erkenntnis und damit die übermenschlich-göttliche Gnade. „Biberkopf ist der Läuterungsfähige, der sich beugt und zuletzt wie ein Element, das von gewissen Strahlen getroffen wird, in ein anderes Element übergeht.“

¹⁰² Safranski/ Fähnders: Literatur, 220.

Damit wird Hiob für den entsprechenden Kontext adaptiert, denn „die religiöse Auseinandersetzung Mensch-Gott [wird] völlig in die anthropologisch-soziale Dimension Mensch-Gott umgestaltet. Hiob fungiert als allegorische Symbolfigur eines Kollektivschicksals, des Schicksals des leidenden Arbeiters“¹⁰³. Im Namen Hiobs erfolgt ein Schrei, der gleichsam ein Aufschrei gegen die Unterdrückung des Proletariats und gegen das menschliche Elend ist.

Eine nahezu konträre Stellung zu den beiden skizzierten Hiob-Entwürfen der Zwischenkriegszeit nimmt Bertolt Brechts Kurzgeschichte „Der Blinde“ aus dem Jahr 1921 ein. Ähnlich wie der biblische Hiob mit dem Aussatz versehen wird, lebt bei Brecht ein einfacher Mensch ein solides Leben, ehe er blind und in die soziale Isolation getrieben wird. Das Schicksal bricht mit dem Protagonisten und dieser mit Gott, indem er nicht, in Kontrast zum biblischen Hiob, gegen Gott rebelliert, sondern sich der passiven Verbitterung hingibt. Letztlich gewährt er gegenüber der Einweisung in die Blindenanstalt dem Freitod den Vorzug mit den Worten: „*Dort werden wir versucht, Gott zu verzeihen, dort gehe ich nicht hin.*“¹⁰⁴ In seinem Entwurf zeichnet Brecht das Bild eines trotzigsten Menschen und damit den Gegenentwurf eines „Anti-Hiob“, der „die Dimensionen der Demut und Versöhnung des biblischen Hiob zurück[weist]. Hiob mag sein Schicksal geduldig ertragen haben, dem Blinden erging es noch schlechter, dem Menschen im Leid bleibt nur eine ohnmächtige Trotzreaktion“¹⁰⁵. Der namenlose Protagonist sucht in Kontrast zu seiner biblischen Vorlage nicht den Weg der Rebellion gegen Gott, aber auch nicht den Ausweg der Versöhnung.

Ein letztes starkes Kriterium für eine doppelte Hiobdarstellung der Zwischenkriegszeit findet sich in den beiden Romanen „Hiob. Roman eines einfachen Mannes“ aus dem Jahr 1930 und in dem bereits 1924 erschienenen Roman „Die Rebellion“ von Joseph Roth. Der Roman „Hiob“ erfreute sich einer guten Rezeption und großer Erfolge¹⁰⁶ und bildet seinerseits für die Hiobrezeption des 20. Jahrhunderts einen Höhepunkt. Der Roman ist nach Stefan Zweig als eine durchschnittliche, unauffällige Jedermannsgeschichte¹⁰⁷ um den Protagonisten Mendel Singer zu lesen. Für die Leser zeichnet sich das Bild einer Symbiose der Protagonisten, denn sowohl Mendel Singer als auch Brechts Blinder und Franz Biberkopf werden gemäß Joseph Roths Untertitel als „einfache Männer“

¹⁰³ Langenhorst: Hiob, 105.

¹⁰⁴ Brecht: Blinde, In: Werke 1, 88.

¹⁰⁵ Langenhorst: Hiob, 107.

¹⁰⁶ Das Buch wurde 1979 von Michael Kehlmann verfilmt und wurde aufgrund der werkgetreuen Bearbeitung zum Gesprächsthema der Feuilletons großer Zeitschriften. Bereits zuvor verkaufte sich das Buch sehr gut und zählt für den Autor zum lukrativsten Buch, zumal es in weiterer Folge auch ins Englische und Französische übersetzt wurde.

¹⁰⁷ Zweig: Begegnungen, 110ff.

geschildert. Während Joseph Roth seinen Protagonisten in seinem klassischen Hiob-Roman sehr bibelgetreu abbildet, zeichnet der von ihm zuvor erschienene Roman „Die Rebellion“ den aufbegehrenden Hiob weitaus radikaler. Mit dem Hiob-Roman nimmt Roth das „Märchenmotiv des biblischen Hiob auf, der sich geschlagen gibt angesichts der Übermacht seines Gottes. Den Kampf bringt Hiob weder in der Bibel noch bei Roth zu Ende. In beiden Malen zweigt er vor der Zeit in die Einwilligung ab“¹⁰⁸. Demgegenüber ist Andreas Pum aus „Die Rebellion“ weitaus radikaler. Der Protagonist in der Gestalt Hiobs erleidet Schicksalsschläge, leidet und begehrt gegen diesen Gott in einer Weise auf, die drastischer kaum auszudrücken wäre. Nicht Gott, sondern Pum spricht bzw. hat in diesem Roman die letzten Worte:

Ach, ich wollte, ich könnte Dich leugnen. Du aber bist da. Einzig, allmächtig, unerbittlich, die höchste Instanz, ewig – und es ist keine Hoffnung, daß Dich Strafe trifft, daß Dich der Tod zu einer Wolke zerbläst, daß dein Herz erwacht. Ich will Deine Gnade nicht! Schick mich in die Hölle. [...] Ich will in die Hölle!¹⁰⁹

Damit greift Pum über den biblischen Hiob hinaus: er schweigt am Schluss nicht mehr und willigt Gott nicht mehr ein. Von einer Gottesschau kann überhaupt keine Rede sein. Mit Wolfgang Treitler bleibt desillusionierend zu konstatieren: „Konnte Hiob in seiner goldenen Zukunft das Grauen von gestern vergessen, so bleibt eben dieses Pum präsent. Und deshalb flüchtet er nicht ins Licht einer fahlen Rechtfertigung durch einen übermächtigen Gott [...]“¹¹⁰ Hiob erleidet und erfährt hier eine drastische und deutliche Transformation, und vielleicht wird dieser frühere Hiob-Roman aus dem Jahr 1924 aufgrund dieser Drastizität den Ereignissen weitaus mehr gerecht als der bekannte und breit rezipierte Hiob. Gemeinsam bleibt den Hiob-Entwürfen in der Phase nach dem Ersten Weltkrieg jene didaktische Implikation der Hiobsgestalt als prototypische Exemplifikation des leidenden Rebellen.

¹⁰⁸ Treitler: Hiob, 213.

¹⁰⁹ Roth: Rebellion, 120.

¹¹⁰ Treitler: Hiob, 217.

3.2.2.2. Hiob zur Zeit der Shoah

Wie bereits ersichtlich wurde, erfolgt eine Wiederaufnahme des Topos Hiob als Reaktion auf epochenhistorische Katastrophen und persönlich geprägte Krankheiten bzw. Schicksalsschläge. Vermag eine andere Figur der Geistesgeschichte das perennierende Leid stärker zu artikulieren als der biblische Hiob? Ist Hiob ein probates Mittel, um sich einerseits des sprachlichen Vorwurfs der „Barbarei“ zu erwehren und andererseits diese im Signum von Auschwitz¹¹¹ zu artikulieren? Fungiert eine wuchtige Figur wie Hiob als legitimes Deuteschema für eine historische wie literaturgeschichtliche Zäsur? Die Zeit nach 1945 mitsamt deren Hiob-Verarbeitungen ist stets auch dem Impetus der Deutung und damit m.E. einem *cum grano salis* ethischen Werturteil verpflichtet. Ein solches ist ausschließlich aus jüdischer Sicht zu leisten, aus deutscher Hand wäre das nur deskriptiv möglich. Hierfür lässt sich jedoch Hiob, wie vermutlich auch sonst keine andere biblische (weil jüdische) Gestalt, heranziehen. Nach 1945 sind die literarischen Hiob-Entwürfe geprägt von „gefasstem Schmerz, vom Bekenntnis zur jüdischen Tradition und von einer Hinwendung zum Gott Israels“¹¹². Die Vielfalt der Artikulationsformen des biblischen Hiob reicht von der darstellenden und bildenden Kunst bis in die Philosophie und Literatur hinein. Hiob kann nicht anders, als ungerechtes Leid zu symbolisieren, und muss demnach dort auftauchen, wo Künstler dies ausgestalten. Nach dem 1. Weltkrieg und der Weltwirtschaftskrise kommt es zu einer neuerlichen historischen Zäsur, die Leid in das Leben vieler Menschen einleitet. Das Jahr 1945 markiert desgleichen eine literaturgeschichtliche wie epochenhistorische Zäsur. Historisch wird man diese Zeit bis 1945 als *Shoah* oder *Auschwitz* bezeichnen können.¹¹³ Aus einer rein innerjüdischen

¹¹¹ Hierzu gehen die Meinungen sicherlich auseinander, zumal es verständlicherweise nahezu grotesk erscheinen mag, Hiob als Metapher für Auschwitz zu sehen – sofern man den frommen Dulder Hiob als Schicksal seines Volkes und damit affiziert wird, dass die Shoah gottgewollt sei. Eine solche Annahme überstrapaziert Hiob eindeutig. Demgegenüber steht der Rebell Hiob, der gegen das Ereignis und gegen das Schicksal rebelliert. Es ist aber die Frage selbst, die gestellt werden muss, wie es auch der jüdische Philosoph Martin Buber: *Jude*, 178, tut: „Wagen wir es, den Überlebenden von Auschwitz, dem Hiob der Gaskammern, zu empfehlen: ‚Danket dem Herrn, denn er ist gütig, denn in Weltzeit währt seine Huld!‘?“ Das Geschehen wird nie ganz abgearbeitet werden können, aber wie ersichtlich wird, ist Hiob jene Gestalt, die beide Positionen anbietet.

¹¹² Oberhansli-Widmer: *Hiob*, 227.

¹¹³ Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *Holocaust* (gr. *holocaustus*) wird in der griechischen Bibelübersetzung über 200mal verwendet und findet seinen Ursprung in Gen 22,1-19: es ist das griechische Wort als Übersetzung des hebräischen Wortes *‘olah korban’* (Brandopfer). Die Gefahr tut sich unweigerlich auf, Auschwitz automatisch mit dem semantischen Opferbegriff zu überlagern. Jan-Heiner Tück: *Wer*, 442, weist auf eine weitere Problematik des Begriffs: „Ignaz Maybaum hat das Leiden der Juden in Auschwitz vor diesem Hintergrund als stellvertretendes Sühneopfer für die Sünden der Menschheit gedeutet. In Deutschland, dem Land des Baal, hätten sich die Juden der Idolatrie verweigert und seien gerade so in die Rolle des leidenden Gottesknechtes, der die Sünden der anderen trägt, hineingeraten.“ Dergestalt wird der Begriff selbst zum Euphemismus und ist m.E. für die Ereignisse der

Sicht kommt es in den achtziger Jahren, mitunter auch als Reaktion auf die israelisch-arabischen Kriege (1967 und 1973) zu einer zweiten Schaffensphase der Hiob-Figur,¹¹⁴ die literarisch ebenso von einer Orientierungslosigkeit und Anarchie gezeichnet wird.

Mit dem Jahr 1945 kommt es auch in Bezug auf die literarische Verarbeitung der Hiobfigur zu einer paradigmatischen Wende. Nicht mehr die epischen und dramatischen Entwürfe der Zwischenkriegszeit (vgl. Döblin, Roth, Bauer, Brecht u.a.), sondern auch die Lyrik wirkt stilbildend. Das wundert umso mehr, da bereits einleitend die Problematik um Adornos Diktum thematisiert wurde, demzufolge „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, barbarisch [ist]“¹¹⁵. Auf die Forderung Adornos muss an dieser Stelle nochmals rekuriert werden, denn ein chronologisches Panorama an lyrischen Adaptionen der Hiobsgestalt nach Auschwitz steht diesem Diktum – praktisch – entgegen, die sich infolgedessen allesamt mit der Bezichtigung der „Barbarei“ konfrontieren müssten.

Bereits 1947, also unmittelbar nach Auschwitz, nimmt die ins schwedische Exil emigrierte Dichterin Nelly Sachs Hiob in ihren ersten Gedichtzyklus „In den Wohnungen des Todes“ auf. Die Konturen des biblischen Wesens werden in den weiteren Zyklen wiederaufgenommen und weitergeprägt. 1950 verfasst Karl Wolfskehl die Gedichtzyklen „Hiob oder Die vier Spiegel“. Die Hiobthematik durchzieht bereits früh das Schaffen von Yvan Goll; ein Hiobkomplex, der 26 Gedichte umfasst, entsteht zwischen 1948 und 1949. Der atheistische Kommunist Johannes Becher titulierte im Wissen um Auschwitz und Hiroshima 1949 ein Gedicht „Hiob“. Schließlich begibt sich Paul Celan in einem Nelly Sachs gewidmeten Gedicht 1963 nochmals auf eine lyrische Hoffnungssuche nach Gott, wobei hier die Hiobsgestalt nur mehr implizit vorhanden ist.¹¹⁶ Diese Entwürfe evozieren eine inhaltlich wie quantitativ umfassende Bandbreite, sodass diese auf praktischer Ebene ein Affront gegen Adornos Postulat bilden. Bei genauerer Betrachtung kann man den dichterischen Entwürfen und Adornos Plädoyer trotz unterschiedlicher

1940er Jahre als unpassend anzusehen, weshalb aus diesen reflexiven Gründen in dieser Arbeit dieser Terminus dort, wo es möglich ist, gemieden wird. Das Wort *Shoah* ist gleichermaßen religiös wie biblisch (vgl. bspw. Ps 35) verankert. Das hebräische Wort bedeutet seiner Ursprünglichkeit nach Unheil bzw. Verderben. Tück: Wer, 443, weist auf eine andere Verankerung, dass die Shoah nämlich in der hebräischen Alltagssprache „vor allem im Sinne von existenzieller Verzweiflung und metaphysischer Erschütterung interpretiert worden [ist]. Die Tatsache, dass der Begriff gegenüber geschichtstheologischen Deutungsmustern eine gewisse Sprödigkeit aufweist, wurde allgemein als Vorzug gesehen“. Nebst diesen beiden Optionen gibt es die dritte metaphorische Möglichkeit, diese Zeit mit dem Ortsnamen *Auschwitz* zu verbinden. Dies ist ein von theologischen Konnotationen unbelasteter Terminus und kann deshalb in dieser Arbeit gleichermaßen verwendet werden.

¹¹⁴ Vgl. Oberhänsli-Widmer: Hiob, 228.

¹¹⁵ Adorno: Kultur. In: GS 10.1, 30.

¹¹⁶ Vgl. dazu Karl Wolfskehl: Hiob oder Die vier Spiegel (1950); Yvan Goll: Dichtungen. Lyrik Prosa Drama (1948f); Nelly Sachs: Fahrt ins Staublose (1947ff); Johannes Becher: Gesammelte Werke. Bd. 6 (1949); Paul Celan: Werke 1 (1963).

Genese eine ähnliche Zielrichtung und Ursprünglichkeit unterstellen, nämlich ein Postulat für die Ohnmacht des Leides und die Betroffenheit der Opfer. Adorno negiert eine mittels künstlerischer Ästhetik herstellende Artikulation des Leides und plädiert für ein prinzipielles Darstellungsverbot. Doch muss mitbedacht werden, dass ein substanzielles Redeverbot Gefahr läuft, „Auschwitz negativ zu sakralisieren“¹¹⁷. Das Redeverbot erinnert an das jüdische Bilderverbot, das nicht den Nichtausdruck Gottes impliziert, sondern den Verweis auf das *Wort*, als solches Träger der Offenbarung, gewährleistet: „Zur Begründungsstrategie des alttestamentarischen Bildverbots gehörte also gerade der Zwang zur Sprachlichkeit als universaler Darstellungszumutung. Das Bilderverbot ist mithin kein Sprachverbot, sondern soll und will Sprache geradezu erzwingen.“¹¹⁸ Adorno setzt damit ein Vertrauen außer Kraft, das seinerseits bereits einige Jahrhunderte vor Christus eine erste europäische Aufklärung in Gang setzte. Nicht zufälligerweise vermochten die jüdischen Autoren deutscher Herkunft und Sprache – wie Nelly Sachs, Paul Celan etc. – diesem Postulat zu replizieren. Nochmals sei an die Bremer Rede Celans erinnert, welche ein offensives Plädoyer für die Sprache, die trotz aller Verluste bleibt, abgibt: „Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch tausend Finsternisse todbringender Rede.“¹¹⁹ Die Worte Celans kontrastieren Adornos Diktum und lesen sich als stringente *GegenWorte*. Dieses sprachliche Darstellungsverbot ließ sich letztlich einzig auf einen Bereich der lyrischen Sprache beziehen, der Sprache einseitig zugunsten einer der Lyrik anthropomorphisierten Objektivierung verlagert,¹²⁰ deren Provokation für das menschliche Bewusstsein eine nachhaltige traditionsbildende Wirkung hat und daran erinnert, dass die Shoah „das fürchterlichste Werk des sich zum Gott erklärenden Menschen“¹²¹ ist.

War das Thema „Leid“ zurzeit der unmittelbaren Nachkriegsliteratur sehr gegenwärtig? Warum bediente man sich, hierauf Bezug nehmend, der biblischen Figur Hiob? In einem weiteren Horizont bricht die Frage auf, warum es zu einer sukzessiven Wende im Mittel der Beschreibbarkeit des Hiob kommt – weg von Dramatik und Prosa hin zur Lyrik, welche unter offensichtlich schwierigen philosophischen wie kulturtheoretischen Prämissen ihren Ausgang nahm? Und dennoch, fast ausschließlich jüdische Dichter rekurrten auf die biblische Gestalt – warum?

¹¹⁷ Laermann: Auschwitz, 12.

¹¹⁸ Ebd., 13.

¹¹⁹ Celan: Bremer Rede, In: Werke 3, 185.

¹²⁰ Vgl. Claussen: Aktualität, 19.

¹²¹ Jochum: Hiob, 117.

All diese Fragen werfen ihrerseits ein breit projiziertes Panorama von teils differenten Phänomenen auf, die bis dato noch keine Plausibilität für einen Grundbefund liefern. Trotzdem scheint allidem eine Grundkausalität zugrunde zu liegen, die eine subtile Klärung der Einzelfragen verlangt. Dass die Komplexe Leid und Hiob miteinander korrelieren, erscheint zunächst evident. Betrachtet man die Shoah als Gesamtbefund aus der Sicht eines Lyrikers, so bietet sich kaum eine Gestalt besser als Metapher für das Leid an. In der Poetik wird oftmals nach einem objektiven Bezugskorrelat gesucht und kaum eine Gestalt birgt ein derart voluminöses Identifikationspotential in sich wie Hiob. Das Schicksal einzelner Personen lässt sich ebenso wie das unsagbare Fatum des gesamten jüdischen Volkes mit dem biblischen Hiob identifizieren und abbilden. Der Weg von den epischen und dramatischen Entwürfen hin zur lyrischen Auseinandersetzung mit Hiob korreliert m.E. mit dem Befund der Zuwendung vom Individuum zur Menschheit. Hiob lag episch, sowohl in Form von Romanen und Dramen als auch im kulturellen wie kollektivem Gedächtnis der Literaturwelt vor.¹²² Eine eingehende Identifikation mit der Hiobfabel bedurfte spätestens seit den beiden großen Romanen Joseph Roths und Alfred Döblins keiner eingehenden Explikation mehr. Joseph Roths Roman strebt in Bezug auf Inhalt, Handlung und Charakterzeichnung eine unverkennbare Imitation an und wirft folglich dieselben Grundfragen wie der biblische Text auf. Der Protagonist des Romans ist das Individuum *Mendel Singer*; ebenso legt auch Döblin seine Figur *Franz Biberkopf* als Hiob an: „Hiob wird in Franz Biberkopf zum Stellvertreter des modernen Großstadtmenschen überhaupt.“¹²³ Demgegenüber steht in der Lyrik kein vergleichbarer Protagonist im Vordergrund, dessen Schicksal stringent vom Anfang bis zum – mitunter durchaus wörtlichen – Ende präsentiert und nachvollziehbar wird. Vermutlich konnte man Hiob im frühen 20. Jahrhundert aufgrund der erst einsetzenden Rezeption im deutschsprachigen Raum noch nicht lyrisch in Dienst nehmen, sondern erst auf Basis prosaischer und dramatischer Konzeptionen.¹²⁴ Keine Frage, es gab bereits vor 1945 Hiob-Dichtungen, aber einerseits quantitativ weitaus

¹²² Vgl. Assmann: Gedächtnis, 48ff. – Hierauf wird in einem späteren Abschnitt nochmals eine anders akzentuierte Diskussion aufbrechen.

¹²³ Ebd., 103.

¹²⁴ Dennoch sind die Schriftsteller bis in die Moderne noch sehr mit den biblischen Topoi vertraut. Mythos und Logos, antiker Polytheismus und jüdisch-christlicher Monotheismus sind den Schriftstellergenerationen durchwegs vertraut. Egal ob affirmativ bejahend oder negativ kontrastierend, in fast allen Werken bedeutender Vertreter der jeweiligen Epochen von der Aufklärung (vor der Aufklärung war ebendiese Thematik der rote Faden) bis zur Shoah lassen sich m.W. geistreiche biblische Verarbeitungen finden. Erst im Zuge der unmittelbaren Gegenwartsliteratur folgt m.E., natürlich mit gewissen Ausnahmen, ein gewisser Schwund der mythologischen wie religiös-biblischen Themenfelder. Jedoch ist ein gewisses Interesse an historischen Kriminalromanen festzustellen, deren Sitz im Leben oftmals im christlich-religiösen Mittelalter gesucht wird, allerdings paart sich dieser Topos mit einem latenten Nichtwissen bzw. „Nicht-wissen-wollen“ um die biblischen Ursprünge und deren Genese.

weniger lyrische Entwürfe als Dramen, Essays, Romane und Erzählungen, und andererseits lässt sich konstatieren, dass jene Hiobgedichte, die verbreitet rezipiert wurden, erst nach der Zäsur 1945 entstanden, an deren Beginn Karl Wolfskehl, Nelly Sachs und Yvan Goll standen.

Karl Wolfskehl wächst mit dem Zeitpunkt seiner Emigration regelrecht in die Person Hiob hinein. Sein Werk „Hiob oder Die vier Spiegel“ entstand binnen zehn Jahren und erschien erst nach dem Tod des Dichters 1950. In vier unterschiedlichen Gedichten wird das Schicksal des jüdischen Volkes präsentiert. Diese vierfache Darstellungsform gewinnt ihre spezifischen Konturen in den Bezeichnungen „Hiob Israel“, „Hiob Simson“, „Hiob Nabi“ und „Hiob Maschiach“. *Hiob Israel* als Exemplifikation des Judentums seit den Anfängen, *Hiob Simson* als eine solche des großen Richters Israel, *Hiob Nabi* (hebr.: Prophet) als Beispiel der Prophetie und *Hiob Maschiach* als Schmelztiegel der alttestamentlichen Hiobsfigur mit der jüdischen Messiashoffnung können als das jüdische Schicksal *in summa* – unter Beachtung der Hiobfolie – gelesen werden. Individuelles und kollektives Schicksal verschmelzen an dieser Stelle erstmals in dichterischer Weise. Angesichts der Erfahrungen von Exil und Shoah geht jedoch Wolfskehl weit über die biblischen Vorgaben hinaus und interpretiert Hiob weniger als anklagend protestierende Figur denn vielmehr als „eine in Demut und Duldsamkeit trotz allem sinnsuchende und in paradoxaler Zuversicht auf Gott hoffende Symbolgestalt“¹²⁵.

Als zunächst zentrale Gestalt des Expressionismus zeichnet Yvan Goll Zeit seines Lebens mythische Figuren in seinen Dichtungen nach. Dienten ihm zu Beginn *Orpheus* und *Ahasver* als Vorbilder, so wendete er sich mit zunehmender Leid- und Sinnfrage zur Zeit der Shoah dem biblischen Hiob zu. Wie im Fieber schrieb Goll zwischen 21.9.1948 und 14.10.1949 binnen kurzer Zeit einen „Hiob“-Komplex, bestehend aus 26 Gedichten.¹²⁶ In den frühen Gedichten findet sich noch eine direkte Bezugnahme auf die biblische Gestalt, die später jedoch variiert wird: Teils in Gebetsprache, teils in Sprechhaltung von Klage und Anklage wirkt die Anwesenheit Gottes fragwürdig. Und doch weichen gen Ende schmerzliche Verzweiflung und Klage der Todessehnsucht, denn das lyrische Ich akzeptiert den Tod und kann diesen als Verwandlung und Metamorphose sehen.¹²⁷ Hiob mutiert für Goll zu einer lebens- näherhin überlebensrelevanten Figur, die ihm hilft, sein eigenes Lebensschicksal zu erfassen, womit sich „autobiographische und biblische Motivelemente zu einer untrennbaren Einheit [vermischen], zu einer eigenen mystischen Welt-, Bibel- und Selbstdeutung, in der Hiob nach Phasen des Protestes, der

¹²⁵ Langenhorst: Hiob, 165.

¹²⁶ Vgl. Schwandt: Verfahren, 19.

¹²⁷ Vgl. Langenhorst: Hiob, 172ff.

Klage und Rebellion im Sich-Fügen in den ewigen Kreislauf des Lebens eine letzte Sinngebung sogar des Todes findet“¹²⁸. Damit wird wie bereits bei Karl Wolfskehl auch bei Yvan Goll Hiob zu einer leiderfüllten Existenz, die nicht nur ein Korrelat zur persönlichen Lebensvita des Exils und Leidens darstellt, sondern auf je eigene Art aktualisiert wird. Die Versöhnung mit dem Schicksal erfolgt bei Goll nicht durch einen Eingriff Gottes, sondern durch das *memento mori*, indem der Tod einen bzw. seinen Platz im Leben des Menschen erhält. In einer letzten Dimension, die nicht unberücksichtigt werden darf, überlagert sich ab 1945 die individuelle mit der kollektiven Ebene. Wie bei Wolfskehl geht es auch bei Yvan Goll nicht mehr nur um ein Einzelschicksal, sondern ebenso um das Schicksal des gesamten jüdischen Volkes: „Poetry centred on the figure of Job, incorporating both autobiographical and biblical elements. Job is a symbol of Goll’s suffering, but also a general symbol of the suffering of the Jewish race.“¹²⁹

Von einem biographisch anderen Licht aus wäre der atheistische Lyriker Johannes Becher zu taxieren. Mit den beiden genannten Lyrikern teilt er die Exilerfahrung, jedoch kehrt er aus dem langjährigen Exil in die DDR zurück. An dessen Exilsende steht nicht wie bei Wolfskehl und Goll der Tod und die Auseinandersetzung mit der Hiobfigur im Mittelpunkt. Der Hiobstoff nimmt folglich den Ausgang nicht mehr beim Leid der personalen Existenz, sondern direkt bei Gott und Auschwitz. Auch Bechers Hiob ist nicht als getreue Konkretisierung der biblischen Figur zu sehen. Während der biblische Hiob sich unentwegt an Gott richtet und diesen be- bzw. anklagt, erfolgt in Bechers Gedicht am Ende eine Transformation zur Anklage des Menschen:

Das Unerträgliche, das wir ertragen,
Ist Menschenwerk und müßte so nicht sein.¹³⁰

Damit wird die Theodizee als Frage nach Gott im Leid zur Anthropodizee. Der Schrei Hiobs zu Gott greift nicht mehr und verfehlt Gott ebenso wie seine „einzig möglichen Adressaten, die Mitmenschen [...]. Deutlich wird dabei der – in sich sympathische – tief humane Aufruf, alles Menschenmögliche zur Aufhebung von Leiden zu tun; und das ist gewiss nicht wenig“¹³¹. Am Ende wird jedoch jenen Fragen, die nach dem sinnlosen Leid

¹²⁸ Ebd., 175.

¹²⁹ Perkins: Goll, 160. – Vivien Perkins unterstreicht, dass die Implikationen von Esoterik und Bibel in Golls Werk sehr breit gefächert sind. Insofern wundert es wenig, dass sein Werk lediglich kleinen Kreisen vertraut ist, zumal biblische Motive, die v.a. im Spätwerk vorkommen, ein bestimmtes Vorwissen implizieren. So Perkins: Goll, 182: „Furthermore, his later poetry requires a certain amount of specialized knowledge, of which majority of readers, either through lack of time or inclination, are unwilling to avail themselves.“

¹³⁰ Becher: Hiob. In: Werke 6, 43.

¹³¹ Ebd., 123.

von Naturkatastrophen oder Krankheiten fragen, die also keinen strikten Nexus zum menschlichen Dasein aufweisen, mangelnde Beachtung geschenkt.

Als Chiffre und Symbolfigur von Leid diente die Hiobsfigur nach 1945 als vortreffliches Korrelat zur Shoah. Keinem anderen Ereignis wohnte die Frage nach sinnlos erlebtem Leid dermaßen inne wie dieser Gestalt. Wiesen die ersten Bearbeitungen in der Zwischenkriegszeit vermehrt eine gewisse strukturelle Treue und Orientierung an der biblischen Konstellation auf,¹³² so ist in der Lyrik eine Orientierung an dem biblischen Stoffgestus in Struktur und Charakterzeichnung nicht mehr möglich. Es erfolgt in der Lyrik scheinbar nur noch eine bloße Einschaltung von der Metapher, der Chiffre oder dem Symbol Hiob. Die Auseinandersetzung mit der biblischen Gestalt erfolgte bereits auf breiterer Ebene¹³³, und auch die Theodizeefrage¹³⁴ – als Hiobfrage – brach zu dieser Zeit verstärkt auf. Speziell in der Lyrik der Nachkriegszeit wird die Hiob-Transfiguration, die in der Zwischenkriegszeit noch die individualisierte Funktion des „einfachen“ Mannes in Gestalt eines Lehrers (Roth), Arbeiters (Bauer), kleinen Ganoven (Döblin) erfüllt, zulasten der Personalisierung gelöst: Hiob wird zum exemplarischen Juden oder steht oft gar als Chiffre für das kollektive Leiden des Volkes Israel, wie der Lyriker Walter Helmut Fritz ausführte: „Hiob, mit dem wir alle verwandt sind“¹³⁵.

¹³² Vgl. hierzu: Joseph Roth und Alfred Döblin.

¹³³ S.o. das Kap. Hiob in der Zwischenkriegszeit.

¹³⁴ Die Frage der Rechtfertigung Gottes wurde nach der Shoah mit dem spezifischen Gehalt als Inbegriff der Fragen, Anklagen und Bitten, die Menschen an und gegen Gott (und seine Existenz) richten, gleichsam neu gestellt. Nach Oelmüller: Fragen, 74, kann konstatiert werden, dass sich inmitten der grauenhaften Leiden dieses Jahrhunderts Menschen finden, die als „Opfer des Faschismus und Kommunismus in einer Welt [leben], als ob es Gott nicht gibt. In dieser Situation sehe ich aus philosophischer Perspektive grundsätzlich zwei verschiedene Reaktionen auf die Widerfahrnisse von Leiden: Menschen, die nicht (mehr) wie Hiob auf Gott setzen (können); Menschen, die [...] auf Gott zu setzen versuchen.“

¹³⁵ Fritz: Feder, 52.

3.2.3. Aktualisierung – Hiob: zeitvoll zeitlos

Der Mann aus Uz fasziniert, nicht nur weil mit ihm ein neuer Sinnhorizont auf das Leben geworfen wird, sondern auch, weil mit Hiob die Weisheit in eine Krise gerät. Dadurch wird die optimistische Weltsicht Israels auf den Kopf gestellt. Erste frühjüdische Auslegungsversuche begegnen mit dem sog. „Testamentum Jobi“ bald um die erste Jahrhundertwende und versuchen Hiob als Märtyrer zu akzentuieren.¹³⁶ Die weitere Rezeptionsgeschichte soll hier nicht näher beleuchtet werden, doch wirkt es insgesamt symptomatisch, dass just an jenen Gelenkstellen der Menschheit, an denen die *Ratio* der *Desperatio* – im Sinne einer rein rationalen Fassbarkeit des Ereignisses – nicht mehr mächtig ist, diese Hiobgestalt konkrete Konturen annimmt. Um die erste Jahrhundertwende, eine Zeit, in die etwa der Jüdische Krieg mitsamt der Auswanderung und Deportation vieler Juden fällt, beginnt das Hiobproblem vermutlich auch geschichtlich zu pressieren. Auch die Zeit der Aufklärung im 18. Jh., die geradezu ein Plädoyer für die *Ratio* abgibt, hatte keinen philosophischen Platz für die Unmündigkeit, aber auch Lücken und Orte für einen Aufschrei der Verzweiflung.¹³⁷

Ungeachtet dessen, wie sich die Hiobgestaltungen in den einzelnen Epochen und deren je individuellen literarischen Verfahrensweisen manifestieren, bleibt doch allgemein zu konstatieren, dass Hiob offensichtlich das Potential besitzt, die menschliche *Ratio* gerade dort nicht zu überstrapazieren, wo sich Ereignisse nicht mehr kategorisieren lassen. Dort, wo Verstand und Weisheit in eine Krise geraten, taucht plötzlich, aber nicht unerwartet Hiob auf. Höhepunkte in der literarischen Rezeption der menschlichen Katastrophengeschichte mussten aus diachroner Sicht mit dem Ende des Ersten und Zweiten Weltkriegs aufkommen. Wenn alles unter dem Paradigma der Verarbeitung und im Signum von radikalen Umbrüchen steht, kann unmöglich das Gesamte der gesellschaftlichen wie literarischen Ordnungen und folglich auch nicht der biblische

¹³⁶ Preuß: Einführung, 70f.

¹³⁷ Die Epoche der Aufklärung, topographisch aus England und Frankreich kommend, wird in der englischen Sprache – durch den sprachlich-metaphorischen Gehalt – mit „*Enlightenment*“ besser beschrieben – eben als ein buchstäbliches Aufleuchten der *Ratio*. Mit der Aufklärung geht die Theodizeefrage in ungeahnter Weise einher und wird etwa von Herder und Kant stark aufgerollt. Kant postuliert insofern ein Misslingen der Theodizee, als wir Menschen uns den Begriff Gott als moralisches Wesen notwendigerweise schon vor aller Erfahrung machen. Den Bedeutungsgehalt des Hiobbuches schätzt Kant insbesondere in der Klage Hiobs, zumal diese eine spürbare Aufrichtigkeit im menschlichen Unvermögen der Verstandeskategorien artikuliert (vgl. dazu Müller: Hiobproblem, 4f). In Hiob wird mit der Aufklärung, so Fortschritt bringend diese Epoche auch war, m.E. die *desperatio* über die *ratio* hinwegprojiziert, sodass sich der Mensch durch den Verstand zwar selbst zu bestimmen vermag, jedoch auch an die Grenzen seiner Wahrnehmung stößt.

Hiob gänzlich bestehen. Döblins Entwurf (1929) lässt die Krise der reinen Ratio zu einer Krise des Romans werden:

Wenn in Döblins Roman die Bezugnahme auf die Bibel dazu beiträgt, die ‚Sprach- und Systemkrise seiner Zeit‘ zu überwinden, bezeichnet die Gestalt Hiobs den Entwurf einer Kritik und die Umdeutungen des Stoffes die Stufen eines praktischen, d.h. epischen Vorgehens, ohne daß der damit intendierte Heilungsprozeß im Paradox von Unterwerfung und Autonomie restlos erklärt werden könnte.¹³⁸

Folglich bleibt immer etwas offen. Auch Hiob kann nicht alles zur Gänze erklären, v.a. mit Hiob kann nicht alles erklärt werden. Im Gegenteil, mitunter steht Hiob nicht für *den* Ausweg, nicht für *die* Antwort, sondern Hiob kann dafür stehen, dass die Frage offen gehalten wird. Bei den jüdischen Autoren nach der Shoah, insbesondere bei Nelly Sachs, wird sich ein Bild zeigen, das sich einer letztgültigen Antwort erwehrt; ein Bild, das streng genommen nicht mehr in eine demutsvoll gesicherte Gottesschau mündet, sondern nur mehr die Frage stellt und alle Antworten und damit die Frage selbst ... verblassen lässt? ... loslässt? ... aufgibt?

¹³⁸ Schrader: Gestalt, 124.

4. Hiob bei Nelly Sachs – Träger des Unterträglichen



„'Vielleicht gegen Ende des Winters', denke ich, ‚wenn der Hunger richtig zubeißt, wenn wir frieren und Mangel leiden oder wenn der Barbar wirklich vor dem Tor steht, vielleicht werde ich dann die Ausdrucksweise eines Beamten mit literarischen Ambitionen aufgeben und anfangen, die Wahrheit zu erzählen.'“

J.M. Coetzee: Warten auf die Barbaren, S. 282f.

Keine Frage, Hiob ist die Leidensgestalt par excellence, der von der „Dynamik des Umhergetriebenseins“¹⁴⁰ gleichermaßen geprägt ist wie von der „Qual“ (S 95) und „Einsamkeit“ (S 95). Hiob tritt im dichten dichterischen Werk nicht als einzige Metapher für die unerträglichen Qualen in Erscheinung. Dennoch macht sich Nelly Sachs mit Hiob eine Gestalt dienstbar, die sie offenbar nicht zufällig und nicht ohne entsprechenden Hintergrund einsetzt. Dem biblischen Dulder wird sogar ein Gedicht explizit gewidmet und er kommt an weiteren zentralen Stellen ihres Oeuvres vor. Das Sachssche Hiobgedicht ist kein marginales Zufallsprodukt, sondern ein „Schlüsselgedicht“¹⁴¹. Ebenso wenig erweist sich die biblische Gestalt im Rahmen ihrer Lyrik als Nebenerscheinung, sondern als Figur, der „innerhalb ihres lyrischen Werks eine besondere Rolle zukommt“¹⁴². Sofern Hiob eine zentrale Figur im Kontext ihres lyrischen Schaffens ist, stellt sich die Frage, warum sich bis dato noch keine Arbeit explizit mit Hiob in einer Gesamtdarstellung auseinandergesetzt hat?¹⁴³

Ein Gedicht aus der Sammlung „Sternverdunkelung“ widmet sich explizit dem biblischen Hiob. Demgegenüber kommt es in anderen Gedichten zu variierenden

¹³⁹ Hiobsdarstellung von Marc Chagall. In: <http://www.bergbook.com/images/17702-01.jpg> (12.11.2010).

¹⁴⁰ Dinesen: Sachs, 170.

¹⁴¹ Langenhorst: Ijob, 185.

¹⁴² Keller-Stocker: Tiefe, 27.

¹⁴³ Bisher wurde der Hiobfigur bei Nelly Sachs noch keine Arbeit gewidmet, sondern nur im Rahmen von Untersuchungen behandelt, deren vordergründiges Interesse stets anders gelagert war. Auch diese Arbeit kann eine Gesamtdarstellung der Hiobsgestalt nicht leisten, weil sie den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Jedoch werden für die Interpretation zentrale Gedichte herangezogen.

Aufnahmen des Hiob. Insgesamt sieben Mal rekurriert die Dichterin in ebenso vielfältiger wie vielgestaltiger Form auf den biblischen Dulder. In ihrem ersten Gedichtband „In den Wohnungen des Todes“ (1947) wird Hiob zweimal in die Gedichte „O die Schornsteine“ (W 8) und „Nacht“ (W 24) integriert. Das Zweite der beiden Gedichte nimmt Hiob in Form eines pluralisierten Kompositums als „*Hiobzerschlagene*“ auf, wohingegen dem ersten Gedicht, das zugleich das gültige Werk von Nelly Sachs eröffnet, zunächst das Zitat „*Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird, so werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen*“ aus diesem biblischen Weisheitsbuch vorangestellt wird, wo Hiob aber auch in der zweiten Strophe vorkommt. In der Beschäftigung mit der Hiobfigur wird man um das zentrale Gedicht „Hiob“ nicht umhinkommen. In der Gedichtsammlung „Sternverdunkelung“ (1949) schenkt Nelly Sachs im zweiten Zyklus „Die Muschel saust“ zentralen biblischen Gestalten Gehör. Da hier das lyrische Ich Hiob direkt anspricht bzw. gleich in der ersten Gedichtzeile als „Windrose der Qualen“ (S 95) beklagt, kommt diesem Gedicht eine essentielle Rolle in der Auseinandersetzung mit Hiob zu. In der chronologisch darauf folgenden Gedichtsammlung „Und Niemand weiß weiter“ (1959) wird Hiob in eines ihrer längsten Gedichte „Landschaft aus Schreien“ (N 221-223) integriert. Darin wird „Hiobs Vier-Winde-Schrei“ mit der Bezeichnung „Windrose der Qualen“ parallelisiert, die als Motive seiner Leidgeprüftheit und seiner Qualen fungieren. Fast synchron werden im Gedicht die Schreie Hiobs und Jesu genannt, womit eine Symbiose von Erstem und Zweitem Testament hergestellt wird:

Hiobs Vier-Winde-Schrei
Und der Schrei verborgen im Ölberg
Wie ein von Ohnmacht übermannes Insekt im Kristall. (N 222)

Zwei Jahre später erscheint Hiob in doppelter Weise ein letztes Mal in der Gedichtsammlung „Flucht und Verwandlung“ (1957). Die Gedichte „Vertriebene“ (F 282-283) und „Halleluja“ (F 291-293) akzentuieren Hiob nochmals in je unterschiedlicher Fassung. Während das zweite der genannten Gedichte wie in „O die Schornsteine“ mit dem Passus „*Selbst die Steine umarmen wir – wir haben einen Pakt mit ihnen geschlossen –*“ ein Zitat aus dem biblischen Hiobbuch voranstellt, wird in dem Gedicht „Vertriebene“ eine diffizile Auseinandersetzung mit Hiob angestrebt, der in der letzten Strophe des Gedichts anklingt:

Hautlos
augenlos
hat Hiob Gott gebildet. (F 283)

Hiob kommt damit in der Lyrik der Nelly Sachs vielfach vor, jedoch erschließt sich ihr Werk nicht ausschließlich durch diese biblische Figur. Das Spektrum der Hiobgedichte ist ebenso weitreichend wie weitläufig. Von Zitaten aus dem Hiobbuch bis hin zu einem expliziten Hiobgedicht nimmt sie diese biblische Person auf und macht ihn zu einem Protagonisten ihrer Lyrik. Damit ist Hiob in ihrer Lyrik *unter anderem* eine von mehreren biblischen Gestalten,¹⁴⁴ jedoch sicher nicht eine Gestalt *unter anderen* im Sinne einer Klassifikation. Inwiefern Hiob in ihrer Lyrik zu einem konstitutiven Element wird, soll in den folgenden Gedichten zunächst allgemein analysiert werden.

Das anfängliche Unternehmen, alle ihre Gedichte zu interpretieren, hätte entweder den Rahmen dieser Arbeit gesprengt oder hätte an Präzision und Akribie – im Hinblick auf eine eingehende Untersuchung zentraler Motive und Metaphern – verloren. Insofern werden in dieser Arbeit drei Gedichte herangezogen, die an den jeweiligen diachronen Enden des Spektrums angesiedelt sind. Mit „O die Schornsteine“ wird gleichsam das lyrische Werk der Gedichtsammlung „In den Wohnungen des Todes“ eröffnet, der „die Erfahrung von Auschwitz zugrunde[liegt]. Sie [die Gedichte] entstanden im Winter 1943/44 unter dem Eindruck der Nachrichten von deutschen Vernichtungslagern und dem Tod des Jugendgeliebten“¹⁴⁵. Die Gedichte dieser ersten Sammlung sind zudem „*Meinen toten Brüdern und Schwestern*“ (vgl. W 6) gewidmet. „Vertriebene“ kann als jenes Gedicht betrachtet werden, in welchem das immer noch transparente Pathos zugunsten einer Hermetik zurückgedrängt wird und die Worte für den Leser sparsam und den Interpreten schwierig werden. Dieses Gedicht ist bereits der unmittelbaren Erfahrung (vgl.: 1959 entstanden) entrückt und basiert auf einem anderen politischen Boden, obschon die Thematik erhalten bleibt: „Die akute Situation während der ersten Nachkriegsjahre bot Platz für einen sachlicheren, wenn auch härteren Ton [...]“¹⁴⁶ Eine Arbeit, die eine Kontroverse mit dem biblischen und dem Sachsschen Hiob sucht, kommt um das zentrale Gedicht „Hiob“ (S 95) nicht umhin.

¹⁴⁴ Vgl. dazu Kap. 4.2.1., da im Zyklus „Die Muschel saust“ die biblischen Protagonisten der Nelly Sachs in aller Knappheit eingeführt werden.

¹⁴⁵ Bahr: Sachs, 131.

¹⁴⁶ Fioretos: Flucht, 199.

4.1. O die Schornsteine

*Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird,
so werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen*

Hiob

Zeile: Gedicht:

- 1 O DIE SCHORNSTEINE
- 2 Auf den sinnreich erdachten Wohnungen des Todes,
- 3 Als Israels Leib zog aufgelöst in Rauch
- 4 Durch die Luft –
- 5 Als Essenkehrer ihn ein Stern empfing
- 6 Der schwarz wurde
- 7 Oder war es ein Sonnenstrahl?
- 8 O die Schornsteine!
- 9 Freiheitswege für Hiobs und Jeremias Staub –
- 10 Wer erdachte euch und baute Stein auf Stein
- 11 Den Weg für Flüchtlinge aus Rauch?
- 12 O die Wohnungen des Todes,
- 13 Einladend hergerichtet
- 14 Für den Wirt des Hauses, der sonst Gast war –
- 15 O ihr Finger,
- 16 Die Eingangsschwelle legend
- 17 Wie ein Messer zwischen Leben und Tod –
- 18 O ihr Schornsteine,
- 19 O ihr Finger,
- 20 Und Israels Leib im Rauch durch die Luft!

4.1.1. Biblischer Hiob als Folie

„Ils n'iaient tranquillement, contre toute évidence, que nous ayons jamais connu ce monde insensé où le meurtre d'un homme était aussi quotidien que celui des mouches, cette sauvagerie bien définie, ce délire calculé, cet emprisonnement qui apportait avec lui une affreuse liberté à l'égard de tout ce qui n'était pas le présent, cette odeur de mort qui stupéfiait tous ceux qu'elle ne tuait pas, ils n'iaient enfin que nous ayons été ce peuple abasourdi dont tous les jours une partie, entassée dans la deule d'un four, s'évaporait en fumées grasses, pendant que l'autre, chargée des chaînes de l'impuissance et de la peur, attendait son tour.“

Albert Camus: La Peste, S. 68.

„O die Schornsteine“ ist jenes Gedicht, welches das gültige lyrische Werk der Nelly Sachs eröffnet und flagrant unter dem Eindruck der Grauen des Holocaust steht. Darin werden die abscheulichen Konturen der Vernichtungslager zum Ausdruck gebracht und an die biblische Hiobfigur geknüpft. Exemplarisch stellt Nelly Sachs ein Zitat aus dem Hiobbuch dem Gedicht voran, welches in seiner Auslegungsvariante strittig ist.

Als erstes Gedicht des Gedichtzyklus „Dein Leib im Rauch durch die Luft“ kann dieses pars pro toto als Leitthema für den Band und das weitere lyrische Werk fungieren. Der tiefere Sinn des weiteren Gedichtes und des Zyklus überhaupt erschließt sich durch die Verständnisweise des Hiobzitats:

Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird,
so werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen. (Hiob 19,26)

Bereits die Übersetzungen weisen geringfügige Differenzen auf. So übertragen etwa die Übersetzung von Buber und Rosenzweig, die Einheitsübersetzung und der Zürcher Bibelkommentar die Stelle recht unterschiedlich. Interessanterweise übernimmt Nelly Sachs keine der angeführten Übersetzungen:

und noch nachdem meine Haut, dies da, zerfetzt ist,
noch von meinem Fleisch aus werde ich Gott schauen. (Hiob 19,26) *Buber: Die Schrift*

Ohne meine Haut, die so zerfetzte,
und ohne mein Fleisch werde ich Gott schauen. (Ijob 19,26), *Einheitsübersetzung*

Danach aber, wo (jetzt) meine Haut <so geschunden worden ist>,
werde ich ohne mein Fleisch Gott sehen. (Hiob 19,26), In: *Zürcher Bibelkommentare*

Und ist meine Haut noch so zerschlagen und mein Fleisch dahingeschwunden,
so werde ich doch Gott schauen. (Hiob 19,26) *Luther-Übersetzung*

Nelly Sachs dürfte vermutlich auf eine der angeführten Übersetzungen zurückgegriffen haben, jedoch transformiert sie diese.¹⁴⁷ Die Einheitsübersetzung (EÜ) konnte sie gar nicht berücksichtigen, weil diese gängige „ökumenisch erarbeitete Eindeutschung der Bibel [...] am 20.5.1980“¹⁴⁸, also weit nach der Veröffentlichung des Gedichtbands, vorgestellt wurde. Buber scheint inhaltlich von der vorliegenden Übertragung weit entfernt zu sein.

Zunächst stellt sich die Frage, inwiefern unterschiedliche Übersetzungsvarianten Abweichungen in der Verstehens- und Verständnisfrage suggerieren. Der inhaltliche Impetus der Übersetzung von Martin Buber grenzt sich gänzlich von den anderen Übersetzungen ab, denn Buber übersetzt V. 26b: „noch von meinem Fleisch aus werde ich Gott schauen“ und wirft dabei den Blick wohl auf das Ende des Hiobbuches (Kap. 42), wo Hiob als Person Gott schaut. Auch Luther akzentuiert ähnlich, indem er das „Fleisch“ in V. 26a integriert und damit im zweiten Satzteil das Hoffnungsszenario verstärkt. Demgegenüber ist den übrigen Übersetzungsvarianten, auch jener von Nelly Sachs, in V. 26b gleich, dass Hiob bekräftigt: „(so) werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen/ sehen.“ In der ersten Zeile bildet die „Haut“ in den Übersetzungen eine Konstante, wobei sich um das Substantiv unterschiedliche syntaktische Varianten bilden. Nelly Sachs’ Zitat übersetzt den V. 26 als Konditionalgefüge („Und wenn ..., so ...“), wohingegen Hesse im Zürcher Kommentar den Vers temporal („Danach aber ..., werde ...“) übersetzt. Die Verbalform differiert geringfügig (vgl. zerschlagen / zerfetzte / [dahin]geschunden), wobei der semantische Impetus meines Erachtens in allen Varianten nicht derselbe bleibt, zumal „zerschlagen“ und „zerfetzt“ sicher stärker in ihrer Ausdruckskraft sind als „geschunden“, weil dies impliziert, dass noch etwas bleibt, während diese Hoffnung bei den anderen Varianten nicht mehr besteht. Insofern korreliert in Bubers Übersetzung der Haupt- mit dem Nebensatz inhaltlich nicht mehr.¹⁴⁹ Auch in Luthers Übersetzung bleibt der semantische Nachdruck weniger stark als in der Einheitsübersetzung und der Variante, die letztlich auch Nelly Sachs wählt. Welche Vorlage sie übernommen hat, konnte nicht gezeigt werden; welche Vorlage Sie herangezogen hat, ebenso. Vermutlich dürfte Nelly Sachs selbst diesen Bibelvers in

¹⁴⁷ Ebenso korrelieren auch in weiteren Gedichten ihre Bibelzitate nicht mit den Übersetzungsvarianten. So etwa das Jesaja-Zitat in W 18 oder auch das Hiob-Zitat in F 291. Interessanterweise ist der Bezug bei diesem Zitat aus dem Hiobbuch (Hiob 19,26) weitaus näher zur Einheitsübersetzung als zu Buber. Vice versa verhält es sich allerdings in W 18.

¹⁴⁸ Müller: Einheitsübersetzung, 551.

¹⁴⁹ Meiner Meinung übersetzt Martin Buber die Textstelle vom Gesamthalt (bes. vom Ausgang des Buches), weil Hiob am Ende nämlich Gott schaut. Insofern wirkt die Übersetzung dieser Textstelle paradox, zumal in V. 26a Hiobs „Haut, dies da, zerfetzt ist“ und in V. 26b jedoch heißt „noch von meinem Fleisch aus werde ich Gott schauen“ dann ist doch die Frage zu stellen, ob die Haut nun zerfetzt ist (V. 26a), oder eben nicht (V. 26b suggeriert dies).

eigene Worte gefasst haben. Vergleicht man die teils inhaltlich differierenden Übersetzungen, so wird man m.E. in der vorliegenden Übertragung und in der Einheitsübersetzung eine inhaltliche Stringenz erkennen können, wobei der poetische Gehalt in der EÜ weitaus geringer ist.

Inhaltlich bilden im 19. Kapitel des Hiobbuches die V. 21-29¹⁵⁰ eine Makroeinheit innerhalb der fünften Rede des Hiob, einer Gegenrede, und können als Ausdruck des Vertrauens und der Hoffnung auf Gott betrachtet werden. Der Text bildet zugleich den Abschluss der fünften Rede und lässt sich in weitere Mikroabschnitte teilen:

V. 21-22 Ruf um Erbarmen an die Freunde

V. 23-24 *Wunsch* Hiobs nach der Verschriftlichung seines Anliegens

V. 25-27 *Vertrauensbekenntnis*

V. 28-29 Warnung an die Freunde¹⁵¹

Die V. 25-27 werden zu berücksichtigen sein, um den thematischen Vorspann im Gedicht „O die Schornsteine“ verstehen zu können.¹⁵² Worauf basiert der Wunsch Hiobs zur Verschriftlichung (V. 23f) seines Anliegens? Da zuvor der Ruf um das Erbarmen sowohl von Gott als auch von seinen Freunden unerhört bleibt, äußert Hiob den Wunsch, dass seine Worte in einer Schriftrolle aufgezeichnet werden (V. 23) und mit eisernem Griffel für immer in einen Fels gehauen werden (V.24). Hintergrund seines Anliegens bildet einerseits die Verschriftlichung des Dekalogs,¹⁵³ andererseits die prophetische Verkündigung: „Aus der prophetischen Verkündigung wissen wir, dass wahre Worte nicht zur Geltung kommen können, wenn die Zeit, in die hinein sie gesprochen werden, blind und taub ist, ihren Wahrheitsgehalt zu erkennen.“¹⁵⁴ Was aufgezeichnet werden soll, lässt eine ambivalente Deutung zu: entweder nur das in V. 25 gesprochene Wort „mein Erlöser lebt“ oder – vermutlich eher – eine Zusammenfassung des bisher Gesagten

¹⁵⁰ Mit Schwienhorst-Schönberger: Weg, 109ff. – Damit gegen Groß: Hiob, 73f, der diesen Abschnitt ab V. 23 gliedert, und gegen Hesse: Hiob, 122ff, der die fünfte Rede Hiobs nicht näher untergliedert.

¹⁵¹ Zur Gliederung vgl. u.a. Hesse: Hiob, 123f; Schwienhorst-Schönberger: Weg, 110. Beide Exegeten lassen hier außer Acht, dass diesem Abschnitt eine tiefere Struktur (Inklusion) innewohnt, wobei der Ruf an die „Freunde“ thematisch das jeweilige Außenglied bildet und der Wunsch sowie das Vertrauensbekenntnis die Innenglieder darstellen. Grenzt man die V. 21-22 aus diesem Mikroabschnitt aus, wie bspw. Groß: Ijob, 73f, so funktioniert die Inklusion nicht.

¹⁵² Vor allem in der christlichen Rezeptionsgeschichte haben die Verse eine enorme Wirkungsgeschichte entfaltet. Schwienhorst-Schönberger: Weg, 109f: „Laut Hieronymus (347-419 n. Chr.) hat niemand vor Christus so deutlich von der leiblichen Auferstehung gesprochen wie Hiob. In Handels ‚Messias‘ ist Vers 25 [...] vielen Zeitgenossen bekannt.“

¹⁵³ Vgl. Ex 32,15-16: Der Dekalog wird in die beiden Tafeln gehauen.

¹⁵⁴ Schwienhorst-Schönberger: Weg, 110. – Exemplarisch spiegelt sich dieser Hintergrund bei Jesaja wieder: „Einwickeln will ich die Bezeugung, versiegeln die Weisung unter meinen Schülern. Ich will auf JHWH warten, der sein Angesicht vor dem Haus Jakob verhüllt, auf ihn will ich hoffen“ (Jes 8,16-17). Vermutlich ist das Anliegen des Propheten die Hinterlegung einer Schriftrolle, die seine Botschaft für eine Zeit enthält, die der Wahrheit zugänglich ist.

(Klage, Anklage und Unschuldsbeteuerung Hiobs). V. 25 enthält das zentrale Wort „Doch ich, ich weiß, mein Erlöser lebt, als letzter erhebt er sich über den Staub“, das im Falle einer Notlage, die über die Menschenkraft hinausgeht, zu einer Gottesbezeichnung wird.

Zu berücksichtigen bleibt, dass der hebräische Terminus *goel* aus dem alttestamentlichen Familienrecht stammt und damit als „Löser“ wie auch als „Erlöser“ übersetzt werden kann.¹⁵⁵ Vor dem Hintergrund alttestamentlicher Klagegebete sind die V. 25-27 als Vertrauensbekenntnis zu verstehen, in welchem der Beter inmitten der Not sein Vertrauen auf Gott als Ausdruck innerer Gewissheit auf Rettung setzen kann. Auch Hiob bekennt in dieser Verfolgung: „Ich aber weiß: Mein Erlöser lebt.“ Der Erlöser ist damit Gott selbst. Zu dieser Erkenntnis kommt Hiob just am Tiefpunkt seiner Not. In seiner tiefen Not (vgl. Ps 19,15) wendet sich Hiob an Gott den Erlöser, auf den er explizit seine Hoffnung setzt:

Er setzt seine Hoffnung nicht auf eine ewig gültige Ordnung. Vielmehr wird der lebendige Gott für ihn in Tätigkeit treten, wie es der Kundgabe des göttlichen Namens Jahwe gemäß ist. Als letzter erhebt sich Gott über dem Staub. [...] Denn was Gott tut, hat Bedeutung über den Tod hinaus. Daß Gott aus dem Staub erscheinen wird, deutet auf die Theophanie nach Ijobs Tod hin, wenn er wieder zum Staub zurückgekehrt ist, vgl. Gen 3,16.¹⁵⁶

Wird damit wirklich eine Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod angedeutet, die erst in V. 26 explizit zum Ausdruck kommt? Dass Hiob Gott erst *nach* dem Tod schaut, steht streng genommen nicht im Text. Die Ausdrücke „ohne Haut“ (V. 26a) und „ohne Fleisch“ (V. 26b) legen eine andere Verstehensweise nahe, sofern man sie auch intertextuell liest. Zunächst gilt es, die kontextuell nahe liegenden Stellen des Buches zu berücksichtigen:

An Haut und Fleisch klebt mein Gebein. (19,20)

Mein Fleisch ist gekleidet in Maden und Schorf, meine Haut schrumpft und eitert. (7,5; vgl. 30,30)

Nach alttestamentlicher Tradition besteht der Mensch aus Haut, Fleisch und Knochen. [...] Ijob erlebt seinen körperlichen Verfall [vgl. 19,20]. Seine Haut und sein Fleisch sind angefressen [vgl. 7,5]. Selbst wenn seine Haut und sein

¹⁵⁵ Erst in späteren Texten wird der Terminus *goel* auf den Begriff „Erlöser“ übertragen, insbesondere bei Jesaja (vgl. Jes 41,8-14; 43,1; 44,6), wo JHWH zum „Erlöser Israels“ wird, indem sein erlösendes Handeln eine Wiederherstellung des Ursprünglichen bewirkt. Schwiener-Schönberger: Weg, 113, meint zum alttestamentlichen Familienrecht: „Als ‚Löser‘ wird dort jener Verwandte bezeichnet, dem das Recht und die Pflicht zukommt, verlorengegangenen Familienbesitz oder in Schuldknechtschaft geratene Angehörige freizukaufen.“ Vor diesem Hintergrund sind v.a. Lev 25,25.48 zu lesen, wo der Verwandte selbst insofern eine Loslösung praktiziert, als er den Preis für den Bruder zahlt, um ihm – nicht sich selbst – den Besitz zurückzuerwerben.

¹⁵⁶ Groß: Ijob, 74.

Fleisch vollkommen zerstört wären [vgl. 19,26], selbst wenn er nur noch aus Knochen bestehen würde wie eine Art Totengerippe, selbst wenn seine Nieren in seinem Inneren schwinden würden (Vers 27b), selbst dann wird er – noch ‚in diesem Leben‘, noch bevor er ‚fortgeht ohne Wiederkehr ins Land des Dunkels und des Todesschattens‘ (10,21), noch bevor all dies geschieht, wird er – so seine Hoffnung – Gott schauen.¹⁵⁷

Hiob wird also Gott noch vor seinem Tod schauen, wie auch in V. 27 seine Hoffnung dies ausdrückt: „Ihn selber werde ich dann für mich schauen; meine Augen werden ihn sehen, nicht mehr fremd (wenn auch) meine Nieren schwinden in meinem Inneren.“ Am Ende des Buches in Kapitel 42 in den letzten Zeilen wird die Hoffnung Hiobs Realität, da er JHWH mit eigenen Augen schaut (42,5), hundertvierzig Jahre vor seinem Tod (42,16). „Gott zu schauen *vor* dem Tod und *vor* der Wiedererlangung der Gesundheit und der Lebenskraft – das ist die Lösung, die das Ijobbuch anzubieten hat und wohl zugleich auch die Provokation, die es für uns enthält.“¹⁵⁸ In dieser Gottesschau erreicht die Rede Hiobs einen Höhepunkt, da Gott rhetorisch nicht mehr Feind, sondern – der eigentliche und einzige – Freund Hiobs ist. Alle gegenwärtig beklagte Feindschaft Hiobs zu Gott ist demnach nur als vordergründig und vorläufig zu begreifen. Dieser Vers ist zentral für das Verständnis des Hiobbuches in seiner Gesamtheit, das die Lösung der Gottesschau anbietet. Das Wie bleibt an dieser Stelle offen – ohne Haut und ohne Fleisch? Hiob schaut jedoch Gott am Ende in einer gesamtkörperlichen Konstitution, doch warum stellt Nelly Sachs dem Gedicht ein Zitat voran, das gerade nicht Ausdruck dieser konkreten Lösung ist? Ein Zitat, das ein *Vertrauensbekenntnis* Gott gegenüber ist und das am Ende des Buches *überkompensiert* wird. Liegt darin ein Moment der Hoffnung?

¹⁵⁷ Schwienhorst-Schönberger: Weg, 114f.

¹⁵⁸ Ebd., 115.

4.1.2. Das Gedicht in Form und Gestalt

„nicht die erde hat sie verschluckt. war es die luft?
wie der sand sind sie zahlreich, doch nicht zu sand
sind sie geworden, sondern zu nicht. in scharen
sind sie vergessen. häufig hand in hand
[...]"

H.M. Enzensberger: DIE VERSCHWUNDENEN,
In: Nelly Sachs zu Ehren I, S. 27.

Nelly Sachs beginnt mit dem Gedicht „O die Schornsteine“ ihr lyrisches Werk, das den Holocaust in einer Intensität thematisiert, dass es als Gedicht mit prophetischem Aufschrei bezeichnet werden kann. Dabei wählt Sachs ausgerechnet jene umstrittene Stelle aus dem Hiobbuch, in der eine eigentümliche und eigenartige Hoffnung bzw. Zuversicht artikuliert wird, als Motto für ihr Gedicht. Liest man das Gedicht, so präsentiert sich der Text als ein „wie angesichts des Unfassbaren und eigentlich Unsagbaren fassungslos gestammelter Text“¹⁵⁹ und fokussiert sich auf die drei zentralen Bildmotive: *Schornsteine*, *Finger* und *Leib* Israels. Die Frage nach dem Zusammenhang der einzelnen Bilder und Motive zu den Konturen der biblischen Hiobsgestalt wird aufgeworfen, gleichsam als Frage nach dem Zusammenhang des Mottos des Textes (Hiob 19,26) zum lyrischen Text selbst.

Dieses Gedicht eröffnet das Oeuvre der Sachsschen Lyrik und ist ähnlich Paul Celans „Todesfuge“ zu einem kollektiven Platzhalter des öffentlichen Gedenkens geworden. Die insgesamt zwanzig Zeilen geben dem Leser einen Eindruck von den Vernichtungslagern, wobei sich die einzelnen Zeilen gleichsam zerschnittener Wortfetzen einer stimmigen Kohärenz entziehen.

Von der Form her weist das Gedicht vier ungereimte Strophen mit unterschiedlicher Zeilenzahl (7 – 4 – 6 – 3) und *grosso modo* freier Rhythmik. Dies muss jedoch mit Vorsicht betrachtet werden, weil sich für die Zeilen 10, 14 und 15 regelmäßige Trochäen konstatieren lassen. Das Metrum der übrigen Verse pendelt sich tendenziell zwischen Trochäen und Daktylen ein, doch kann von einer durchgehenden metrischen Regelmäßigkeit keine Rede sein. Schon die Länge und Anordnung der Strophen und Zeilen lassen keine Gesetzmäßigkeit erkennen. Insofern wird man von einer insgesamt eher freieren Rhythmik sprechen können, die jedoch hier und da metrisch geregelt wird. Hinzu kommt ein Pathos, dem vor allem durch das exklamative „O“ Ausdruck verliehen wird. Durch die anaphorische Wiederholung bestimmter Satzteile („O die Schornsteine“,

¹⁵⁹ Langenhorst: Schrei, 215.

„O ihr Finger“, „Wohnungen des Todes“ u.a.) wird eine konsistente Verbindung hergestellt.

Einzig die Leitmotive kehren in teils exklamativer Form anaphorisch wieder. Jeder Strophe wird ein odisches „O“ vorangestellt, das höchste Emphase erzeugt. Mit diesem hymnischen „O“ kontrastieren jedoch zwei Synekdochen und eine Genitivmetapher („Schornsteine“, „Finger“, „Wohnungen des Todes“) für die Vernichtungslager, denen die Emphase gilt, deren Semantik jedoch keineswegs Anlass zur Emphase bietet. Die Interjektion „O“ kann auch im Sinne einer Klage verstanden werden, indem die O-Interjektion als appellative Sprachgebärde, als „bittende und klagende Anrufung nach dem Vorbild der Psalmen“¹⁶⁰ verstanden wird. Denn die Interjektion „verrät unmittelbarste, persönliche Beteiligung des lyrischen Ich“¹⁶¹ und ist hier Ausdruck einer ohnmächtigen Klage. In diesem Gedicht werden die „unfaßlichen Bildfetzen der Vernichtungslager in klagenden Aussagesätzen konstatiert, wie Bildfolgen aneinandergereiht. Hier finden sich angedeutete fassungslos-fragende Gedanken über die Täter [...], Vernichtung [...], über den Tod“¹⁶². Verbindungsglied der inhaltlich durcheinander wirkenden Bildmotive ist das exklamative „O“, welches in steter Wiederholung zu Beginn jeder Strophe im psalmischen Klagegestus metaphorische Assoziationen schürt, um am Ende nach einer doppelten Anrufung, deren Emotionslaut dichter ist als in den vorangegangenen Stophen, in eine Fassungslosigkeit zu münden:

O ihr Schornsteine,
O ihr Finger,
Und Israels Leib im Rauch durch die Luft!

Mit der Interjektion einher geht auch die rhetorische Figur der Wiederholung des Absatz-Typs (x... /x...): „O die Schornsteine“ leitet die erste und zweite Strophe ein. In der Mitte der dritten Strophe wird die Synekdoche „Finger“ mit einem Personalpronomen als „O ihr Finger“ versehen, das in der Mitte der darauffolgenden letzten Strophe wiederkehrt. Die letzte Strophe wird neuerlich mit den „Schornsteinen“ eingeleitet, nun jedoch auch in personaler Anrede. Obwohl die Leitwörter gleich bleiben, werden sie in ihrer Anredeform erweitert und auch die schematischen Wiederholungen werden intensiviert, weil sich die konkrete Szenerie um sie herum verändert (vgl. später die Einzelinterpretation).

Häufig verwendet Nelly Sachs auch die Aposiopese als Stilfigur, um Zustände oder Vorgänge in ein abruptes Verstummen münden zu lassen, ohne zugleich die Potentialität

¹⁶⁰ Bach/ Galle: Psalmendichtung, 368.

¹⁶¹ Sager: Sachs, 220.

¹⁶² Langenhorst: Hiob, 183.

des weiterführenden Gedankens gänzlich zu negieren. Typographisch wird dies durch die Gedankenstriche gewährleistet. „Der Autor des Textes, der einen Gedankenstrich gesetzt hat, bittet an dieser Stelle um eine kurze Unterbrechung des Leseflusses [...] weil der Autor meint, der Leser (oder Hörer) sollte einen Augenblick, statt neue Wörter zu hören, selbst den Gedanken nachgehen.“¹⁶³ Denn der Gedankenstrich ist eine „wohlkalkulierte Stille [...], ein kurzer Zeitraum, der dazu da ist, mit Gedanken gefüllt zu werden“¹⁶⁴. Diese kurze Pause des Nachhalls verlangt das Schweigen einerseits und das Nachdenken andererseits. Nelly Sachs setzt in diesem Gedicht die Gedankenstriche an den metaphorisch schwierigen Übergängen. Darin schöpft der Text seinen Atem, seine Frische und seine Stille, die bei diesem Gedicht einen innerlichen Aufschrei provoziert (vgl. Z. 4, 9, 14 und insbes. 17). Der Impetus der Aposiopese dürfte somit im äußerlichen Schweigen liegen, das jedoch einen inneren Schrei – gleichsam den rebellischen Schrei Hiobs? – provoziert.

Zu berücksichtigen ist in diesem Gedicht, wie auch im weiteren lyrischen Schaffen der Dichterin, der Einfluss Hölderlins, dessen Pathos und stilistische Eigentümlichkeiten hier augenscheinlich akzentuiert werden. Der Versbeginn mit „O“, den Hölderlin der Bibel verdankt,¹⁶⁵ aber auch die substantivierten Adjektive und Verben, der ungewohnte Gebrauch des Partizip Präsens (vgl. hier „Einladend hergerichtet“, „Die Eingangsschwelle legend“) und neue bzw. veraltete Wortkomposita (vgl. „Essenkehrer“) sowie das prinzipielle Schicksal der Heimatlosigkeit und des Unterwegsseins (vgl. hier extrem als „Israels Leib im Rauch durch die Luft“)¹⁶⁶ geben Zeugnis für die stilistische Nähe zu Hölderlin.

Das bildhafte Sprechen, die Interjektionen, an die Anrufungen gekoppelt werden, die freie Rhythmik, die steten Wiederholungen und das emphatische Klagen, die allesamt als Charakteristika der Psalmen gelten,¹⁶⁷ deren lyrisches „Wir“ die Stimme Israels ist, kann für Nelly Sachs durchaus als eine auf formaler Ebene emphatische Hinwendung zum jüdischen Volk konstatiert werden.

Häufig kreiert sie eine eigene Metaphorik: „Sachs leaves the naturalistic world behind and this complicates the interpretation of her poems.“¹⁶⁸ Indem sie einen eigenen metaphorischen Kosmos entwickelt, der wiederum auf das Metaphernnetzwerk ihrer

¹⁶³ Stock: Liturgie, 64.

¹⁶⁴ Kotte: Gedankenstrich, 96.

¹⁶⁵ Vgl. Bezzel-Dischner: Poetik, 79.

¹⁶⁶ Vgl. Ebd., 77ff.

¹⁶⁷ Vgl. Fuglister: Psalmengebet, 89ff.

¹⁶⁸ Rudnick: Metaphors, 95.

Lyrik angewiesen ist und sich mit einer jüdisch-religiösen wie biblischen Terminologie paart, wird die Interpretation einzelner Gedichte erheblich erschwert. Insofern soll sich diese Arbeit im Folgenden dieser Aufgabe stellen und eine Decodierung der sprachlichen Zeichen vornehmen.

4.1.3. Einzelanalyse: Strophe I

„rauch auch, ach, geschundene tage, geschundene
glieder, geschrumpelte kraft vom rafften alles an sich.
wer rafft sich auf? wer mich? verdorrt der wille, gras
über großes, was haben wir nicht geleistet, was wir uns
nicht versagt, versenkt ist das herz von zuviel zufall. der
leib seine haut und knochen, die stöhnen, so hart
[...]"

Siegmund Kleinl: klage. ein fimmel. nach psalm 102,
In: Male poetische Tastatouren, S. 51.

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

Es ist dies eines der wenigen Gedichte, in denen Nelly Sachs die Vernichtungslager in radikal realer Weise skizziert, und es kann diesbezüglich nicht als typisch für ihre Dichtung gesehen werden.

Die Schornsteine der ersten Zeile beziehen sich auf die „Wohnungen des Todes“. Mit dem Oxymoron „Wohnungen des Todes“ sind eindeutig die Vernichtungslager gemeint, deren Zweck durch das Paradox des heimaligen Wohnortes und mit dem Tod kenntlich wird und als deren Endstadium in den weiteren Zeilen die Vernichtung („Israels Leib zog aufgelöst in Rauch durch die Luft“) transparent wird.

Vorangestellt ist den Wohnungen des Todes das Attribut „sinnreich erdacht“, das auf die Hinterhältigkeit jener Täuschung anspielt,¹⁶⁹ dass diese nämlich nicht dem Zweck des Lebens, sondern des Sterbens dienen: „Die Perfidie des durchorganisierten Massenmordes spiegelt das Attribut ‚sinnreich erdacht‘ wider [...]. Es ist eine fast sarkastische Anspielung auf den bürokratischen und durchorganisierten Massenmord.“¹⁷⁰

¹⁶⁹ Vgl. Bahr: Sachs, 6.

¹⁷⁰ Kranz-Löber: Tiefe, 21.

Damit wird die Wohnung ihrer Funktion gänzlich entfremdet und entlarvt die Perversität einer solchen Kultur. In der dritten Zeile wird erstmals eine explizit biblische Kategorie transparent. Neben Israel werden mit Hiob und Jeremia auch konkrete individuelle Personen angesprochen, die ihrerseits wiederum Bezeichnung für das Kollektiv sind.

Die biblischen Figuren Hiob und Jeremia können als *pars pro toto* für das gesamte jüdische Volk gelten, das bereits in Z. 3 durch Israels Leib evoziert wurde und, indem sie „in Rauch durch die Luft“ ziehen, dem Tod geweiht sind. Beide versuchen ihrerseits dem Unaussprechlichen Ausdruck zu verleihen, die Katastrophe zu benennen. Neben der „Luft“ zählen „Wind“ und „Sturm“ zu den dominierenden assoziativen Bildkomplexen und finden wie auch die übrigen drei Elemente Erde, Wasser und Feuer eine breite Verwendung.¹⁷¹ Hier wird Luft allerdings in keiner tieferen Metaphorik gebraucht.

Als ein sperriges Vokabular erweist sich „Essenkehrer“, bei dem selbst die Sachs-Konkordanz eine Lücke aufweist.¹⁷² Eigentlich ist dieses Wort ein Synonym zu Schornsteinfeger, das jedoch in der Sprachverwendung des Deutschen kaum produktiv ist.¹⁷³ Der „Leib“¹⁷⁴ ist als Personifikation des gesamten Volkes zu verstehen. Die brüchige Syntax dieser fünften Zeile wirkt wie eine fragmentarische Aneinanderreihung zerschlagener Wörter und ist gänzlich inkohärent: „ihn“ dürfte anaphorisch als „Leib Israel“ zu lesen sein und der „Stern“ gilt prinzipiell als quantitativ dominierendes Grundwort. Mit dieser unmöglichen Syntax wird nach dem abrupten Ende der vorherigen Zeile im Gedankenstrich m.E. versucht, eine unmögliche Situation wiederzugeben.

Zu den Bildelementen der planetarischen Sphäre des Kosmos gehörend, zählt der „Stern“ zu den am häufigsten wiederkehrenden Lexemen. Das Faible für Astralmotive zeigt sich hier zunächst neutral, doch wird dem Stern die Farbqualität „schwarz“ beigeordnet. Schwarz als Farbwert ist primär dunkel und per se jedoch nicht negativ, sondern bei Nelly Sachs in der Kontrastierung zu „rot“ (vgl. v.a. mit Blut, Wunde und Funke verwendet) zu lesen.¹⁷⁵ Doch ist auch im Bereich ihrer Lyrik „schwarz“ keine Farbe der

¹⁷¹ Vgl. Kersten: Metaphorik, 82.

¹⁷² In der Wort-Konkordanz von Paul Kersten zum lyrischen Werk der Nelly Sachs findet sich zu Essenkehrer kein Eintrag. Dieser Terminus wird auch in diversen Interpretationen nicht berücksichtigt, obschon auf dieses Gedicht verhältnismäßig oft eingegangen wird. – Vgl.: Bibliographie unter besonderer Berücksichtigung: Kersten: Metaphorik, 50a.

¹⁷³ In der 25. Auflage des Duden (2009) findet sich zwar ein Eintrag zu „Essenkehrer“, jedoch wird auf die regionale Verwendung des Terminus hingewiesen: „bes[onders] ostmitteld[deutsch] für Schornsteinfeger“. Vgl. Duden, 412.

¹⁷⁴ Als interessant erweist sich in diesem Zusammenhang, wie Kranz-Löber: Tiefe, 22, veranschaulicht: „Als Kompositum ‚Volkskörper‘ wurde diese Vorstellung jedoch gerade von der nationalsozialistischen Rassenideologie stark beansprucht.“ Insofern dürfte eine semantische Option zum Terminus „Körper“ gesucht worden sein, um solche Konnotationen zu vermeiden.

¹⁷⁵ Vgl. Kersten: Metaphorik, 211f.

Hoffnung.¹⁷⁶ Die historische Sinndimension des gelben Sterns ist in der Zeit der nationalsozialistischen Ära eindeutig mit dem Symbol des Ausgestoßenseins und der Vogelfreiheit konnotiert. Die veränderte¹⁷⁷ Farbqualität des Sterns ist auch in der Dialektik von Einst und Jetzt zu untersuchen. Das „Einst“ in Form der Erinnerung veranschaulicht, dass „die Vergangenheit nicht zu ‚bewältigen‘ ist, daß sie die Gegenwart mitgeformt, und das heißt, vorprägend deformiert hat“¹⁷⁸. Diese Aussage kann in diesem Gedicht in Bezug auf die veränderte – und damit „einstige“ – Farbqualität verifiziert werden. Die veränderte Farbqualität tröstet über das Geschehene nicht hinweg, welches zum Untergang führte. Deswegen ist der Urzustand für all jene nicht einholbar, die bereits mit dem veränderten Zustand leben. Für all jene, die im veränderten Zustand leben, ist dies jedoch keine Aufforderung, unbeteiligt zu bleiben.

Als Dichterin, die besonders dazu neigt, die Widerfahrnisse ihres Volkes – v.a. die Sinndimension des Leidens – zu artikulieren, tut sie dies anhand des poetischen Beispiels der „Verkehrung“¹⁷⁹. Demzufolge ist auch in diesem Gedicht der Tod nicht mehr „Gast“, sondern „Wirt“, und auch der Stern ist nicht mehr das leuchtende Firmament, sondern ist „schwarz“ geworden. Damit wird der leuchtende Stern jener Zeit verdunkelt und durch die Verfinsterung wird die Identifikation der Juden als Verstoßene unkenntlich gemacht. Als Astralmotiv und zugleich Metapher „Stern“ wird das „göttlich Reine, das kindhaft Ursprüngliche, Unschuld und Herrlichkeit der Schöpfung, keine romantische Unerreichbarkeitsträumerei, sondern als leuchtende Zufluchtsstätte des Entflohenen“¹⁸⁰ symbolisiert. Dieser Stern nun wird schwarz – indem er von den Verbrennungsöfen rußgeschwärzt wird? Versucht man die zerschlagene Syntax zurechtzulegen, könnte man diese m.E. dergestalt lesen:

„Als Israel (= „ihn“ als Anapher der Z. 3) durch den Schwarzmann (= Essenkehrer) eine Zufluchtsstätte (= Stern) empfing, die verfinstert wurde. Oder war es ein Sonnenstrahl?“

Zu dieser eigentümlichen Verwendung sind wir auf den Bereich der jüdischen Mystik, den Sohar, verwiesen, der die Schöpfungsverse im kontradiktorischen Spannungsfeld

¹⁷⁶ Nach Peter Sager: Sachs, 178, der die Farbqualitäten einer eingehenden Untersuchung unterzog, ist „schwarz“ mitunter jene Farbe, die „das ‚Weiß‘ des offenbaren göttlichen Geheimnisses [...] noch verdeckt. [...] Die historische Verfinsterung, die Heimsuchung ihres Volkes und die eigene Lebensangst sind in die Farbmetapher ‚schwarz‘ eingegangen“.

¹⁷⁷ Dass der Stern „schwarz wurde“, setzt voraus, dass er zuvor über eine andere Qualität verfügte, die hier jedoch nicht artikuliert wird.

¹⁷⁸ Bezzel-Dischner: Poetik, 32.

¹⁷⁹ Keller-Stocker: Lyrik, 41.

¹⁸⁰ Grothe: Astralmotive, 15. – Damit ist der „Stern“ gleichsam ein Urbild des Menschseins. Es ist zugleich das in der Kindheit aufbewahrte und damit naive Symbol der Unversehrtheit und Reinheit, der himmlischen Schönheit und des menschlichen Glücks.

von Finsternis und Nacht als komplementär auslegt.¹⁸¹ Dass der Stern erst „schwarz“ wurde, setzt eine Genese voraus, die selbst noch nicht letztgültig ist, da im letzten Vers die Option eines „Sonnenstrahls“ eröffnet wird, dem im Sohar folgende Qualität beigeordnet wird: „Das Strahlen, aus dem alle andern Schöpfungsworte und Schöpfungskräfte entstanden sind, als jener Punkt, der Ursprung jenes verborgenen Strahlens, sich ausdehnte. [...] Das Strahlen: das ist das Geheimnis des ersten Wortes der Tora Bereschit [...] ‚am Anfang‘.“¹⁸² Der Strahl ist ein eindeutig der jüdischen Mystik entnommenes Wort und verweist zu Beginn der Genesis auf den Anfang. Zu Beginn der Schöpfung war das Tohuwabohu; eine Finsternis lag über dem gesamten Kosmos, die als „schwarz“ affiziert werden kann.¹⁸³ Dagegen stellt sich mit dem Sonnenstrahl ein helles Motiv, das einen Gegensatz zum Dunkel des Sterns zu bilden scheint. Damit dürfte der Versuch unternommen werden, „durch paradox anmutende Negationen von Farbwerten den Bereich des im ‚Geheimnis‘ Verborgenen, Unsichtbaren bildhaft zu evozieren“¹⁸⁴. Wurde der Stern also „schwarz“ und ging damit eine Verfinsterung dieser Zufluchtsstätte Stern einher? Oder war es ein Ausdruck der Hoffnung, ein Sonnenstrahl? Wie letztlich der Emanationsprozess der Schöpfung im Verborgenen bleibt, verwehrt auch die Dichterin eine letztgültige Antwort, was mit dem Rauch in der Luft passiert – eine Auferstehung ist damit, wie dies auch das Fragezeichen am Ende der ersten Strophe andeutet, nichts anderes als eine bloße Hypothese, vielleicht eine mit Hoffnung getränkte Frage, die als Geheimnis unzugänglich bleibt.¹⁸⁵

¹⁸¹ Vgl. Scholem: Geheimnisse, 59.

¹⁸² Ebd., 46.

¹⁸³ Vgl. Ebd., 52: „Finsternis ist ein schwarzes Feuer, stark in der Farbe [...]. Finsternis ist das stärkste aller Feuer, und dies Feuer ergreift das Tohu.“

¹⁸⁴ Kersten: Metaphorik, 218.

¹⁸⁵ Diese Interpretation stellt ein Novum dar, scheint m.E. jedoch besser begründet zu sein als solche, die in diesem Zusammenhang von Auferstehung sprechen. Oft ist der Wunsch der Vater des Gedankens und dies wird insofern transparent, als diesen schwierigen Zeilen 5-7 mangelnde Beachtung geschenkt wird.

Exkurs: Biblische Bildlichkeit: Figürlichkeiten

Bei der Auflösung der Bilder ist Vorsicht geboten. Die drei Motive Täter, Vernichtung und Tod bündeln in der letzten Strophe je eine eigene Zeile um sich und erschließen sich aus den vorherigen Strophen. Die Schornsteine verweisen auf das Bild der Krematorien der Konzentrationslager, die Finger auf jene der Aufseher bzw. Wärter, die mit kurzem Wink über Leben und Tod entscheiden, und der Leib Israel auf das Volk an sich, das in diesem Gedicht bereits als Rauch durch die Schornsteine in die Luft zieht. Oft wurde die Frage artikuliert, ob das Gedicht Ausdruck der biblischen Hoffnung Hiobs oder *vice versa* eine provozierende Widerlegung angesichts der real-katastrophalen Erfahrung der Shoah ist.

- a. Signifikanterweise ist das Wort *JHWH* (d.i. eine Bezeichnung für Gott) das Leitwort im Hiobsbuch, das sich auch im vorangestellten Bibelzitat (Hiob 19,26) findet, hingegen im lyrischen Text der Nelly Sachs nicht vorkommt. Grundsätzlich spart Nelly Sachs Hinweise auf transzendente Kategorien in diesem – nicht in jedem – lyrischen Text aus. Jedoch ist „Gott“ im Rahmen ihrer Lyrik ein Schlüsselwort, das in ihren Gedichten über 70mal vorkommt.
- b. Hingegen werden ins Gedicht vereinzelte „Wortfetzen“ aufgenommen, die gegenüber der biblischen Hiobsgestalt fassungslose Gedanken der Vernichtung durch die exklamativen „O“-Aufschreie expressiv ersetzen. Zwar finden sich im Hiobbuch weniger sprachliche Wortfragmente, die eine Form des Aufschreis suggerieren, jedoch eine beträchtliche Anzahl der buchstäblichen Aufschreie Hiobs.
- c. *Hiob* und *Jeremia* stehen als der klagende Prophet und der exemplarisch Leidende stellvertretend für alle Getöteten und werden aus der Urzeit in die Gegenwart geholt.¹⁸⁶ Philosophisch wird erst im absoluten Scheitern ein Sinn offengelegt: „Jeremias' Worte sind herbe Worte. [...] Sie sprechen schlicht, ohne Phantastik und enthalten unergründliche Wahrheit [...].“¹⁸⁷ Dabei werden Jeremia und Hiob als Repräsentanten des gesamten Israel gewählt.

¹⁸⁶ Vgl. Lermen/ Braun: Sachs, 183f.

¹⁸⁷ Jaspers: Einführung, 32.

- d. Ein Schlüsselwort, das sowohl im biblischen Hiobtext als auch im lyrischen Text der Nelly Sachs vorkommt, ist der *Staub*. Aus biblischer Sicht kommt der Staub nicht erst bei Hiob vor, sondern verweist bereits auf eine längere Traditionsgeschichte mit recht eindeutiger Semantik. Den semantischen Ausgang nimmt der Staub von der Erzählung des Sündenfalls, wo die biblischen Urgestalten der Schöpfungserzählung, Adam und Eva, von den verbotenen Früchten nehmen und anschließend Gott zu Eva spricht, dass sie als Mühsal bei der Schwangerschaft Schmerzen ertragen muss (Gen 3,16) und zu Adam sagt: „So ist verflucht der Ackerboden deinetwegen. Im Schweiß deines Angesichtes sollst du dein Brot essen, bis du wieder zur Erde werdest, davon du genommen bist. *Denn Staub bist du und wirst du* (Gen 3,17b.19).“ Damit wurde der Staub zur biblischen Chiffre für Kreatürlichkeit und Tod. Das Mahnwort aus Gen 3,19 fand seinen Eingang in die christliche (v.a. liturgische) Traditionsgeschichte: „*Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris.*“¹⁸⁸ Biblisch signalisiert der Staub die kreatürliche Vergänglichkeit, aus welcher der Mensch geschaffen wurde und zu der er zurückkehrt. Bei Sachs ist der Staub ein mystischer Begriff, der das *Vergängliche* einerseits wie auch die *Erlösung* (allerdings weitaus seltener) andererseits artikulieren kann.¹⁸⁹

Insofern stellt sich die Frage, ob das Gedicht mit der Schau Gottes kontrastiert? Wie bereits festgestellt wurde, kommt das Wort *Gott* – eigentlich müsste man genauer bzw. ursprünglicher sagen *JHWH* – in diesem Gedicht nicht vor. Kuschel ist der Ansicht, dass die „Beziehung zwischen Bibeltext und eigenem Text das eigentliche Spannungsgefüge dieser literarischen Einheit aus[macht]. [...] Der Text von Nelly Sachs ist eine Totenklage. Aber ‚vor‘ wem wird geklagt, wem gilt sie? Gott?“¹⁹⁰ Diese Frage muss an dieser Stelle (noch) unbeantwortet bleiben.

¹⁸⁸ Der Konnex dieses lateinischen Bibelzitats mit dem in der christlichen Tradition und deutschen Literatur sehr breit rezipierten Aphorismus „*Memento mori*“, das seine Wurzeln im mittelalterlichen Kirchen- bzw. Mönchslatein hat und später in den Zusammenhang des „Vanitas“-Gedanken insbes. von der Barockliteratur aufgenommen wurde, dürfte doch gegeben sein. Der Staub als Sinnbild des Todes begegnet auch an anderen Stellen, wie bspw. eindrucksvoll in der biblischen Weisheitsliteratur: Ps 22,16: „du legst mich in den Staub des Todes“ oder Ps 104,29: „[...] und kehren zurück zum Staub der Erde“. Auch im Hiobbuch ist der Staub eine Chiffre der (bzw. seiner) Vergänglichkeit: „Zum Staub willst du mich zurückkehren lassen“ (Hiob 10,9).

¹⁸⁹ In der Wortkonkordanz zur Lyrik von Nelly Sachs verweist Kersten: *Metaphorik*, 70-73, darauf, dass der Staub weit über fünfzig Mal (insgesamt 62x) in ihrer Lyrik vorkommt. Der Staub signalisiert damit als ein grundlegendes Schlüsselwort den Verfall, die Todesverfallenheit und damit die Vergänglichkeit des Menschen. Bei näherer Betrachtung evoziert der Staub allerdings auch eine Flucht aus dem irdischen Dasein, eine potentielle Verwandlungsmöglichkeit, an deren äußerster Stelle des Sinnhorizonts im Spektrum m.E. die Erlösung steht.

¹⁹⁰ Kuschel: Hiob, 206.

4.1.4. Strophe II: Freiheitswege – Todespfade

„Auf dem Weg zur Freiheit ist der Tod das höchste Fest.“

Dietrich Bonhoeffer: Widerstand und Ergebung. Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft, S. 201.

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

Den Auftakt der zweiten Strophe bilden, wie in Strophe eins, die durch die Apostrophe „O“ artikuliert gestützten Schornsteine. Jedoch bleibt in dieser Strophe aufgrund der bereits geklärten Chiffre die präzisierende Ergänzung der „Wohnungen des Todes“ aus. Nun werden die Schornsteine beschrieben als Freiheitswege für Hiobs und Jeremias Staub.¹⁹¹ Als Stellvertreter des bereits thematisch eingeführten Israels sind Hiob und Jeremia auf ihre genuine Weise prototypische Leidensträger.

Mit dem Gedankenstrich werden diese beiden Verse genau in der Mitte der Strophe (vgl. ebenso Strophe I) abrupt abgebrochen und in den beiden darauf folgenden Versen bricht die m.E. rhetorische Frage nach den Erbauern auf. Die Schornsteine werden damit als Insignien jener beschrieben, die einen doppelten Weg eröffnen: einerseits einen „Freiheitsweg“, andererseits einen „Weg für Flüchtlinge“. Die Flüchtlinge gehören zur Motivkonstellation der Jäger und Gejagten, der Opfer und Täter. Damit wird der Kontrast von Erbauern und Flüchtlingen, zugleich Tätern und Opfern nochmals verstärkt. Wie Israels Leib in Rauch aufgelöst wird (vgl. Z. 3), so finden auch die Flüchtlinge ihren Weg in den aufgelösten Rauch der Schornsteine – und damit in den Tod. Während Nelly Sachs den Schmerz jahrelang auszutragen versuchte, bemüht sie sich bereits in ihrem ersten Gedicht, die Schornsteine als Freiheitswege aufzufassen. Wenn Keller-Stocker konstatiert, dass Nelly Sachs diese Zeilen in Entsetzen verfasste und mit dem Paradox der Schornsteine als Freiheitswege „das Geschehen aus der Isolierung löst und in den umfassenden Schöpfungsprozess und in dessen Ziel [einordnet]“¹⁹², dann kann die zweite Strophe als konsequente Fortsetzung der ersten Strophe gesehen werden.¹⁹³

¹⁹¹ Vgl. Exkurs: Biblische Bildlichkeit: Figürlichkeiten.

¹⁹² Keller-Stocker: Lyrik, 63.

¹⁹³ S.o. zur Conclusio der Strophe I.

4.1.5. Strophe III: leben/schwelle/tod

„Auge, Ohr, alle Sinne bekamen von morgens bis nachts und von nachts bis morgens nicht die geringste Nahrung, man blieb mit sich, mit seinem Körper [...]; man lebte wie ein Taucher unter der Glasglocke im schwarzen Ozean dieses Schweigens und wie ein Taucher sogar, der schon ahnt, daß das Seil nach der Außenwelt abgerissen ist und er nie zurückgeholt werden wird aus der lautlosen Tiefe.“

Stefan Zweig: Die Schachnovelle, S. 57.

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

In der dritten Strophe leitet die Dichterin in thematischer Anaphorik wiederum mit den „Wohnungen des Todes“ durch ein apostrophiertes „O“ ein. In Reminiszenz an die erste Strophe wird nun die intrinsische Funktionalität der Wohnungen geklärt.

Die Vernichtungslager sind „einladend hergerichtet“ für den „Wirt des Hauses, der sonst Gast war“. Als „Gäste auf Erden“ können ebenso wie in der vorigen Strophe die „Flüchtlinge“ und die beiden jüdischen Vertreter „Hiob und Jeremia“ als der gesamte „Leib Israel“ gesehen werden.

Im Gegensatz zum „Wirt“ ist das Dasein des Gastes unbeständig unsesshaft und bildet ein Pendant zum Wirt, der für das Wohlergehen des Gastes zu sorgen hat. „Das eigentliche Zuhause der Juden, ihre letztendliche Heimat, der Ort, an dem der Gast schließlich an die Stelle des Wirtes treten wird – dieser Ort heißt ‚Tod‘. Erst im Tod, ‚aufgelöst im Rauch‘, erfüllt sich das Heimatrecht des jüdischen Volkes [...]“¹⁹⁴ Der Tod ist ein zentrales Motiv und eines der häufigsten Wörter im lyrischen Werk. Eingehende Untersuchungen zum Thema Tod lassen eine zweifache Gestalt des Todes erkennen: den echten und falschen Tod.¹⁹⁵ In dieser Strophe wird transparent, dass die Dichterin nicht den Tod per se beklagt, sondern durch die Verkehrung einer Grunderfahrung ein besonderes Sinnkontinuum des Leidens zu artikulieren versucht. Indem der Tod „Wirt des Hauses“ und nicht mehr wie sonst „Gast“ ist, wird über solch paradoxe, künstliche und nicht zuletzt falsche Bilder der Verlust eingehender beklagt. Durch den Tod kommt dem jüdischen Volk die Möglichkeit zu, sich dem ständigen Exil letztgültig zu entziehen. Insofern erklärt sich der Freiheitsweg als Aspekt der Erlösung.

¹⁹⁴ Beil: Sprache, 169.

¹⁹⁵ Vgl. Keller-Stocker: Lyrik, 102f: solche Bilder finden sich bspw. auch in F 12 und F 15.

Damit wird jedoch auch das Bild vom Tod als jenseitigem Besucher, der den Menschen erlöst, verkehrt: „Der Mensch ist nicht mehr Gast auf Erden, sondern Gast eben jenes Todes, der nun ‚Wirt des Hauses‘ ist. [...] Es ist eine fast sarkastische Anspielung auf den bürokratischen und organisierten Aufwand des Mordens.“¹⁹⁶ Der Tod wird dem jüdischen Volk zum sarkastischen Freiheitsgewinn der körperlichen Auflösung in Rauch und in der Metapher der Wohnung, deren Eingangsschwelle den Übergang vom Sterben zur Auflösung bildet. Die Finger sind eine Synekdoche, die gleich der Spitze des „Messers“ den Entscheid über „Leben und Tod“ treffen. Die Evokation der Finger als solche der Täter wird v.a durch das Signal des Entscheidens zwischen Leben und Tod determiniert. Die metaphorische Setzung des Finger-Motivs evoziert in diesem Kontext einen Gehalt, der sich am sinnlosen Töten unschuldiger Flüchtlinge manifestiert und damit auf das semantische Feld der Henker¹⁹⁷ zu erweitern ist. Damit sind die Finger aus ihrem Denotat der Zeichensprache oder Richtungsweisung erweitert und stehen konnotativ als pars pro toto für Entscheidungsträger über Tod und Leben. Mit den Synekdochen „Schornsteine“ und „Finger“ wurde der Verkehrung der Verhältnisse eine dehumanisierte Metaphorik zugeschrieben.¹⁹⁸ Infolgedessen muss mit Adornos Diktum, das einen Zusammenbruch der humanen Kultur bedeutete, zumindest eine kritische Auseinandersetzung darüber einsetzen, wie nach Auschwitz über Auschwitz gesprochen werden kann.

4.1.6. Strophe IV: durch die Luft

„Ein gemeinsamer Brauch von Henkern und Krankenpflegern: der barsche Ton, in dem sie mit zum Tode Verurteilten sprechen.“

Imre Kertész: Galeerentagebuch, S. 245.

IV O ihr Schornsteine,
O ihr Finger,
Und Israels Leib im Rauch durch die Luft!

Bei all den Interpretationsweisen sind dennoch wichtige Prämissen mitzubedenken. In der ersten Strophe wird Israel mit der Metapher „Leib Israel“ konnotiert, was einer eingehenden Klärung bedarf. Biblisch-jüdisch wurde der Leib nicht wie in der

¹⁹⁶ Kranz-Löber: Tiefe, 21.

¹⁹⁷ Vgl. Kersten: Metaphorik, 103.

¹⁹⁸ Nach Bahr: Sachs, 7, kann konstatiert werden, dass die Verwendung solcher Metaphern keine „Eliminierung der Realität, sondern [eine] Konzentration auf unerläßliche Bestandteile des Vernichtungssystems“ leisten.

christlichen Tradition, in Anlehnung an Platon und Aristoteles, metaphorisch überstrapaziert, sondern bezeichnet schlicht die körperliche Seinsweise. Folglich ist Israel allgemein als Körperschaft – also Volk – Israel gemeint, und gleichermaßen bezieht sich das Leiden auf die leibliche bzw. körperliche Existenz. Damit wird eine weitere Seinsweise offengelassen, die sich dem Körperlichen entzieht und in der zweiten Strophe durch die Freiheitswege angesprochen wird. Die Rastlosigkeit des Hiob und Jeremia kann als pars pro toto für das gesamte jüdische Volk gelten, deren Existenzweise der von ewig unsesshaften Flüchtlingen ohne festes Zuhause gleicht. Einerseits ist die Grundkonstante des jüdischen Volkes seit den Urvätern „Verfolgung, Heimatlosigkeit und Exil“¹⁹⁹, doch wird in diesem Gedicht mit den *Freiheitswegen* eine Option angeboten. Die Wohnungen des Todes haben nicht das letzte Wort, ebenso wenig wie das Exil und die Verfolgung. In letzter Instanz steht der *Tod* per se, dessen Konstistenzform des Rauchs noch nicht Erlösung, sondern „Befreiung vom irdischen Leidens- und Exilschicksal“²⁰⁰, von Gewalt und Zerstreuung²⁰¹ bedeutet. Eine hier angebotene Option ist dergestalt, dass der absoluten Heimatlosigkeit mit dem Ende des irdischen Daseins eine letzte Heimstätte folgt, die in diesem Gedicht lediglich durch die „Eingangsschwelle“ (vgl. Z. 16) ihre *Andeutung* findet.

Letztlich sind wir im Deutungsversuch auf den Anfang des Gedichts, auf das vorangestellte Hiob-Zitat, verwiesen. Wie die Menschen in den Wohnungen des Todes erlebt auch Hiob seinen körperlichen Verfall (vgl. Hiob 19,20 als thematische Wiederaufnahme von Kap. 1ff). Doch Hiob schaut, bevor sein Fleisch und seine Haut vollkommen zerschlagen und zerstört (Hiob 7,5; 19,26f) sind und bevor er stirbt, Gott. Diese Option kann für das Gedicht nicht geltend gemacht werden, der Freiheitsweg für die Flüchtlinge ist ein anderer. Wichtig erscheint deshalb, dass dieses Zitat in ein Vertrauensbekenntnis des Hiob eingebettet ist und als *solches* stellt Nelly Sachs es m.E. ihrem ersten Gedicht voran. Infolgedessen ist das Zitat nicht als eine absolute Vergewisserung der Gottesschau zu Lebzeiten, nicht als absolutes Hoffnungsszenario, dessen man sich noch vor der Vergewisserung sicher sein kann, und auch nicht als irgendeine Form der Auferstehung zu sehen. Durch diese kontextuelle Verwobenheit müssen wir uns nicht mit Spekulationen abmühen, ob dieses Zitat eine Umdeutung der

¹⁹⁹ Beil: Sprache, 168.

²⁰⁰ Ebd., 169. – Diese Sinndimension wird von Beil angedeutet, ist jedoch konsequent auch auf den Bereich des gesamten Leidens weiterzudenken. Doch muss auch mitbedacht werden, dass der Tod nicht die einzige Option darstellt, sondern nur eine Antwort auf die vielen Fragen.

²⁰¹ Seit jeher war Israel ein Volk, das sich auf Wanderschaft befand, die beim Auszug aus Ägypten einen Ausgangspunkt nimmt und sich wie ein roter Faden durch die Geschichte zieht. Das Land Israel als solches war seit jeher und bis ins 20. Jahrhundert be- und umkämpft.

Shoah in eine neue Heilsgeschichte oder einen neuen spirituellen Anfang präludiert.²⁰² Eine solche hermeneutische Leistung scheint nicht intendiert zu sein. Eher wird damit m.E. eine hoffnungsvolle Artikulation nach „Oben“ gerichtet, die, wie auch Hiob zu diesem Zeitpunkt noch nicht erahnen konnte, *wie* er Gott schaut,²⁰³ noch nicht weiß, was passieren wird:

[...] Der schwarz wurde
Oder war es ein Sonnenstrahl? (Z. 6-7)

Den Weg für Flüchtlinge aus Rauch? (Z. 11)

Es bleiben Fragen, die sich aus dem Szenario der Vergangenheit und der Gegenwart, quasi von selbst stellen. Es bleibt eine Zuversicht vorangestellt, aber das Gedicht endet mit einer beklagenden Feststellung:

[...] Freiheitswege für Hiobs und Jeremias Staub –
[...] Und Israels Leib im Rauch durch die Luft! (Z. 9/ 20)

Es ist nicht Aufhebung der Hiobsvision, sondern die Ernüchterung, die am Ende bleibt – eingebettet in ein Vertrauensbekenntnis, dass die Hoffnung und dieses Vertrauen, trotz vielem und möglicherweise allem zum Trotz bleiben.

²⁰² So etwa Kranz-Löber: Tiefe, 22.

²⁰³ Streng genommen hatte Hiob mit dieser Vorahnung nicht Recht, denn er schaute Gott in neuerlicher unversehrter körperlicher Konstitution.

4.2. Hiob – das Gedicht

Zeile: Gedicht:

- 1 O DU WINDROSE der Qualen!
- 2 Von Urzeitstürmen
- 3 in immer andere Richtungen der Unwetter gerissen;
- 4 noch dein Süden heißt Einsamkeit.
- 5 Wo du stehst, ist der Nabel der Schmerzen.

- 6 Deine Augen sind tief in deinen Schädel gesunken
- 7 wie Höhlentauben in der Nacht
- 8 die der Jäger blind herausgeholt.
- 9 Deine Stimme ist stumm geworden,
- 10 denn sie hat zuviel *Warum* gefragt.

- 11 Zu den Würmern und Fischen ist deine Stimme eingegangen.
- 12 Hiob, du hast alle Nachtwachen durchweint
- 13 aber einmal wird das Sternbild deines Blutes
- 14 alle aufgehenden Sonnen erbleichen lassen.

4.2.1. Die Muschel – saust

Das Gedicht „Hiob“ entstammt aus dem 1949 veröffentlichten Zyklus „Die Muschel saust“ im Gedichtband *Sternverdunkelung*, der sich den großen biblischen Figuren widmet. Die Gestirne, denen auch der „Stern“ zuordenbar ist, sind im Rahmen der Sachsschen Lyrik keine unveränderlichen Größen, kein sinnbildlich fixiertes Motiv, sondern eine „bewegliche Metapher zur Bezeichnung des jeweiligen Schicksals [...]. Sternverdunkelung [...] weist z.B. auf die verdunkelte Zeit, auf den Verlust an Transparenz hin“²⁰⁴. Ein Motor der steten Veränderung ist das Leiden, für das insbesondere Hiob in ungeahnter Weise ein Exempel statuiert. Das Hiob-Gedicht ist das vierte aus diesem zweiten Zyklus, das sich neben Hiob den biblischen Gestalten Abraham, Jakob, Daniel, David und Saul widmet. „Die poetische Funktion dieser alttestamentlichen Figuren liegt weniger [...] in der paradigmatischen Verkörperung des

²⁰⁴ Keller-Stocker: Lyrik, 21.

Prinzips der Verwandlung. Die Gedichte stellen bildhaft die Leiden der Menschheit dar und kreisen um das Geheimnis von Leben und Tod.“²⁰⁵ Nicht die Mythisierung der Figuren als vielmehr eine gestalterische Kraft der Verwandlung wird vordergründig, wodurch diese Gestalten allesamt Vorbilder der biblischen Erzählungen sind.

Die Muschel ist bei Nelly Sachs ein zentrales Symbol, das in ihrer Lyrik zwei Konnotationen annimmt, nämlich Ohr- und Meeresmuschel. In der Meeresmuschel spiegelt sich das Meeresrauschen wieder, und sie ist somit jener Erinnerungsort, wo das Verborgene gesammelt und zugleich hörbar wird. Durch die Doppeldeutigkeit der Muschel als Ohr- und Meeresmuschel wird der Rhythmus des Menschen auf jenen des Meeres projiziert, denn „die Muschel nimmt unseren Körperpuls auf und spiegelt ihn gleichsam echohaft in unser Ohr, das ein Meeresrauschen zu vernehmen glaubt.“²⁰⁶ Eine derartige Gleichsetzung leistet dem Irrtum der Eindeutigkeit Vorschub und schafft einen Nexus zwischen körperlichem und meereshaftem Rhythmus. Die Ambiguität des Wortes bezieht sich auf ein Geheimnis, das letztlich im Menschen selbst gründet, aber nicht hörbar wird, weil wir es in uns nicht hören können und auf Naturgegenstände transferieren. Diese Projektion wird insofern relevant, als die kosmischen Kräfte anthropomorphisiert werden.²⁰⁷ Das Geheimnis gründet im Menschen selbst, wonach es seine genuine Aufgabe wäre, in erster Linie auf sich selbst, seine innerste Redeweise zu hören bzw. zu lauschen.

Die Verbindung der biblischen Patriarchen und Gestalten mit der Muschel zeigt erstaunliche Verknüpfungen, die sich anhand von deren Lebensvita parallelisieren lassen. Allesamt vernehmen sie im Rauschen der Muschel das Göttliche, von dem sie in den Bann gezogen werden. *Abraham*, der „im Sande der abtropfenden Sintfluthügel / die sausende Muschel / des Gottgeheimnisses“ (S 88) findet; der Prophet *Daniel* steht zwischen „Leben und Tod“ (S 97); mit König *David* zeigt sich die größte biblische Königsgestalt, die sich „nie in einen Halbgott wandeln [ließ] wie in der griechischen Mythologie die Helden“²⁰⁸; *David* wird „durcheilt von Sphärenmusik“, maß „in Verzweiflung / die Entfernung zu Gott aus“ und baute „der Psalmen Nachherbergen / für die Wegwunden“ (S 104); *Saul* ist jene Gestalt, die in der Reflexion über das Getane seine – und gleichsam die menschliche – Vergänglichkeit und Schuld der „Macht“ (S 106) erkennt; *Jakob* kämpft mit bzw. gegen Gott für und um den Menschen und wird

²⁰⁵ Lermen/ Braun: Sachs, 182f.

²⁰⁶ Bezzel-Dischner: Poetik, 50.

²⁰⁷ Vgl. Ebd., 50.

²⁰⁸ Treitler: Wanderschaft, 161.

„ächzend im Treibeis / von Tod und Auferstehung [...] zu Gott verrenkt“ (S 90f); Hiob letztlich versucht gleichsam im „Nabel der Schmerzen“ (S 95) Gott zu erspüren.²⁰⁹ Es zeigt sich nicht nur eine je eigentümliche, sondern immer auch einzigartige – der Art nach ist der Zugang zu Gott jeweils einzig – Weise, mit Gott in ein Naheverhältnis zu treten, das in den ersten Momenten keineswegs vertraute Freude bringt. Diese Nähe bedingt immer auch ein Kämpfen *mit* und *um* Gott. Die biblischen Gestalten vernehmen Gott und verstehen ihn doch nicht immer, weder in den alttestamentlichen Erzählungen noch in den lyrischen Gedichten der Nelly Sachs. Damit steht die Muschel *pars pro toto* für das Schicksal dieser Kündler Gottes, denn „die Muschel gehört zum Meer als Symbol des Leidens und zugleich zum Bildkomplex der Zeit, weil ihr Rhythmus (der des Körpers und des Meeres) die Zeit mißt in der Wiederholung der rhythmischen Einheit“²¹⁰. In der Muschel wird als Raum der Erinnerung die Zeit aufgehoben – eine Zeit der biblischen Erinnerung, die ebenso eine Zeit des Schreckens und Grauens wie der Freude ist.

4.2.2. Form und Gestalt

In diesem der biblischen Gestalt selbst gewidmeten Gedicht spricht das lyrische Ich Hiob an. Während Hiob zunächst noch metaphorisch artikuliert wird (vgl. Z. 1: „Windrose der Qualen“), wird er in der letzten Strophe (Z. 12) beim Namen genannt bzw. angesprochen. Dieses Gedicht ist wie der gesamte Zyklus rhythmisch bewegt, jedoch reimlos, und konstituiert sich aus metrisch ungebundenen Versen. Die Typographie zeigt eine Aufteilung des Gedichts in drei Strophen mit je unterschiedlicher Länge, das entfernt an ein Sonett erinnert²¹¹: Den ersten beiden fünfzeiligen Strophen folgt eine dritte vierzeilige Strophe. Durch die Gliederung wird die Sonderstellung der dritten Strophe unterstrichen. Das Pathos des ersten Gedichtbandes ist in diesem Gedicht noch stark präsent, etwa bei der Anrede des Hiob in der ersten Zeile. Deutlich wird dadurch, dass

²⁰⁹ Zur Charakterisierung der biblischen Patriarchen wurden hierfür pointierte Darstellungen aus ihrem Zyklus „Die Muschel saust“ herangezogen.

²¹⁰ Bezzel-Dischner: Poetik, 51.

²¹¹ Vgl. Kranz-Löber: Tiefe, 28. – Jedoch entspricht es offensichtlich weder der englischen (drei Quartette mit abschließendem Reimpaar) noch der italienischen Sonettform (zwei Quartette und zwei Terzette). Insofern hält dieser Vergleich nur schwer stand, zumal eine Formnähe nur zur englischen Sonettform gegeben wäre, jedoch ein Reim gänzlich fehlt. Einzig die Fokussierung auf eine Figur (vgl. Hiob) ist vorhanden, doch ist sicher nicht das Sonett der Vater dieses Gedankens: Denn in diesem Gedichtzyklus („Die Muschel saust“) erfolgt eine thematische Auseinandersetzung mit einigen biblischen Protagonisten, u.a. mit Hiob, Jakob, Daniel und Abraham.

Hiob nicht das lyrische Ich konstituiert, sondern einen Angelpunkt, den Prototyp des Schmerzes, im Gedicht auch als „Nabel der Schmerzen“, charakterisiert.

Die ersten beiden Strophen sind im Präsens gedichtet. Dieses Schema wird in der letzten Strophe durchbrochen, da die erste Hälfte der Strophe (Z. 11-12) im Vergangenheitstempus verfasst wurde, und die letzten beiden Verse (Z. 13-14) ins Futurische drängen. Die erste Zeile des Gedichts setzt mit der Interjektion „O“ ein, an die sich ein appellativer Sprachgestus knüpft, was durch ein Ausrufungszeichen, das einzige im Gedicht, signalisiert wird. Dieses „O“ bezieht sich in klagend-beschwörender Weise auf die folgende Genitivmetapher. „O DU WINDROSE der Qualen!“ ist sonach „Ausdruck einer ohnmächtigen Klage, die das Fassungsvermögen übersteigt. Dieser emotionale Ausdruck verrät unmittelbarste, persönliche Betroffenheit des lyrischen Ich“²¹². Die Assoziationen dieser Betroffenheit weisen einerseits auf das „O-Mensch-Pathos“ des Expressionismus,²¹³ der bezeichnenderweise Interjektionen als Emphase nutzt. Als Anrufung einer pronominalisierten Person, die erst in Z. 12 namhaft wird, erhält die Interjektion den Charakter eines „Affektlautes“²¹⁴, die dem, was wir aussprechen, emotionale Konturen verleiht. Indem das „O“ gestöhnt, geschrien oder gekreisch werden kann, wird der Ton zu einem Expressivlaut.

Andererseits zeigt sich eine Nähe zu biblischen Topoi, die sehr stark die Emotionen für stilistische Zwecke schürt. Das Verstummen der Stimme in Z. 9 hat durch die alliterative Verwendung zudem eine onomatopoetische Funktion, weil der Gegensatz eindringlicher wird. Dem *Aus-gesprochen* (vgl. Z. 9: „Stimme ist stumm“), dessen Inhalt groteskerweise verstummt, wird durch die Alliteration ein Nachdruck verliehen wie auch in der ersten Strophe, wo in Z. 5 mittels Zischlauten (wo du *stehst* ... *Schmerzen*) die Leiddimension auch auf der Ebene des Signifikants intensiviert wird.

Wie auch in „O die Schornsteine“ wird neuerlich die Stilfigur der Wiederholung genutzt, um auf die mit affektivem Pathos artikulierte „Windrose der Qualen“ in anaphorischer Weise zu rekurrieren. In der zweiten Strophe erfolgt dies durch einen zweigliedrigen Parallelismus, der zudem biblisch motiviert ist, am eindringlichsten („Deine Augen sind tief ... / Deine Stimme ist stumm ...“). Die Zeilen des Gedichts werden spürbar länger als im ersten Gedichtband und die Sprache dieses Gedichts ist prosaischer geworden.

²¹² Lermen/ Braun: Sachs, 186.

²¹³ Vgl. etwa Petersen: Literatur, 190f: „Der Anfangsvers des Gedichts ‚An den Leser‘ hat für Werfels Stil die Charakterisierung ‚Oh-Mensch-Pathos‘ geprägt: ‚Mein einziger Wunsch ist, dir, o Mensch, verwandt zu sein!‘“. Franz Werfel begründet einen messianisch-verkündenden Strang des lyrischen Expressionismus. Vor dem biographischen Hintergrund gilt zu bedenken, dass Nelly Sachs einen gewissen Hang zum Expressionismus zeigte, insbesondere wenn man bedenkt, dass sie neben Novalis und Hölderlin für Kafka Bewunderung hegte.

²¹⁴ Kainz: Psychologie, 208.

Zahlreiche Genitivmetaphern (vgl. bspw. „Windrose der Qualen“, „Nabel der Schmerzen“ etc.) und scheinbar belanglose Füllwörter am Versbeginn (vgl. „denn“, „aber“) attestieren dem Gedicht eine stilistische Nähe zu Hölderlin. Auch das Pathos bleibt dem Gedicht erhalten, wie die erste Strophe nicht nur durch die Interjektion verdeutlicht: „Mit einem Furioso von nicht überbietbarem Pathos redet die erste Zeile Hiob an und fasst sein extremes Leid im Bild der allseitigen Attacke unerschöpflicher kosmischer Dynamik.“²¹⁵ Dem einführenden Bild Hiobs (Z. 1-3) folgt eine Ergänzung und eine semantische Bekräftigung. Überhaupt scheinen alle Strophen durch die sog. schweren Satzzeichen – zu denen Punkt, Fragezeichen und Ausrufezeichen zählen²¹⁶ – dem Inhalt eine gewisse affirmative Bekräftigung und damit einen Nachdruck zu verleihen. Demgegenüber werden im ersten Gedichtzyklus häufiger leichte Satzzeichen (vgl. Komma oder v.a. Aposiopese) verwendet, wodurch dem Text auf der Rezipientenebene spürbar mehr Eigendynamik eingeräumt wird.

4.2.3. Strophe I: ausge/druck/te Qual

„Schweigen ist Wahrheit. Aber die Wahrheit eben, die schweigt, und recht werden jene haben, die reden. Schweigen könnte nur dann eine wirksame Wahrheit sein, wenn es vollkommen wäre und wenn es Gott gäbe: wenn das Schweigen ein gegen Gott gerichtetes Schweigen wäre.“

Imre Kertész: Galeerentagebuch, S. 36.

In der ersten Strophe wird bereits das ungeheure Leiden ins Bild gesetzt, indem das „Wüten der Elemente den Maßstab des Bildes setzt“²¹⁷. Die ersten drei Zeilen entfalten das Bild der Windrose, das in der vierten Zeile eine Vertiefung erfährt und in der letzten Zeile dieser Strophe vollendet wird. Mit dem Motiv der Windrose wird die universale Dimension der Qual charakterisiert. Als Verkörperung des Leides weckt Hiob in Verbindung mit der Windrose ein breites Spektrum an Konnotationen. Zunächst präsentiert sich die „Windrose der Qualen“ der ersten Zeile als eine für Nelly Sachs typische Genitivmetapher,²¹⁸ die Abstraktes mit Konkretem verbindet und damit auf das globale Ausmaß der Qual verweist. Die Metaphorik des Windes im Kompositum deutet auf die Flucht und die Unbehaustheit, und als Windrose bezeichnet sie den Sammelpunkt

²¹⁵ Hoffmann: Pathos, 27.

²¹⁶ Vgl. Stock: Liturgie, 61.

²¹⁷ Hoffmann: Pathos, 27.

²¹⁸ Vgl. Bezzel-Dischner: Poetik, 56f.

der vier Windrichtungen. Das Motiv des Leides ist hier nur unterschwellig transparent: „Die Leidgeprüftheit der Menschheit ist hier repräsentativ im mythischen Grundmotiv vorgezeichnet [...], im bloßen signalisierenden Nennen des Bildelements ‚Windrose‘ gegenwärtig.“²¹⁹ Hiob ist biblisch zum Inbegriff der Qualen und des Leides geworden, das Menschen seit Menschengedenken – „von Urzeitstürmen“ –, gleichsam seit „Urzeiten“ erlitten haben. Gegenüber dem lyrischen Text sind es biblisch keine anonymen, sondern von Satan provozierte Katastrophen, die den Mann aus Uz heimsuchen. Indessen insinuiert dieses Gedicht einen metaphysischen Ursprung der Schmerzen. Die Leser des biblischen Subtexts wissen um die Wette Satans mit Gott, wohingegen das Gedicht den Ursprung in die Urzeitstürme versetzt. Auffälligerweise kommt in jeder Zeile ein Wort vor, das beim Leser prototypisch Leid hervorzurufen vermag: Qual – Urzeitsturm – Unwetter – Einsamkeit – Schmerz.²²⁰

I O DU WINDROSE der Qualen!
 Von Urzeitstürmen
 in immer andere Richtungen der Unwetter gerissen;
 noch dein Süden heißt **Einsamkeit**.
 Wo du stehst, ist der Nabel der Schmerzen.

Die äußeren beiden Wörter bilden aufgrund ihrer synonymen Semantik eine Inklusion. Urzeitsturm und Unwetter lassen sich semantisch der Witterung zuordnen. Einzig die Einsamkeit bleibt isoliert. Die Qual und der Schmerz preschen in das Gedächtnis und man wird zweifellos eine Ursache dafür in der Konvergenz von Urzeitstürmen und Unwetter erkennen können. Demzufolge steht die Einsamkeit in dieser ersten Strophe für sich und kann als erste, allerdings nicht „erträglichste“ Ausformung der Qualen und Schmerzen dienen. Im Gegenteil, der Süden der Windrosen-Metapher kann unter Berücksichtigung des Sonnenverlaufs als der Höhepunkt der Qual verstanden werden.²²¹

²¹⁹ Kersten: Metaphorik, 83.

²²⁰ Hier sind die Wörter jeweils in Singularform und der entsprechenden Reihenfolge von der ersten bis zur fünften Zeile wiedergegeben.

²²¹ Gegen Kranz-Löber: Tiefe, 28, die in der Einsamkeit die „erträglichste Ausprägung seiner Qualen“ sieht, jedoch m.E. übersieht, dass gerade die Vereinsamung in ihrer gesellschaftlichen Isolation eine hermetische – und auch argumentative – Abschottung bewirkt. Es ist auch im Hiobbuch die erste seiner Qualen, zumal ihm alle Menschen aus dem familiären Umfeld genommen werden. Im Gedicht ist mit dem „Süden“ m.E. weniger eine biographische Anspielung auf den „Stockholmer Stadtteil ‚Söder‘, zu deutsch Süden“ (so Kranz-Löber: Tiefe, 28) gemeint, sondern unter Rücksichtnahme des Sonnenverlaufs kann im Süden der geographische und damit wörtliche Höhepunkt gesehen werden. Damit wäre die Einsamkeit nicht irgendeine latente Ausformung der Qual, sondern sowohl biblischer Ausgangspunkt als auch der topographische Zenit.

Dementsprechend erhält die Einsamkeit einen doppelten Umriss der Extreme, nämlich in zeitlicher („Urzeit“) und topographischer („Süden“) Hinsicht.

Es ist die Einsamkeit, an die sich die Frage knüpft, das Alleingelassensein, an das sich das große „*Warum*“ der zweiten Strophe schmiegt. Nelly Sachs tendiert in ihrer Lyrik dazu, Abstrakta auf der metaphorischen Ebene mit einem dinglichen oder personifizierten Wesen zu affizieren. „Einsamkeit“ stellt ein solches Abstraktum dar, dessen Wesen in dieser Strophe durch die Qualen und Schmerzen determiniert wird. Eine Verbindung von Einsamkeit mit der qualvollen Trostlosigkeit lässt sich im Kontext ihrer Lyrik durchaus veranschaulichen, so beispielsweise im selben Zyklus über Israel:

Fremdling du, [...]
Verkauft an diese Erde
damit Einsamkeit fort sich erbe. (S 100)

Bereits im ersten Gedichtband „In den Wohnungen des Todes“ im Gedicht „Chor der verlassenen Dinge“, wird Israel stets mit Leid oder Qual konnotiert:

Israels Mund in Qual, gebogen wie ein Rind. [...]
Verlorenes Menschenmaß; ich bin die Einsamkeit
Die ihr Geschwister sucht auf dieser Welt –
O Israel, von deiner Füße Leid [...] (W 48)

Und wenig später im Chor der Waisen wird ebendiese Qual der Einsamkeit beklagt:

Wir Waisen liegen auf den Feldern der Einsamkeit.
Wir Waisen
Wir Waisen klagen der Welt [...] (W 54)

Auch in den späteren Gedichten wird die Einsamkeit oft im selben Atemzug mit dem Vokabular des Leidens genannt, so etwa mit den „Tränen“ (W 52), den „Leidenstrümmern“ (N 171) oder der „Heimatwehe“ (W 211).

Nelly Sachs integriert das antworterfragende Leiden und die Erkenntnis der Gottverlassenheit in ihre erste Strophe. Den Aspekt der universalen Gottverdunkelung und das Gefühl der Gottverlassenheit des biblischen Hiob nimmt Nelly Sachs auf und betont: „Als der leidende Mensch ist Hiob gleichzeitig der gottverlassene Mensch. [...] Hiobs Schicksal ist ‚Einsamkeit‘, sein Leiden wird dabei rätselhaft von außen verursacht und ist total, raumumgreifend – (‚Süden‘), es ist aber auch zeitungsgreifend (‚Urzeit‘).“²²² Das Bild der vollkommenen Gottverlassenheit kulminiert in der ersten Strophe in der letzten Zeile, wenn Hiob als „Nabel der Schmerzen“ aufgefasst wird. Dabei steht das

²²² Langenhorst: Ijob, 274.

jüdische Dasein, das immer wieder von Unglück getroffen wird, im Zentrum. In diesem fünften Vers wird zudem die Leidensdimension durch die Verwendung der Zischlaute (wo du *stehst* ... *Schmerzen*) intensiviert.

Am Strophenende bezeichnet das lyrische Ich das „Du“ des Textes mit dem „Nabel der Schmerzen“ als vorläufiges Fazit einer metaphorischen Sprachbewegung an eine ebenso metaphorischen Stelle, deren aphoristische Einprägsamkeit durchaus die Kriterien „Geflügelte Worte“ erfüllt. Oft wurde diese Aussage assoziiert mit der ursprünglich mythologischen Lokalisierung „Nabel der Welt“, welche den Mittelpunkt der Welt bezeichnet. Hiob ist keineswegs Lenker und Denker der Welt, denn Sachs wählt bewusst die Assoziation „Nabel der Schmerzen“, um dieses Bild auf Hiob zu lenken und ihn als Zentrum des Leides und Leidens zu charakterisieren, gleichsam als „Ort und Mittelpunkt aller Leiden, Synthese aller Not. Wie in einem Brennpunkt sammeln sich in ihm Qualen und Schmerzen der Menschheit: ein Martyrium, dem Nelly Sachs unablässig nachsinnt“²²³.

4.2.4. Strophe II: Die Hiobsfrage als Frage Hiobs

„Ich komme bestimmt nicht als ‚homo religiosus‘ von hier heraus! ganz im Gegenteil, mein Mißtrauen und meine Angst vor der ‚Religiosität‘ sind hier noch größer geworden als je. Daß die Israeliten den Namen Gottes nie aussprechen, gibt mir immer wieder zu denken und ich verstehe es immer besser.“

Dietrich Bonhoeffer: Widerstand und Ergebung. Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft, S. 77.

II Deine Augen sind tief in deinen Schädel gesunken
 wie Höhlentauben in der Nacht
 die der Jäger *blind* herausgeholt.
 Deine Stimme ist *stumm* geworden,
 denn sie hat zuviel **Warum** gefragt.

Von der ersten Strophe klar abgegrenzt, weil die Hiobsgestalt nun in direkter Weise angesprochen wird, wendet sich das lyrische Ich nun in doppelter Hinsicht Hiob zu. Augen und Stimme sind zentrale Sinnesorgane, um Kommunikation aufzunehmen, und stehen hier *pars pro toto* für den „ganzen Menschen“²²⁴.

²²³ Lermen/ Braun: Sachs, 187.

²²⁴ Ebd., 187.

Meines Erachtens lässt sich die zweite Strophe in zwei thematische Abschnitte gliedern, was durch das zweimalige Einsetzen des Personalpronomens gekennzeichnet wird. Im ersten Teil wird ein Bezug zum visuellen, im zweiten Teil zum akustischen Bereich hergestellt. Beide Bereiche versagen: Die Augen ermatten, die Stimme verstummt. Für das Verstummen wird eine Begründung gegeben („zuviel Warum gefragt“), wohingegen für die Augen ein Vergleich angestellt wird. Unklar bleibt, ob sich das ambigüine Adjektiv „blind“ auf die Jäger, was die syntaktische Stellung nahelegt, oder die Höhlentauben, was wiederum der Kontextplausibilität entspricht, bezieht.

Insbesondere bei den körperlichen Bildern variiert die Entfaltung der Metaphorik,²²⁵ weil sich die Bildelemente semantisch im Laufe der Dichtung entfalten. Die dem menschlich-psychischen Bereich (Augen als Spiegel der inneren Hemisphäre und die Stimme als Ausdrucksmittel) zuordenbaren Elemente Auge und Stimme verlieren ihre Wirksamkeit. Hier deutet sich ein Kontrast zum biblischen Hiob an, der am Ende seiner Vita *Gott schaut*. Die Augen werden durch einen konventionellen Wie-Vergleich beschrieben,²²⁶ der insbesondere die frühen Gedichte prägt. Die Höhlentauben sind ein singulär verwendeter Terminus, verweisen jedoch kraft ihrer Semantik auf die Dunkelheit wie auch wenig später die Nacht. Die Nacht ist ein häufig wiederkehrendes Vokabular, das einen negativen Eindruck erweckt, jedoch wie die Farbqualität „schwarz“ kein uneingeschränkt negatives Bild insinuiert. Die Nacht ist einerseits die Zeit „des Sterbens, des gestörten Schlafes und des zu früh unterbrochenen Lebens“²²⁷, andererseits auch „die Zeit des ‚Geheimnisses‘ von Tod und neuer Geburt. [...] Vergangenheit, Gegenwart und zukünftige Ahnung, Traum und Realität“²²⁸ fallen in ihr zusammen. Tief in die Nacht, also sehr weit in Richtung Unterbrechung und Tod bewegen sich die Höhlentauben hinein und vergleichen damit die Rolle Hiobs in der Nacht mit einem am Rande der Erschütterung und des Todes stehenden Wesen.

Das Verstummen wird durch das viel- und zuvielfache Fragen begründet. Die alliterative Kennzeichnung (Stimme stumm) verstärkt das Moment des Verstummens einerseits, gewährt aber dem Schweigen als komplementäre Ergänzung zum Wort Raum. In ihrem

²²⁵ Kersten: Metaphorik, 104ff.

²²⁶ Vgl.: Bezzel-Dischner: Poetik, 56f, veranschaulicht für die frühen Gedichte der Nelly Sachs, dass diese einen häufigen Wie-Vergleich anstellen, deren Einfluss vor allem von den Romantikern auf Nelly Sachs übergeht. Insbesondere Rainer Maria Rilke und Gottfried Benn dürften eine diesbezügliche Vorbildwirkung ausgeübt haben.

²²⁷ Sager: Sachs, 60.

²²⁸ Bezzel-Dischner: Poetik, 35. – Anhand dieser beiden Positionen lässt sich zeigen, wie sehr die Meinungen zu einem Motiv divergieren können, zumal unterschiedliche Kontexte einen häufig wiederkehrenden Terminus sehr unterschiedlich akzentuieren können. Doch wird diesem Kontext, der eine eher düstere Stimmung wiedergibt, eher Peter Sagers Untersuchung gerecht.

Gedicht „Untergänge“ (N 226) nehmen Tod und Schweigen ebenso konkrete Gestalt an wie der „Mund“ im Zyklus „Fahrt ins Staublose“ (F 334) und in diesem Gedicht.

Nachdem du aufbrachst
Loch des Schweigens gähnt
Grab – darin einer Nachtwache Wandlung (N 226)

Sterben
bezieht seinen Standpunkt aus Schweigen
und das blicklose Auge [...] (F 334)

Schweigen und Leiden sind keineswegs Antagonisten, sondern werden hier m.E. zu komplementären Bezugsgrößen, wobei das Schweigen Ausdruck des Leides ist: „Schweigen auf Grund übergroßen Leides thematisiert sie auch in ihrem ‚Hiob‘-Gedicht (95), das darüber hinaus von der Einsamkeit und der Geworfenheit des Menschen auf eindrucksvolle Weise Zeugnis ablegt.“²²⁹ Die Option, die Nelly Sachs zu Hiob anzubieten hat, ist nicht mehr die rein biblische des Aufschreis, sondern des Schweigens. Die Stimme Hiobs musste gerade insofern versagen, als sie sich gleichsam dem Sisyphe der Sinnfrage stellt. Als solche artikuliert sie m.E. das Leid auf eine doppelte Weise, indem sie einerseits explizit nach dem Leid und der Qual fragt (*Warum* fragen, d.h. die Warum-Frage als solche zu stellen) und andererseits im Akt des Fragens selbst zur Qual wird, weil eine Antwort aussteht (Warum [überhaupt noch] *fragen*). Das lyrische „Ich“ wirkt selbst spürbar ratlos und emphatisch mit-leidend. Die Stimme des biblischen und auch Sachsschen Hiob ist seinerseits klagend, betend, anklagend und ratlos, sodass ihm wortwörtlich Hören und Sehen vergangen sind. Wie im zuerst interpretierten Gedicht „O die Schornsteine“ konturiert auch hier die biblische Figur *pars pro toto* alle ungerecht Leidenden (vgl. „Flüchtlinge“ in W 8 und später die „Vertriebenen“ in F 282f), zu denen in der Zeit der Niederschrift auch Nelly Sachs zählt.²³⁰ Der Eindruck der biographischen Erfahrung wird in einem Brief deutlich, der vor dem Hintergrund eines Gestapoverhörs bei Nelly Sachs eine Stimmbandlähmung erzeugte, worauf sie einige Tage nicht sprechen konnte und verstummte:

Fünf Tage lebte ich ohne Sprache unter einem Hexenprozeß. Meine Stimme war zu den Fischen geflohen. [...] Die Stimme floh, da sie keine Antwort mehr wusste und ‚sagen‘ war verboten.²³¹

²²⁹ Beil: Sprache, 201.

²³⁰ Es soll hier nicht der Eindruck einer biographischen Einvernehmung des Gedichts geweckt werden, doch wird man nach Braun/ Lermen: Sachs, 188, konstatieren müssen, dass Nelly Sachs hier „wie immer in eigener Sache, die sie aber – und das darf man nie vergessen – als die Sache ihres gequälten Volkes und aller Verfolgten empfindet“.

²³¹ Zit. n. Bach/ Galle: Psalmendichtung, 361.

Die Zeilen aus diesem Brief verweisen auf ihre biographischen Leiden und korrespondieren mit der folgenden dritten Strophe.

Der biblische Hiob versucht sein Schicksal zu ergründen und stellt stets die Frage nach dem „Warum“. Paradigmatisch für die Reden der vermeintlichen Freunde und der Gegenreden Hiobs sieht sich Hiob in seiner dritten Rede mit der Frage seines Namens konfrontiert: „Wo ist Gott?“ Alle – Hiob und seine Freunde – erwarten angesichts dieser Anfrage eine Antwort Gottes und eine „Loslösung“ als Lösung des Problems. Dies würde sich bereits in der Beantwortung der Rückfrage nach dem Sinn seines Leidens ergründen. Aus der Antwort Hiobs auf Elifas in Hiob 23,2-12 gründet die Ursache seiner Not nicht in der eigenen Schuld, sondern in Gottes unverständlichem Handeln. Deshalb macht er sich auf, Gott zu finden, zu seiner Wohnung zu gelangen, um ihm letztlich seine stichhaltigen Beweise so darzulegen, dass Gott ihm beipflichte. Doch seine Bitte auf Begründung seines Leides wird nicht erhört, ein Zusammentreffen Hiobs mit Gott kommt nicht zustande. Daher blickt er nach eingehender – psychologischer²³² – Prüfung voller Betroffenheit auf sich selbst. Diese Betroffenheit angesichts der Greuel hat Nelly Sachs mit „Warum?“ artikuliert – zuviel des Fragens und doch zuwenig der Frage. Doch manifestiert sich in dieser lyrisch dichten Strophe eine entscheidende Differenz zum biblischen Hiob, da sich angesichts der Katastrophe die Ausgangsbasis entschieden verändert hat. Mehr als zweitausend Jahre danach steht die „Schwester Hiobs“²³³ vor anderen Tatsachen: „Die tausendfache Warum-Frage blieb ungehört, die Theophanie, die Gotteserscheinung der Bibel, blieb aus. Der Ijob des 20. Jahrhunderts erhielt keinerlei Antwort.“²³⁴ Das biblische Vorbild stellt ungebrochen die Frage nach dem Warum und steht und schaut in der Hoffnung „ohne sein Fleisch“ (Hiob 19,26), letztlich aber vor seinem Tod, Gott (Hiob Kap. 42). Dies kann der Hiob der Nelly Sachs nicht von sich behaupten, weil hier nur das „Warum“ – gleichsam anstelle der Theophanie – steht. Was wäre dem biblischen Hiob ohne die Gotteserscheinung geblieben? Ebenfalls die Einsicht, zuviel Warum gefragt zu haben?

²³² Vgl. Groß: Ijob, 88.

²³³ Kurz: Literatur, 227.

²³⁴ Langenhorst: Ijob, 275.

4.2.5. Strophe III: Nacht.wach.wein – Nachtwache

- III Zu den Würmern und Fischen ist deine Stimme eingegangen } Summarische Rückschau
 Hiob, du hast alle Nachtwachen durchweint

 aber einmal wird das Sternbild deines Blutes }
 alle aufgehenden Sonnen erleichen lassen. } Futurische Perspektive

Hiobs verstummte Stimme aus der zweiten Strophe wird in der syntaktisch abgeschlossenen ersten Zeile der dritten Strophe begründet. Dadurch wird ein Kontinuum zu den vorherigen Strophen hergestellt,²³⁵ wobei die letzte Strophe durch vier Zeilen in formaler Hinsicht hervorragt. Auch hier würde ich für eine Zweiteilung plädieren, die nicht aus den syntaktischen abgeschlossenen Einheiten resultiert, sondern aus dem adversiven Einsetzen („aber“) in der dritten Zeile einerseits und der erstmals ins Futurische gerichteten Hoffnung („einmal wird“) andererseits. Bis dato wurde das Gedicht in der Gegenwart des dichterischen Sprechens gehalten, doch mit der dritten Strophe versetzt es die Leser zunächst in eine Vorzeit, die dann durch das „einmal wird [...]“ ein Hoffnungspotential für das Zukünftige artikuliert.²³⁶ Im Verlauf der bisherigen beiden Strophen wurde Hiob als Person der Gegenwart vorgestellt, doch weist das Futur im letzten Abschnitt über das Präsens und damit über das Präsentische hinaus und kann dergestalt ausschließlich als Artikulation einer Hoffnung verstanden werden. Nicht nur syntaktisch, sondern auch inhaltlich wird eine Antithetik verlangt, derzufolge der Erniedrigung Hiobs im ersten Teil die Apotheose²³⁷ Hiobs in den beiden Schlusszeilen folgt.

Zu Beginn der dritten Strophe wird nachgereicht, worin das Abhandenkommen der Stimme Hiobs gründet, sie ist zu den „Würmern und Fischen eingegangen“. Der Sprachverlust wird mit diesem doppelten Bild einer Tiermetaphorik dargestellt, die in der Lyrik oftmals (vgl. z.B. Schmetterling) vorzufinden ist. Das Bildelement Fisch repräsentiert zeichenhaft die Motivkränze „Schweigen“, „Stummheit“ und „Ersticken“

²³⁵ Die beiden ersten Strophen konstituieren sich durch zwei inhaltlich relevante syntaktische Einheiten, wobei in der ersten Strophe auf den ersten Ausrufungssatz („O du Windrose der Qualen“ Z. 1) ebenfalls zwei geschlossene Sätze folgen. Sofern man dem Ausrufungssatz keine Beachtung schenkt, liegen in der ersten und dritten Strophe jeweils ein Ein- sowie ein Dreizeiler vor.

²³⁶ Damit gegen Kranz-Löber: Tiefe, 30f, die in den Zeilen 11-12 einen Mythos sieht, der gewissermaßen eine „Vor-Zeit“ beschreibt und mit „einmal“ die Nachzeitigkeit des Mythos entwirft, die eigentlich in die Gegenwart des dichterischen Sprechens verlegt wird. Meiner Meinung nach ist auch eine solche Position, ungeachtet dieser argumentativen Prämissen, mit denen man Nelly Sachs allerdings kaum gerecht wird, legitim.

²³⁷ Vgl. Hoffmann: Pathos, 28.

und steht im Kontext ihrer Lyrik in einem engeren Zusammenhang mit den oft nachweisbaren Motiven „Leid“, „Christus“ und „Opfer“.²³⁸ Nicht immer nur der Fisch *in toto* wird als Motiv herangezogen, mitunter weisen auch Synekdochen wie „Flosse“ und „Kieme“ auf das Fischwesen hin. Als weitere Metaphern für die angeführten Motivkränze Schweigen und Stummheit begegnen die Tiere „Wurm“, „Schlange“ und Kröte“,²³⁹ die im Rahmen ihrer gesamten Lyrik jedoch weitaus weniger frequentiert werden. In der biblischen, insbesondere in der weisheitlichen und prophetischen Tradition der alttestamentlichen Symbolwelt sind besonders der Fisch und der Wurm dem Sinnhorizont der Vergänglichkeit, aber auch der Endlichkeit des menschlichen Daseins zugeordnet:

Wie Fische die ins *Unglücksnetz* geraten sind [...] (Koh 9,12)
[...] sodass die Fische *verfaulen aus Mangel* an Wasser (Jes 19,8)
[...] auch die Fische im Meer sollen *zugrunde gehen* (Hos 4,3)

In der neutestamentlichen Tradition wird der Fisch anders konnotiert und vorzüglich bei wundersamen Vermehrungsberichten verwendet. Jedoch wird auch spürbar, dass der Fischer als Beruf, zum Teil auch bei den späteren Aposteln, gängig ist und infolgedessen metaphorisiert wird, etwa bei dem Terminus „Menschenfischer“²⁴⁰. Die einzige Stelle im Hiobbuch, in der das Fischmotiv vorkommt, mutet hier bei einer ersten Betrachtung sehr paradox an:

⁷Frag nur die Tiere, sie lehren es dich, die Vögel des Himmels, sie künden es dir.
⁸Sprich zur Erde, sie wird es dich lehren, die Fische des Meeres erzählen es dir.
⁹Wer wüsste nicht bei alledem, dass die Hand des Herrn dies gemacht hat? (Hiob 12,7-9)

Hiob, der Fromme und Gerechte, wird von den Freunden verspottet und konterkariert an dieser Stelle, indem er die Gedanken seiner Freunde aufnimmt, deren Lehre und Ansicht. Auch mit dem „Wurm“ wird ein biblischer Topos aufgenommen, der als Ausdruck der menschlichen Schwäche assoziiert wird. Vor allem im Psalter, beim Propheten Jesaja und im Buch Hiob wird das Wurmmotiv aufgenommen, um den Menschen in seiner Fragilität wiederzugeben (vgl. Jes 14,11; 41,14; Ps 22,7; Hiob 17,14; 21,26; 24,20; 25,6). Die Wurmmetapher findet sich interessanterweise ausschließlich im Munde Hiobs, in den Gegenreden seiner Freunde hingegen nicht. In Hiob 17,14 wird in der verzweifelten Not Hiobs der wohl drastischste Vergleich mit dem Tod gesucht:

²³⁸ Vgl. Kersten: Metaphorik, 99.

²³⁹ Vgl. Ebd., 99.

²⁴⁰ So spricht etwa Jesus am See von Galiläa die Fischer Simon und Andreas an und verwendet den Terminus Menschenfischer, um das Bild der Nachfolge und der Berufung durch den Lebenskontext zu verstärken: „Kommt, folgt mir nach! Ich werde euch zu *Menschenfischern* machen“ (Mk 1,17 // Mt 4,19).

¹³ Ich habe keine Hoffnung. Die Unterwelt wird mein Haus, in der Finsternis breite ich mein Lager aus. ¹⁴ Zur Grube rufe ich: Mein Vater bist du!, Meine Mutter, meine Schwester!, zum Wurm. (Hiob 17,13-14)

Hiob nimmt in seiner Rede das Bild dahingehend auf, als er die Opfer der Gewalt²⁴¹ (vgl. Hiob 24,14.15) mit dem Symbol der Todverfallenheit zeichnet:

²⁰ Der Mutterschoß vergisst ihn, Gewürm labt sich an ihm; nie mehr wird an ihn gedacht; ja, wie Holz wird Frevel zerschmettert. (Hiob 24,20)

Die biblisch prononcierte Konnotation des Wurmes mit der Vergänglichkeit des Daseins und dem Verstummen erhält spätestens an dieser Stelle klare Konturen, doch verschärfen sich im 25. Kapitel in der Rede Bildads als eine Art Zusammenfassung über das anthropologische Wesen die Züge. Hier wird eine Antithese gebildet, in der Gott und Mensch in unüberbrückbarer Ferne einander gegenüberstehen. Insbesondere die Verse über den Menschen werden für diesen Kontext virulent:

⁴ Wie wäre ein Mensch gerecht vor Gott, wie wäre rein der vom Weib geborene? ⁵ Siehe selbst der Mond glänzt nicht hell, die Sterne sind nicht rein in seinen Augen, ⁶ geschweige denn der Mensch, die Made, der Menschensohn, der Wurm. (Hiob 25,4-6)

Als hinfällig, vergänglich und schmutzig steht der Mensch Gott gegenüber. „Selbst Mond und Sterne, die im alten Orient als göttlich angesehenen und verehrten, glänzenden Gestirne, sind in Gottes Augen nicht rein, und glänzen nicht in seinen Augen hell“. ²⁴² Elend, Niedrigkeit und Todverfallenheit des Menschen kulminieren hier im letzten Vers, in dem der Mensch als Made und Wurm dargestellt wird. Vor diesem Hintergrund wie auch vor dem Hintergrund des Gedichts bricht keine Frage so sehr auf wie jene, ob Gott sich der Niedrigkeit des Menschen, der Made und des Wurms annimmt? Und doch zeigt sich ein elementarer Unterschied, wonach sich für den biblischen Hiob die Frage stellt, ob Gott „dem Schrei des Notleidenden Antwort geben“ ²⁴³ wird? Demgegenüber verstummt die Stimme im Gedicht.

Unter Beachtung der biblischen Topoi und im Kontext dieses Gedichts können Fisch und Wurm als Sinnbilder des Verstummens (Z. 9) und der Vereinsamung (Z. 4) um das Motiv des „Erstickens“ erweitert werden. In Reminiszenz an das erste Hiobgedicht wird

²⁴¹ Nach Schwienhorst-Schönberger: Weg, 142, kann konstatiert werden, dass diese Rede an eine falsche Stelle geraten ist und nicht die Frevler beklagt werden, sondern „die Opfer der Gewalt erleiden ein schnelles und brutales Ende“. Dieser Vers beschreibt das endgültige Aus in der Unterwelt und erinnert in seinem Ton an Hiobs Klage über sein eigenes Schicksal (vgl. Hiob 19,10).

²⁴² Schwienhorst-Schönberger: Weg, 143f.

²⁴³ Zenger: Stuttgarter Altes Testament, 1014.

man darin nicht nur das Verstummen des Hiob, sondern desgleichen das Verstummen und Ersticken der Opfer in den „Wohnungen des Todes“ erkennen können:

Wer zappelt im Element des Leidens
der Fisch zappelnd zwischen Wasser und Land? (S 82)

Nicht nur zu Hiobs Charaktereigenschaften zählt das schweigend duldsame Leiden, auch der Prophet Daniel wird in engere Verbindung zu diesem Motiv gerückt:

Daniel, Daniel,
vielleicht stehst du zwischen Leben und Tod
in der Küche, wo in deinem Schein
auf dem Tische liegt
der Fisch mit aufgerissenen Purpurkiemen,
ein König des Schmerzes? (S 97)

Die Bezüge zwischen dem hier vorgestellten biblischen und dem lyrischen Verständnis erweisen sich insofern als eng, als ähnliche Sinnbilder intendiert werden.²⁴⁴ Jene Warum-Frage, die der biblische Hiob rebellisch den fadenscheinigen Kausalitätsbegründungen seiner Freunde entgegenstellt, wird damit Gott selbst gestellt. Sie ist auch in diesem Hiob-Gedicht schon aufgrund der formalen Setzung (vgl. Kursivdruck im Gedicht als einziges Wort) *die* Anfrage Hiobs und wird damit zu *der* Frage Hiobs, und bewirkt folglich in beiderlei Gestalten dasselbe auf unterschiedliche Art: ein Verstummen. Doch ist es beim biblischen Hiob ein einwilligendes Stummwerden, weil er am Ende des Buches streng genommen seine Haltung aufgibt:

⁵Vom Hörensagen nur hatte ich von dir gehört, jetzt aber hat mein Auge dich geschaut. ⁶Darum widerrufe ich und atme auf, in Staub und Asche. (Hiob 42,5-6)

Das metaphorische Verstummen kennzeichnet den biblischen Hiob am Ende des Buches. Es ist jenes Stummwerden der Stimme, das Joseph Roths Andreas Pum nicht mehr kennt: „Ich will Deine Gnade nicht! Schick mich in die Hölle. [...] Ich will in die Hölle!“²⁴⁵ Wie ist das Stummwerden in diesem Gedicht zu deuten? Ist es ebendieses einwilligende metaphorische Verstummen, das am Ende einen einwilligenden Charakter hat, oder ist es ein Versagen der Stimme aufgrund der übergroßen Last? Das Motiv der Stimme, das durch die Metaphern des Fisches und Wurmes expressiv gestaltet wird, trägt ihre zentrale Bedeutung wohl im qualvollen Verstummen. Die „stumm gewordene Stimme“, die zuviel „Warum“ gefragt hat (Z. 9-10), ist nämlich zu den Würmern und Fischen

²⁴⁴ Einzig das Verhältnis von Zweck- und Wirkursache korreliert nicht mehr, obschon die Vergleiche (vgl. Sinn- bzw. *Warumfrage*, Metaphernbildung von Wurm und Fisch) ein einander ähnlich intendiertes Gefüge aufweisen, doch bewirkt der gleiche Zweck Unterschiedliches: den Aufschrei einerseits, das Verstummen andererseits.

²⁴⁵ Roth: Rebellion, 120.

eingegangen und ist damit metaphorisches Sinnbild für den übergroßen Schmerz, der zu einer völligen Ermattung Hiobs führt.

In der zweiten Zeile dieser Strophe wird Hiob beim Namen genannt und angesprochen und rekurriert auf die erblindeten „Augen“ und die „Nacht“ der zweiten Strophe. Mit „Nachtwachen“ wird neben der Windrose neuerlich ein Kompositum verwendet, das eine semantische Neukodierung erhält. Die „Nacht“ weist im Kontext der gesamten Lyrik eine Vieldimensionalität auf,²⁴⁶ die jedoch primär die „Dimension des Todes [...], die Zeit des Sterbens, des gestörten Schlafes und des zu früh unterbrochenen Lebens“²⁴⁷ zur Sprache bringt. In jedem Fall lässt sich aus dem Zustand der Nacht, wie auch des Steins und des Eises, eine Tendenz zur Entgrenzung ablesen: „Nacht“ kann dabei für verschlossen, uneinsichtig, unerlöst, beschränkt auf das Hier oder gefangen²⁴⁸ aufgefasst werden. Die Schwärze der Nacht wird v.a. durch Komposita, wie hier, zumeist intensiviert und gesteigert. Demgegenüber insinuieren das Motiv des Lichtes und jenes der Sonne eine Offenheit und Erlösungsdimension. Folglich muss es m.E. ein rein teleologisches Ziel sein, die Nacht, wo sie als Träger der Begrenzung, des Todes und des Leidens dient, zu beenden bzw. zu erweitern.²⁴⁹ Die Nacht ist weiters ein Terminus, dessen doppelte Herkunft einerseits die autobiographischen Züge der „durchweinten Nächte am Bett der kranken Mutter“²⁵⁰ widerspiegelt, und sich andererseits aus biblischen Bildern nährt. Aus dem Brief an Gudrun Dähnert aus dem Jahr 1946 wissen wir um das Wachen um die sterbende Mutter in der Nacht, wo sie buchstäblich „Nachtwache“ hielt:

Jetzt teilt sich mein Tag in Pflege, Haushalt, meiner Übertragungsarbeit und meinem eigenen Werk ein, Du ersiehst, dass es ohne Nachtarbeit nicht gegangen ist. Ich habe wirklich fast alle meine eigenen Dinge in der Nacht geschrieben und, um das Muttchen nicht zu stören, in der Dunkelheit.²⁵¹

Der zweite Bezug zur Nacht ist neben dem autobiographischen m.E. ein biblischer. Die Melancholie der Nacht findet sich nicht erst bei Nelly Sachs, denn konkrete Konturen kommen bereits in der biblischen Weisheitsliteratur, insbesondere im Hiobbuch und den

²⁴⁶ Selbst Kersten: Metaphorik, 86ff, deutet die Vieldimensionalität nur anhand von Beispielen an, die durch den Kontext zu bestimmen sind, so bspw: „Klagemauer Nacht“ (W 62), „alles Bewohnte verbrannte die Nacht“ (S 74), „Schmetterling / aller Wesen gute Nacht“ (S 120), „Die Nacht war ein Sarg aus schwarzem Feuer“ (T 384) etc. Daraus lassen sich zahlreiche Bedeutungsfunktionen ableiten.

²⁴⁷ Sager: Sachs, 60.

²⁴⁸ Keller-Stocker: Lyrik, 175.

²⁴⁹ Oder lyrischen gesprochen: „wenn Nacht sich endlich auf den Scheiterhaufen wirft“ (F 159). Nach Momenten wie diesen sucht Nelly Sachs im Kontext ihrer Lyrik geradezu, doch lässt sich nicht ausschließlich ein solches Fazit ziehen.

²⁵⁰ Lermen/ Braun: Sachs, 190.

²⁵¹ Dinesen/ Müssener: Briefe, 189.

Psalmen vor. Neben einem alltäglichen Sprachgestus (bspw. „Vierzig Tage und vierzig Nächte blieb Mose [...]“ Ex 24,18) ist die „Nacht“ sowohl explizit positiv als auch negativ konnotiert. Dabei wird die von Sachs gewählte Verbindung mit Tränen, Seufzen, Furcht, Zittern, Mühsal, Schweigen, Erschöpfung und Grübeln transparent.

Im *Grübeln* und bei Nachtgesichten, wenn tiefer Schlaf die Menschen überfällt, kam *Furcht* und *Zittern* über mich und ließ *erschauern* meine Glieder. (Hiob 4,13f)

So wurden Monde voll Enttäuschung mein Erbe und Nächte voller *Mühsal* teilte man mir zu. (Hiob 7,3)

Ich bin *erschöpft* vom *Seufzen*, jede Nacht benetzen Ströme von *Tränen* mein Bett. (Ps 6,7)

Tränen waren mein Brot bei Tag und bei Nacht. (Ps 42,2)

Mein Herz *grübelt* bei Tag und bei Nacht. (Ps 77,7)

Als tiefes *Schweigen* das All umfing und die Nacht bis zur Mitte gelangt war [...]. (Weish 18,14)

Die Nacht ist ein Element des Sterbens und Leides und das Halten der Nachwache dürfte somit einer existentiellen Dimension nahekommen, die einer derartigen Entgrenzung (vom Leben in den Tod) Halt gewähren muss. Sowohl der autobiographische Hintergrund am Sterbebett ihrer Mutter als auch der biblische Topos, der auf einer melancholischen Emotionsebene basiert, deutet bereits auf das Verbum dieser Zeile. „Durchweinen“ rekurriert auf die zweite Strophe und veranschaulicht, dass der Weinende trotz seiner Ermattung nie zur Ruhe findet. Als prototypischer Ausdruck erfahrenen Leides wird ein weiterer Horizont eröffnet, der vorzugsweise in Hiob, der personifizierten Metapher des Leides, transparent wird.

Das adversative „aber“ der Folgezeile weist die aufmerksamen Leser auf eine Zäsur hin, die sich nun ins Futurische wendet und als Ausdruck einer tieferen Hoffnung lesbar ist. Ein genaues Datum wird durch ein vages „einmal“ negiert. Mit dem „Sternbild deines Blutes“ wird das „Besondere, Einmalige, die dem Leidenden eigenste Seinsweise“²⁵² ausgesagt. Das Sternbild als „ekstatische Chiffre für eine aufleuchtende Möglichkeit des Menschseins“²⁵³ und das Blut als eine mit den Motivbezügen Schmerz, Tod und Wunde (vgl. Strophe 1) determinierte Chiffre fügen sich zu einem „Sternbild des Blutes“, das „alle aufgehenden Sonnen erleichen lässt“. In dem „Sternbild deines Blutes“ eine rein mythologische Funktion als „Entstehung der Milchstraße zu sehen [...], an die Milch, die Hera verspritzte, als sie Herakles säugte“²⁵⁴, halte ich für zu weit hergeholt und für die

²⁵² Lermen/ Braun: Sachs, 190.

²⁵³ Grothe: Astralmotive, 13.

²⁵⁴ So Kranz-Löber: Tiefe, 30, die im Falle Hiobs eine Verkehrung dieses mythologischen Milchstraßenbildes sieht, indem das Bild der Geburt (s.o.) zum Bild der Vernichtung mutiert. Demnach

Welt der Nelly Sachs eher unpassend. Gerade die Rotqualität des Blutes, die in der metaphorischen Funktion auf das Leiden schlechthin verweist,²⁵⁵ lässt die Sonnen erbleichen.

Für diesen Schmerz als Potentialität des Menschseins steht nun prototypisch Hiob, gleichsam als das bisher konstatierte Abbild des Leidens, der Todverfallenheit und der Wunde. Diese lässt nicht „die“, sondern „alle“ aufgehenden Sonnen erbleichen, ermatten, sterben. Bei allem Hoffnungspotential, das geschürt wird, muss dennoch der Übergang von Sonne und Nacht eine ernüchternde Polarität bilden. Während der Nacht, wie bereits in Z. 7 ersichtlich wurde, das semantische Feld des Todes und der Vergänglichkeit überlassen bleibt, steht die Sonne als Schlüsselmotiv „in Verbindung mit der Idee des Wachsens und Blühens, des Gebärens und Säens, des Zeugens und Liebens“²⁵⁶. Der Sonne kommt von der Farbqualität auch nicht das Rötliche des Blutes zu. Jedoch ist hier die Rede von den „aufgehenden Sonnen“, dem Bild der sprichwörtlichen Morgenröte.

Mit „alle“ wird, wie zuvor bei „allen Nachtwachen“ eine Tendenz zur Intensivierung und Generalisierung transparent, was in diesem Abschluss nochmals alle Einschränkungen aufhebt. Schwerlich, denn meines Erachtens impliziert das Erbleichen aller Sonnen angesichts Hiobs Schmerzen bestenfalls einen Schimmer der Hoffnung, aber keineswegs ersehnt es Erlösung. „Einmal“ kann jedoch als „Hoffnungswort“²⁵⁷ ihrer Lyrik gelten und damit würde der zweite Abschnitt dieser dritten Strophe als Verheißung an Hiob anzusehen sein. Nicht nur die Semantik, sondern auch die syntagmatische Stellung impliziert eine Hoffnung, die über das dichterische Sprechen hinausgeht. Aber übernimmt Hiob damit die Leiden oder überwindet er sie?²⁵⁸ Lässt dies eine Interpretation zu, dass Hiob „Garant für die ersehnte Erlösung“²⁵⁹ ist? Das bisher sehr sorgfältige Deuten der metaphorischen Bedeutungen hat gezeigt, dass diese Interpretationen jenem Hiob, der mit Langenhorst die „Demonstration des Zuviel an Leiden“²⁶⁰ ist, auch zuviel auflastet. Das Sternbild, das bei Hiob das Leid ist, lässt alle Leiden im Vergleich zu seinem Leid und zu dem, was ihm widerfahren ist, erblassen. Alles vorstellbare Leid („alle[!] aufgehenden Sonnen“) ist im Vergleich zu dem Seinigen

würde nicht die Milch, sondern das Blut vergossen werden. Hierbei sollte m.E. der Lapsus vermieden werden, mythische und mystische Kategorien zu verwechseln. Nelly Sachs hegte, so der sonst durchgängige Duktus der Sekundärliteratur, eher mit der zweiten Kategorie ihre Sympathien.

²⁵⁵ Vgl. Kersten: *Metaphorik*, 291ff. – In diesem Kontext gilt es vorweg zu beachten, dass die Morgensonne als Symbol des Blutvergießens und Mordens fungiert, mitunter auch mit der Shoah in Verbindung gebracht wird.

²⁵⁶ Grothe: *Astralmotive*, 22.

²⁵⁷ Stocker-Keller: *Lyrik*, 24.

²⁵⁸ So das Fazit von Langenhorst: *Hiob*, 189.

²⁵⁹ So Lermen/ Braun: *Sachs*, 191.

²⁶⁰ Langenhorst: *Hiob*, 189.

immer noch unvorstellbar. Es steht sogar im „Leidschatten“ des Sachsschen Hiob. Doch wer ist dieser Hiob? Die erste Exklamation, das erste Kompositum der ersten Genitivmetapher, macht dies nachdrücklich deutlich: die „Windrose“. Die Rose ist ein Symbol Israels, eine Metapher für das jüdische Volk. Dieser Hiob (S 95), der Hiob Israel nimmt jenen Hiob des ersten Gedichts (W 8), der ebenfalls als Pars pro toto Israels²⁶¹ gilt, auf. Das Leid, das Israel seit der Knechtschaft im Exil bis in die unmittelbare Zeit der Dichterin, vom biblischen Hiob des 4/3. Jh. v. Chr. bis ins 20. Jahrhundert, auf sich nehmen musste, lässt offenbar alles andere Leid neben sich erblassen.²⁶² Dieses Fazit lässt ein von den gängigen Interpretationen postuliertes Hoffnungsbild des Hiob, der als Erlösertypus für alle steht, nicht mehr zu. Das Ende des Gedichts ist sicher kein reines Hoffnungsbild für die Zukunft, sondern meines Erachtens ein Bild der Gegenwart, dessen Nährboden die Vergangenheit und kein Bild der Zukunft ist, wenngleich ein geringer Hoffnungsschimmer mitschwingt.

²⁶¹ Vgl. zur Interpretation der zweiten Strophe von „O die Schornsteine“.

²⁶² Hauptthema dieses Gedichts bleibt das Leiden, das sich von der ersten Zeile teleologisch auf zum Ende hin entfaltet. Bereits die Windrose der ersten Strophe richtet die Qualen aus und kann nicht mehr wie im Hiobbuch als kausalitätsbezogen (vgl. Pakt Satans mit Gott) gelten, dessen Ende begründungspflichtig wäre, sondern reduziert Frage geradezu entgegen Kranz-Löber: Tiefe, 32, auf einen metaphysischen Bereich, weil die Begründung einzig auf Naturkatastrophen („Unwetter“, „Urzeitstürme“) verlagert wird.

4.3. Vertriebene

Zeile: Gedicht:

- 1 VERTRIEBENE
- 2 aus Wohnungen
- 3 Windgepeitschte
- 4 mit der Sterbeader hinter dem Ohr
- 5 die Sonne erschlagend –

- 6 Aus verlorenen Sitten geworfen
- 7 dem Gang der Gewässer folgend
- 8 dem weinenden Geländer des Todes
- 9 halten oft noch in der Höhle
- 10 des Mundes
- 11 ein Wort versteckt
- 12 aus Angst vor Dieben

- 13 sagen: Rosmarin
- 14 und kauen eine Wurzel
- 15 aus dem Acker gezogen
- 16 oder
- 17 schmecken nächtelang: Abschied
- 18 sagen:
- 19 Die Zeit ist um
- 20 wenn eine neue Wunde aufbrach
- 21 im Fuß.

- 22 Reißend wird ihr Leib
- 23 im Salz der Marter fortgefressen.

- 24 Hautlos
- 25 augenlos
- 26 hat Hiob Gott gebildet.

4.3.1. Struktur und Aufbau

„Vertriebene“ ist Teil der Gedichtsammlung „Flucht und Verwandlung“, die der mittleren Schaffensperiode angehört, zwischen 1956 und 1958 entstand und 1959 veröffentlicht wurde. Bereits der Titel der Gedichtsammlung nimmt den inhaltlichen Fokus vorweg – die Flucht aus den Kriegsgräueln und spezifiziert vor den Konzentrationslagern. Demgegenüber ist die Verwandlung ein von Nelly Sachs beliebt verwendetes Abstraktum, das auf eine Zustandsveränderung abzielt. Gemäß dem Duktus dieser Gedichtsammlung wird eine befreiende Verwandlung möglich, jedoch nicht im Sinne einer schöngläubigen Spiritualisierung, sondern über das Leiden.

Dieses Gedicht formt sich aus fünf Strophen mit unterschiedlicher Zeilenzahl (5 – 7 – 9 – 2 – 3), wobei von der ersten bis zur dritten Strophe eine kontinuierliche Steigerung (um jeweils zwei Zeilen) der Strophenlänge zu erkennen ist. Demgegenüber sind die letzten beiden Strophen mit zwei und drei Zeilen quantitativ kurz, thematisch jedoch gewichtig. Präsent ist nach wie vor das rhetorische Stilmittel der Aposiopese sowie radikale Abbrüche der Strophe ohne Interpunktion, da die ersten drei Strophen in Abbrüche, Verstummen oder Innehalten münden. Die ersten beiden Strophen enden mit sog. leichten Satzzeichen, die eigentlich den „Sprachfluss im Innern des Satzes anhalten oder regulieren“²⁶³ und keine Information über den Status des Gesagten (ob Aussage, Frage etc.) geben. Erst mit dem Ende der dritten Strophe wird mit einem Punkt ein schweres Satzzeichen gesetzt. Damit wird die Gewichtung der Interpunktion auf die letzten beiden kurzen Strophen verlagert, die jeweils mit einem Punkt das Ende setzen.

Gegenüber den früheren Gedichten ist ein Zurückdrängen der Fragezeichen zu bemerken (vgl. „O die Schornsteine“), wodurch die Sätze wie Strophen nun deutlich fragmentarischer erscheinen. Die zunächst ohne Interpunktion bis zur dritten Strophe ansteigende und dann abrupte Verkürzung der Strophen hinterlässt eine Zeilengewichtung, der bis zum ersten wirklichen Satzende der letzten beiden Strophen mit je zwei und drei Zeilen 21 Zeilen gegenüberstehen. Wie grundsätzlich im Frühwerk die einzelnen Gedichte einen „längeren Atem haben und dementsprechend einen fließenderen Rhythmus“²⁶⁴, so inkorporiert dieses Gedicht die Antithetik von Länge und Kürze, von langem Atem zu Atemnot – eben der Vertriebenen. Am Ende des Gedichts, in

²⁶³ Stock: Liturgie, 61.

²⁶⁴ Bezzel-Dischner: Poetik, 55.

der letzten Strophe, deren erste und zweite Zeile jeweils aus einem Wort bestehen, wird mit ebendiesen Worten eine Wiederholung gebildet: „Hautlos / augenlos“. Dadurch wird m.E. die Bedeutung dieser letzten Strophe nochmals intensiviert und der Verweis auf die letzte Zeile verstärkt.

Die noch zum Teil feststellbare Metrik durch die Jamben wird von Trochäen ergänzt (so z.B. Z. 13-14). An die Stelle der Onomatopoesie tritt nun eine Klangsemantik, die sich von harten Konsonanten und Zischlauten (so bspw. „Vertriebene“, „Windgepeitsche“, „Abschied“, „schmecken“, „versteckt“, „Sterbeader“, „Reißend“, „Marter“ etc.) nährt. Dominierend sind nach wie vor die Genitivmetaphern („Gang der Gewässer“, „Geländer des Todes“, „Salz der Marter“).

Gegenüber den ersten beiden Hiob-Gedichten hat Nelly Sachs das Pathos, insbesondere das fast hymnisch exklamative „O“, spürbar zurückgedrängt bzw. ausgespart. Vielleicht schwingt es noch vereinzelt mit, wenn beispielsweise lange o-Laute an den Beginn oder an das Ende der Verszeile gestellt werden.²⁶⁵ Ein gewisses Pathos bleibt jedoch durch die Partizipien (v.a. Präsens, vgl. Z. 5: „erschlagend“, Z. 7: „folgend“) sowie die Genitivmetaphern (vgl. Einzelanalyse der Strophen), die hier zudem die inversive Form eines Hölderlin bewahren, erhalten.

Meines Erachtens lässt sich aus der jeweiligen Strophenabfolge eine kontinuierliche Entfaltung der Thematik ablesen. Die „Vertriebenen“ als Grundanliegen werden in der ersten Strophe zunächst *äußerlich charakterisiert*. Sodann erfolgt in der zweiten Strophe, die in thematischer Anlehnung zur ersten Strophe steht, eine Weiterentfaltung in Form einer *innerlichen* Charakteristik. Auffälligerweise ist dieser zweiten Strophe keine Interpunktion zu entnehmen, wodurch sie m.E. ein Bindeglied zwischen erster und dritter Strophe darstellt. Thematisch wird an die erste Strophe angeknüpft, zugleich aber die dritte Strophe vorbereitet. Da die zweite Strophe kein abgeschlossenes Kontinuum darstellt, referieren die Verbalformen („sagen“, „kauen“, „schmecken“) auf das Subjekt der ersten Strophe, die „Vertriebenen“. Diese Verbalformen verweisen auf das *aktive „Tun“* der Vertriebenen. Demgegenüber wird in der vierten Strophe, die nun an Zeilen wesentlich kürzer ist, geschildert, was mit den „Vertriebenen“, näherhin mit deren Leib, getan wird. Hier erfolgt der Übergang vom „aktiven Tun“ zum „*passiven Ergehen*“. Zusammenfassend lässt sich ein gewisser Übergang erkennen: Während die ersten beiden

²⁶⁵ Vgl. bspw. Z. 4: „Ohr“ als Einsilber; vgl. auch in Z. 16: „o-der“ als Zweisilber, darüber hinaus als Trochäus und einziges Wort dieser Zeile, das ca. in der Mitte des Gedichts vorkommt und diese dritte Strophe in inhaltlicher und typographischer Hinsicht zweiteilt. Ob dies jedoch dem Gedicht einen hymnischen Charakter oder zumindest ein gewisses Pathos einverleibt, möchte ich hier nicht dogmatisch konstatieren.

Strophen der Charakteristik dienen, und die dritte und vierte Strophe dem aktiven und passiven Tun, erweckt die letzte Strophe einen thematisch eigenständigen Eindruck, denn hier erfolgt ein plötzlicher Überstieg vom Subjekt der Vertriebenen hin zu *Hiob und Gott*.

4.3.2. Strophe I: Vertriebene als vom Wind gepeitschte

„'Koffer zu Hause?' frage er Aharon.
,Hab ich weggeworfen', antwortete Aharon freundlich.
,Fehler.' Und damit hievte sich Mr. Smilesburger unter
Schmerzen empor und entwand sich dem Stuhl, bis er
endlich gefährlich schwankend auf seinen
Aluminiumkrücken vor uns stand. ,Keine Koffer mehr',
sagte er, ,keine Juden mehr.'"

Philip Roth: Operation Shylock, S. 123f.

I VERTRIEBENE aus Wohnungen

Windgepeitschte
mit der Sterbeader hinter dem Ohr
die Sonne erschlagend –

Das Wort „Vertriebene“, zugleich Titel des Gedichts, füllt die gesamte erste Zeile dieser Strophe. Die zweite Zeile dient der Angabe, woraus die Vertriebenen vertrieben wurden, nämlich aus den Wohnungen. Damit dürften weniger die in Anlehnung an ihr erstes Gedicht bezeichneten „Wohnungen des Todes“ gemeint sein als vielmehr die eigenen Wohnungen.

Die Kontinuität von Z. 3 zu den Z. 1-2 wird durch den Rhythmus hergestellt, da sich die ersten drei Zeilen jeweils aus Viersilbern konstituieren, wobei die dritte Zeile mit einer betonten Silbe im Anlaut beginnt. In der dritten Zeile werden die Vertriebenen semantisch als Windgepeitschte attribuiert, ein Kompositum, das im herkömmlichen Sprachgebrauch selten ist. Der Wind als Teil des weltlichen Elementarbereichs ist eine produktive Variante in der Sachsschen Metaphorik. Von Bedeutung ist der Konnex von Wind und Hiob, die dergestalt das Leid signalisieren:

O du Windrose der Qualen! (S 95) – Anm.: im Gedicht wird Hiob selbst so bezeichnet
Hiobs Vier-Winde-Schrei [...] (N 222)

Auch in diesem Gedicht wird in der letzten Strophe noch Hiob vorkommen. Die „Windrose“ ist im Kontext ihrer Lyrik eine sehr offenkundige Metapher, um auf Qual, Trauer, Melancholie und Leidprüfung hinzuweisen. Meiner Meinung nach lässt sich das Kompositum „Windgepeitschte“ eindeutig mit dem Wortfeld des Leidens assoziieren.²⁶⁶ Dass Windgepeitschte ein metaphorisches Synonym zu den Vertriebenen darstellt, lässt sich m.E. daran erkennen, dass formal dieselbe Lösung geboten wird, nämlich als singuläres Wort einer Zeile. Zudem wird mit dem Stilmittel der Wiederholung an die erste Zeile angeknüpft. Das Verhältnis von zweiter zur ersten Zeile wird in weiterer Folge beibehalten, indem die beiden Folgezeilen das pluralisierte „Windgepeitschte“ inhaltlich determinieren. Bei einem ersten Lesevorgang erscheinen die Z. 4-5 wenig sinnhaft. Die „Sterbeader“ wurde in der Konkordanz unberücksichtigt gelassen bzw. vergessen²⁶⁷ und dient hier als Kennzeichen des äußerlichen Erscheinungsbildes. Das Abstraktum Sterben gehört in den Bereich des Todes bzw. der Todesverfallenheit. Als Kompositum Sterbeader ist es eher unkonventionell und im Sprachgebrauch wenig produktiv. Bei Nelly Sachs wird der usuelle Gebrauch von abstrakten Begriffen meist um den bildhaft mystischen Bereich erweitert, wobei zumeist der Metapherkontext die jeweilige semantische Bedeutungsumwandlung determiniert.²⁶⁸ Sterben wird oft in Polarität zu „Leben“ und „Geburt“ gestellt, wodurch eine mystische Einheit aufgebaut wird. Im hiesigen Kontext dient es als Charakteristikum der Vertriebenen, eigentlich der Windgepeitschten, und signalisiert somit die Vergänglichkeit und Todverfallenheit sowie den Schmerz Aspekt ebendieser Menschen. Die Körpereigenschaft, die in fast allen ihrer Gedichte in irgendeiner Entfaltung (v.a. „Finger“, „Leib“ etc.) anzutreffen ist, dürfte in der Konkretisierung des Organs Ohr Hinweis darauf geben, dass die Sterbeader für die Augen nicht transparent ist und einer eingehenden Betrachtung bedarf. Auch die Sonne ist im Rahmen des semantischen Wortfelds der Gestirne (neben der „Sonne“ v.a. auch „Stern“, „Mond“ und „Erde“) ein äußerst produktives Lexem, das mit der evozierten „goldenen“ Farbqualität, mit der „Idee des Wachsens und Blühens, des Gebärens und

²⁶⁶ Dem Bereich der Windrichtung kann m.E. im Kontext ihrer Lyrik das Moment des Leides und der Qual nachgewiesen werden, zumal sogar Bildelemente wie „Tuch“, „Wettertuch“, „Wettercherub“, „Kopftuch aus Wind“ oder „Blitz“ nach Kersten: *Metaphorik*, 83f, mit dem Wind zu assoziieren sind. Infolgedessen ist „Windgepeitschte“ in selbigem Zusammenhang zu sehen, wie auch die reine Wortsemantik, aufgelöst als vom „Wind gepeitschte“ Menschen, nahelegt.

²⁶⁷ Demgegenüber ist das Grundmotiv „Sterben“ ein konstituierendes Element ihrer Lyrik. Zumindest zwei weitere Komposita, die auch je ein- und zweimal Verwendung finden, werden an dieses Grundmotiv gebunden: Sterbehemd (V 317) und Sterbelaken (N 191, V 294). Während sich jedoch diese beiden Komposita auf äußerliche Gegenstände bzw. Utensilien beziehen, stellt die Ader ein körperliches Element dar.

²⁶⁸ Vgl. Kersten: *Metaphorik*, 143ff. – Zudem bildet das Wortfeld Tod, in dem insbes. „Tod“, „Sterben“, „Tote“ und „tot“ häufig anzutreffen sind, das am häufigsten wiederkehrende Abstraktum. Durch diese Wortsemantik wird dieses Gedicht, soviel scheint bereits in dieser ersten Strophe evident zu sein, nach Keller-Stocker: *Lyrik*, 37, „vor allem vom Schmerz Aspekt her gestaltet“.

Säens, des Zeugens und Liebens“²⁶⁹ vollkommen korrespondiert. Man darf nicht der Versuchung erliegen, diese Zeile auf den wörtlichen Gehalt hin zu überprüfen, denn man kann vielleicht der Sonne erliegen, aber sie niemals erschlagen.²⁷⁰ Von daher wird meiner Meinung nach deutlich, dass die Vertriebenen aufgrund ihrer inkorporierten Sterbeader die Hoffnung auf Wachstum, Gedeihen und Lieben – die m.E. als persönliche Hoffnungsschimmer gesehen werden können – erschlagen bzw. bildlich zerschlagen (müssen). Wie man einen Menschen erschlagen kann, nämlich nur auf brutale Weise, so müssen die Vertriebenen den Schimmer auf Wachstum oder auf eine neue Heimat erschlagen. Die Strophe endet mit einem für ihre Lyrik typischen Stilmittel, mit einer Aposiopese, das die Leser zu einer Pause und kurzen Reflexion zwingt.

4.3.3. Strophe II: Zwischen Leben und Tod – das Wort

„*In Principio erat Verbum*“

Joh 1,1. (Vulgata Latina)

II Aus verlorenen Sitten geworfen
 dem Gang der Gewässer folgend
 dem weinenden Geländer des Todes

 halten oft noch in der Höhle
 des Mundes
 ein Wort versteckt
 aus Angst vor Dieben

Diese Strophe gibt offenkundig Einblick in das Innenleben der Vertriebenen, und offenbart die Zwänge, denen sie ausgesetzt sind. Immer noch beziehen sich die hier beschriebenen Charakteristika auf die Vertriebenen. Zunächst werden diese in der sechsten Zeile als Personen bezeichnet, die aus „verlorenen Sitten“ geworfen wurden. Die „Sitte“ ist ein Vokabular, das für ihren lyrischen Sprachgebrauch zutiefst untypisch ist. Einerseits kann das Substantiv „Sitte“ allgemein verstanden werden: „the daily spoken language, the patterns of communication according to which people interact, the deeply ingrained rules and customs of life. All this had to be left behind and was

²⁶⁹ Grothe: Astralmotive, 18.

²⁷⁰ Damit gegen Rudnick: Metaphors, 94, die diese Zeile durchaus wörtlich zu verstehen versucht: „A person can be slain, but no human being has the power to slay the sun. [...] 'Slaying the sun' may indicate that both the suffering of these people and the power of the death that threatens them are so overpowering that they slay the sun.“ Vielmehr ist m.E. die Sonne von ihrer Farbqualität und den damit verbundenen metaphorischen Konnotationen her zu interpretieren, was Rudnick: Metaphors, 94f, nicht macht.

overtaken by annihilation.“²⁷¹ Da „Sitte“ dem Wortfeld des Ethos zugehört, neigt man andererseits jedoch unwillkürlich dazu, diese in den ethisch-moralischen Kontext zu stellen, und damit einer Klassifikation von gut und böse zu unterziehen.²⁷² Dies wird dadurch verstärkt, dass die Dichterin selbst durch die Klassifikation der „verlorenen Sitten“ ein ethisches Urteil präjudiziert. Sofern man Sitte als das aufgrund der Herkunft Gewohnte versteht und das Sittliche im Sinne einer rechten bzw. guten Gesinnung als Grundthema der Ethik betrachtet,²⁷³ impliziert eine „verlorene Sitte“, dass diese rechte Gesinnung verloren gegangen ist. Aus einer Gemeinschaft, der die rechte Gesinnung abhanden gekommen ist, wurden sie geworfen und sind damit buchstäblich „Vertriebene“. Der gelbe Stern ihres ersten Gedichts ist die Typisierung dieses Hinausgeworfenseins.

Die beiden Folgeverse (Z. 7-8) stellen an den Zeilenbeginn jeweils einen inversiven Dativ. Wie bereits in der fünften Zeile kommt in Z. 7 mit „folgend“ nochmals ein Partizip Präsens, das eher im prosaischen Erzählen beheimatet ist, vor. Als Vertriebene, Windgepeitschte und schließlich aus einer Sittengemeinschaft geworfene Geschöpfe müssen sie nun den Gang antreten. Das Partizip bezieht sich auf beide Zeilen (Z. 7-8) und damit gleichermaßen auf beide Genitivmetaphern. In der ersten Metapher wird der Gang durch das „Gewässer“ beschrieben, welches neuerlich aus dem Rahmen der vier Elementarbereiche entnommen wird. Zumeist wird das Wasser im Bereich des Weinens und der Tränen angesiedelt,²⁷⁴ jedoch ist nach Grothe das Gewässer auch ein positiv assoziiertes Symbol: „Natürlich ist Wasser oder Gewässer, sind Flüsse Ursymbole des Lebens, der Fruchtbarkeit; man denkt mindestens von ferne an den Jordan der biblischen Urgeschichte.“²⁷⁵ Eher ist hier Grothe zuzustimmen, womit der „Gang der Gewässer“ zu einem lebensbejahenden Gang wird.

Die folgende Genitivmetapher „Geländer des Todes“ wird abgefedert durch das Mitleid erregende „Weinen“. Typisch für ihre Lyrik ist auch die hier zum Tragen kommende Verknüpfung von Abstraktem („Tod“) mit Konkretem („Geländer“). Empirisch entzieht sich diese Vorstellung der menschlichen Sinneswahrnehmung, doch wird damit die in Z. 4 eingeführte Metapher „Sterbeader“ stabilisiert und ist damit keineswegs ein Novum,

²⁷¹ Rudnick: Metaphors, 94.

²⁷² Bereits die etymologische Herkunft des Wortes suggeriert eine solche Annäherung an den Terminus „Sitte“. Nach Anzenbacher: Ethik, 16, ist das deutsche Wort Sitte „mit den griechischen Wörtern *êthos* [d.h. Gesinnung] und *éthos* (= Gewohnheit, Sitte) sowie mit dem lateinischen *suescere* (sich gewöhnen, gewohnt sein, pflegen) verwandt. [...] ‚Sitte‘ meint also ursprünglich das auf Grund des Herkommens Gewohnte“.

²⁷³ So etwa Anzenbacher: Ethik, 15.

²⁷⁴ Vgl. Kersten: Metaphorik, 79f.

²⁷⁵ Grothe: Astralmotive, 17.

sondern ständiger thematischer Begleiter (vgl. „Vertriebene“, Windgepeitschte“). Einzig das Gefüge als solches ist unkonventionell, denn es wird als „weinendes Geländer des Todes“, dem die Vertriebenen folgen, zu einer grotesken Orientierungshilfe. Bereits in „O die Schornsteine“ wurde mit den „Wohnungen des Todes“ eine analoge Genitivmetapher verwendet, die einen klaren Gegensatz zum Leben und damit die Vergänglichkeit des Menschen markiert. Damit nehmen die Vertriebenen einen ambivalenten Gang auf, nämlich einerseits einen vitalen und lebensbejahenden Gang der Gewässer und andererseits entlang des Todes. Es wäre verfehlt, strikt dualistisch zu trennen, denn der Fortgang aus den „verlorenen Sitten“ wird damit als lebensbejahend interpretiert. Zugleich steht diese Flucht unter den Vorzeichen des Todes. Die beiden Genitivmetaphern sind gleichzeitig unmittelbarer Hinweis auf ein Zentralmotiv, das in zahlreichen Gedichten des Werkes präsent ist: die Flucht. Die semantischen Erweiterungen führen zu folgendem Ergebnis:

‘Flucht’ bleibt nicht eingeschränkt auf die noch in einigen Texten aus ‚In den Wohnungen des Todes’ erkennbare Funktion, das Schicksal ewiger Flucht und Verfolgung des jüdischen Volkes zu bezeichnen, erschöpft sich auch nicht in der Bedeutungsfunktion, [...] als der Menschheit auferlegte schicksalhafte Gegebenheit zu sein. Vielmehr führt die Analyse der meisten Parallelstellen zu dem Ergebnis, daß ‚Flucht’ im Kontext primär die Aufgabe zufällt, als Assoziationssignal das im Kosmos, in allen Bereichen des Universums wirksame Prinzip einer unaufhaltsamen Fluchtbewegung, einer permanenten Entgrenzung ins Transzendente zu evozieren.²⁷⁶

Somit hat dieser Terminus auch religiöse Schlagseiten, die sich jedoch nicht in einem simplen mythischen Fluchtbegriff als Schicksalsschlag erschöpfen. Der Begriff hat konkret mystische Konnotationen, welche die „Flucht“ als ein Schöpfungsprinzip determinieren, womit ein Naheverhältnis zur entmaterialisierten Bezeichnung „Verwandlung“ entsteht. Dies wird auch von daher verständlich, dass die semantische Erweiterung des Begriffs „Flucht“ in Richtung „Verwandlung“, die konkret durch die Termini „Jäger“, „Gejagte“, „Abschied“, „Wahnsinn“, „Gnade“ oder „Heimat“ erfolgt, keine untypische Verfahrensweise von Nelly Sachs ist. In diesem Kontext wäre die Flucht zwischen den Motivkomplexen Trauer und Tod anzusiedeln, zwischen Hoffnungslosigkeit und Vergänglichkeit, zugleich aber auch als Verweis darauf, dass es neben diesen irdischen Dimensionen noch eine weitere Größe gibt, die an dieser Stelle noch nicht kategorisiert wurde.

Die Z. 9-12 sind für das allgemeine Verständnis relativ einfach gestrickt und lassen sich wie ein Hauptsatz (Z. 9-11) mit beigelegtem Nebensatz (Z. 12) lesen. Mit der „Höhle des

²⁷⁶ Kersten: Metaphorik, 148.

Mundes“ wird neuerlich eine Genitivmetapher gewählt, die in das Innere weist (vgl. als Analogie Z. 2: „aus Wohnungen“ bzw. allg. die „Wohnungen des Todes“), hier jedoch durch den Kontext weniger negativ konnotiert, denn vielmehr als Versteck (vgl. Z. 11; 12) und infolgedessen als Schutzmechanismus gedacht. Durch die Diebe, vor denen sich die Vertriebenen Angst haben, wird abermals eine Polarität erzeugt, die eine grundlegende Kategorisierung in „Täter“ und „Opfer“, „Jäger“ und „Gejagte“, „Diebe“ und „Vertriebene“ erlaubt. „Dieb“ (bzw. „Diebe“) ist ein von Nelly Sachs kaum benutztes Wort,²⁷⁷ ist m.E. jedoch in ebendiesem dichotomischen Zusammenhang zu sehen, zumal das Wort „*Diebe*“ eine Assonanz zu den „*Ver/trieb/enen*“ evoziert und an dieser Stelle kontextualisiert wird. Die dualistische Motivkonstellation von „Opfer“ und „Täter“, von „Vertriebenen“ und „Dieben“ ist im Sachsschen Werk eine Grundkonstante und verweist zeichenhaft „auf die Grundsituation des von Tod, Flucht und Verfolgung beherrschten zwischenmenschlichen Geschehens“²⁷⁸. In dieser Fluchtsituation verstecken die „Vertriebenen“ in der Höhle ihres Mundes ein „Wort“. Welches Wort das ist, bleibt vorläufig unklar.²⁷⁹ Das „Wort“ gilt als häufig wiederkehrendes Symbol und es ist hier ein Wort, das in der Folgestrophe belebt wird und sowohl auf der Ebene des Signifikants (vgl. Z. 13 u. 18: „sagen“) als auch auf der Ebene des Signifikats (vgl. Z. 13: „Rosmarin“) (aus)gesprochen wird. Die lexikalische Bedeutung des „Wortes“ ist prinzipiell vielschichtig, ebenso wie in der Bibel und der Kabbala selbst. Der positiv konnotierte Zusammenhang in ihrer Lyrik mit Licht, Feuer und Sehnsucht hat auch in der Bibel einen ähnlichen Symbolzusammenhang. Starken Einfluss übt auch die Kabbala auf die Bedeutung des Wortes aus:

Das Wort Gottes muß unendlich sein, oder, anders ausgedrückt, das absolute Wort ist zwar in sich noch bedeutungslos, aber es ist bedeutungsschwanger. Es legt sich in den unendlichen Schichten des Sinnes auseinander, in denen es, vom Menschen her gesehen in endliche und sinnerfüllte Gestalten eintritt.²⁸⁰

Das kabbalistische Wort entfaltet nach Scholem stets neue Sinnschichten und eröffnet im Wort selbst einen potentiellen Zugang zu Gott, der aber keine Eindeutigkeit zulässt, denn „jedes Wort der Tora hat sechstausend ‚Gesichter‘, Sinnesschichten oder Eingänge, nach

²⁷⁷ Vgl.: Die Wort-Konkordanz weist dieses Wort gar nicht auf.

²⁷⁸ Kersten: Metaphorik, 125.

²⁷⁹ Wenn etwa Peter Sager in seiner Studie: Nelly Sachs. Untersuchungen zu Stil und Motivatik ihrer Lyrik, 151, dieses versteckte Wort als Beispiel von „Sprachverlust und Ortlosigkeit der Sprache“ anführt, so ist dem nur partiell zuzustimmen. Unberücksichtigt darf der Kontext nicht bleiben, dass nämlich in der Folgestrophe dieses Wort artikuliert wird und das Wort hier seinen angemessenen Ort findet. Ausdrucks- und Inhaltsseite des Wortes werden damit offenbart.

²⁸⁰ Scholem: Kabbala, 22.

der Zahl der Kinder Israels, die am Berge Sinai standen“²⁸¹. Das Wort erhellt demnach und ist ein Funke des Lichts – es ist der Glanz des strahlenden Lichtes. Treffend bezeichnet Dischner: „Licht und Feuer sind beide metaphorische Umschreibungen für das ‚erhellende Wort‘“²⁸², ohne zugleich das Licht selbst zu sein, doch weist des Wortes *Inhalt* unter Bezugnahme auf die Kabbala *per se* bereits einen *Gehalt* auf. Im Wort wird zudem auch eine Kontinuität zwischen Sein und Nichtsein, zwischen Leben und Tod gewährleistet, weil es m.E. als Mittel der Tradierung die Tradition und damit die Erinnerung bewahrt.

4.3.4. Strophe III: ver/wort/en

„And once the storm is over you won't remember how you made it through, how you managed to survive. You won't even be sure, in fact, whether the storm is really over. But one thing is certain. When you come out of the storm you won't be the same person who walked in. That's what the storm's all about.“

Haruki Murakami: *Kafka on the Shore*, S. 5.

III

sagen: Rosmarin
und *kauen* eine Wurzel
aus dem Acker gezogen
oder
schmecken nächtelang: Abschied
sagen:
Die Zeit ist um
wenn eine neue Wunde aufbrach
im Fuß.

Bei dieser dritten Strophe empfiehlt sich m.E. ein Blick auf die Gestalt bzw. Gestaltung, da durch eine Zweiteilung von „sagen“ und „tun“ vorgenommen wird, wobei die Aussage eine inklusionsartige Klammer um das Tun legt, wodurch dem Gehalt der Aussage eine nochmals höhere Bedeutung zukommt.

Damit wird das *Wort* in doppelter Weise konnotiert, indem es einerseits zur bloßen Artikulation des Wortes kommt, indem „gesprochen“ wird, jedoch andererseits auch „ausgesagt“. In Z. 13 wird dies formal sehr gut veranschaulicht, wenn nun das Wort aus dem Versteck zunächst artikuliert (Signifikant) wird. Was die Vertriebenen (aus)sagen (Signifikat), verdeutlicht nach dem Doppelpunkt bereits das Folgewort: „Rosmarin“. Rosmarin ist assoziativ in erster Linie von seiner Farbqualität her zu betrachten. Zwar

²⁸¹ Ebd., 23.

²⁸² Dischner: *Lyrik*, 31.

sind die primär verwendeten Farbqualitäten „weiß“, „schwarz“, „rot“ und „gold“, doch ist die Farbe des Rosmarins, nämlich „grün“, allgemein im dem Kontext der Hoffnung, konkret im Bereich einer Hoffnung, die über den Tod hinausgeht, verankert.²⁸³ Allgemeines Symbol des Rosmarins ist seit der Antike die „Liebe“, jedoch taucht die Pflanze in der Literatur (vgl. Shakespeare und Hebel) als Todespflanze auf und greift eine ebensolche Tradition auf.²⁸⁴ Eine Überstrapazierung der Vergänglichkeit gegenüber der Liebe scheint hier intendiert zu sein, ohne jedoch das Moment des Heilkrauts und damit der Sehnsuchthoffnung einerseits, aber auch der Erinnerung andererseits unberücksichtigt zu lassen, sonst hätte Nelly Sachs vermutlich die bei ihr sehr beliebten Metaphern des Staubes oder Gesteins verwendet.

Im Nachsatz folgen zwei Aktivitäten, die durch ein „oder“ in Z. 16 den Spielraum für eine Option offenlassen: in den Z. 14-15 wird die Tätigkeit des „Kauens der Wurzel“ (Z. 14) beschrieben, der in Z. 17 das „Schmecken des Abschieds“ entgegengestellt wird. Im Grunde ist es gar keine Option, weil der Metaphorik beider Möglichkeiten dieselbe Intention innewohnt. Durch den Kontext ihrer lyrischen Texte lässt sich erschließen, dass die „Wurzel“ aus der Sphäre der vegetativen Terminologie entnommen ist, und als Bildelement des Baumes und Geästes in einer assoziativen Relation zum Motiv der körperlichen Qual und des physischen Leidens steht.²⁸⁵ Der Acker ist m.E. ein biblisches Symbol, welches die Vorstellung der Vergänglichkeit²⁸⁶ verstärkt, da der Acker mitunter synonym mit dem Erdboden verwendet wird. Die biblischen Ursprungsgeschichten

²⁸³ Die Farbe „Grün“ wird grundsätzlich zur Verbildlichung der Vegetation (vgl. Rosmarin), aber auch des Wachstums verwendet. Es wird gemäß Peter Sager: Sachs, 170, zwar „weniger häufig“ als andere Farbqualitäten verwendet, jedoch „durchgängig positiv“ und so „wird ‚grün‘ zur übersinnlichen, metaphysischen Farbe der Jenseitshoffnung, der Sehnsucht über den Tod hinaus“.

²⁸⁴ Das Volkslied „Ich hab die Nacht geträumet“, das von Joachim August Zarnack veröffentlicht und von Friedrich Nicolai als Volksweise bezeichnet wurde, nimmt bereits um 1820 die Verbindung von Tod und Rosmarin auf. So wird bei Begräbnissen beispielsweise der Rosmarin verwendet, um einerseits den Gestank des Todes zu übertünchen, andererseits konnotiert die Pflanze dadurch auch die Symbolkraft der Erinnerung. Den Ausgang nahm diese Tradition von England.

²⁸⁵ Vgl. Kersten: Metaphorik, 88ff.

²⁸⁶ Einige Stellen aus dem Alten Testament unterstreichen diese Vorstellung sehr deutlich. So „formte Gott, der Herr, den Menschen aus dem Ackerboden“ (Gen 2,7). Damit ist der Ackerboden wie der Staub Symbol der Vergänglichkeit, aber auch Symbol der Fruchtbarkeit, wenn bspw. von den „Früchten des Ackers“ (Jer 7,20), vom „fruchtbaren Acker“ (Sir 24,20) oder vom „Ertrag eurer Äcker“ (Jes 1,7) die Rede ist. Zu diesen beiden Vorstellungen kommt ein drittes und m.E. entscheidendes Kennzeichen, das den Ursprung bei der Erzählung des Sündenfalls nimmt: Adam und Eva nehmen von den verbotenen Früchten und Gott spricht zu Eva, dass sie als Mühsal bei der Schwangerschaft Schmerzen ertragen muss (Gen 3,16) und zu Adam: „So ist verflucht der Ackerboden deinetwegen. Im Schweiße deines Angesichtes sollst du dein Brot essen, bis du wieder zur Erde werdest, davon du genommen bist. Denn Staub bist du und wirst du (Gen 3,17b.19)“. Die Kainsgeschichte setzt die Sünde fort und der Ackerboden ist auch hier ein zentrales Motiv: Kain, der erste Sohn Adams und zugleich Ackerbauer, ermordet seinen Bruder Abel auf dem Acker. Damit vergeht sich Kain nicht nur gegen den Menschen, sondern gleichermaßen gegen Gott und Gottes Antwort ist symptomatisch: „Das Blut deines Bruders schreit zu mir vom Ackerboden. Wenn du den Acker bebauen wirst, soll er dir hinfort seinen Ertrag nicht geben (Gen 4,10.12).“

verstärken die metaphorische Verknüpfung von Acker und Tod, von einer Schuld, die eine allzu deutliche Referenz zum Ackerboden gewährleistet. Der Nährstoff der Vertriebenen ist damit die Hinfälligkeit und Todesverfallenheit.

Die Option, die das „oder“ (Z. 16) eröffnet, ist aus der Perspektive der Vertriebenen keine wirkliche, sondern eine Fügung, denn „kauen“ und „schmecken“ sind Ausdruck einer Terminologie, die in Relation zum menschlichen Mund bzw. Gaumen steht. Beim Akt des Kauens dürfte die Intensität ein Stück weit höher sein, doch wird durch das „Schmecken“ eine ungetrübte Wahrnehmung geschult. „Geschmeckt“ wird ein „Abschied“, der auf den Abschied aus den Wohnungen (Z. 2) referiert, der zugleich ein Abschied aus der Heimat ist und ein solcher, den auch Nelly Sachs in ihrer Biographie²⁸⁷ 1940 machen musste: „Verfolgung, Heimatlosigkeit und Exil bilden somit die Grundkonstanten jüdischer Existenz seit Urvatergedenken.“²⁸⁸ Der Abschied ist ein „Symbol des Leidens am Vergänglichen (Meer und Tränen sind synonyme Symbole des Leidens), ist in der Zeit der Verfolgung dem ständigen Todeserschrecken gewichen, der die Menschen voneinander reißt“²⁸⁹. Damit ist der Abschied gleichsam ein Spiegelbild der Lebensrhythmik von den Vertriebenen, die Abschied nehmen müssen, um zu den Überlebenden zu gehören. Abschied und Exil sind in einem Atemzug zu nennen – eine Erfahrung, die Israeliten zu biblischen Zeiten und in der Mitte des 20. Jahrhunderts besonders vehement teilen.

Die inklusionsartige Klammer schließt sich in Z. 18 mit dem Verbum „sagen“. Die Aussage dieser Inklusion radikalisiert das Vergänglichkeitsmotiv des Rosmarins (Z. 13) in den Z. 19-21 nochmals. Es folgen schwerwiegende Aussagen, beginnend mit Z. 19: „Die Zeit ist um“. Diese Aussage ist auf den Verständnishorizont des Konditionalgefüges angewiesen ist: „wenn eine neue Wunde aufbrach / im Fuß“. Damit wird die Wunde lokalisiert. Die Metaphorik wird in diesen Zeilen eindeutig zurückgedrängt. Die zuvor verwendeten Metaphern waren in ihrer Aussage grosso modo auf eine solche Aussage hin ausgelegt. Die „Wunde“ mit ihrer roten Farbqualität fällt in den Rahmen des

²⁸⁷ Es ist dies m.E. eine Doppeldeutung mit einer Doppelbedeutung. Flucht und Exil des jüdischen Volkes sind nicht zu trennen. Nach Keller-Stocker: Lyrik, 40, kann konstatiert werden, dass deshalb das Unterwegssein „für die Jüdin Nelly Sachs eine besondere Würde [hat]. Auf der Flucht vor den Aegyptern, ‚unterwegs‘ durch die Wüste, hinter Ihm hergehend, erfuhren die Israeliten ihre Auserwählung, wurden sie zu Seinem Volk“. Auch Rudnick: Metaphors, 100, sieht genau diese biblische Begebenheit im Hintergrund, verknüpft sie mit der historischen Biographie der Nelly Sachs und empfindet zudem eine latente Unberücksichtigung der vielen Vertreibungen von Juden seit der antiken Zeit: „Despite the fact that Sachs connects the event of expulsion with Jewish tradition, she does not mention in this line have had to endure since biblical times.“ Primär dürfte trotzdem der Exodus den Hintergrund bilden. Insofern nimmt wohl die Problematik des Vertriebensseins gleichermaßen die Konturen der Flucht und des Unterwegsseins und damit einhergehend des Exodus und der Reminiszenz an die Auserwählung an.

²⁸⁸ Beil: Sprache, 168.

²⁸⁹ Bezzel-Dischner: Poetik, 33.

semantischen Assoziations- und Metapherkomplexes von „Blut“, „Messer“, „Abendsonne“ und „Dämmerung“. Damit einher geht die Verbindung zu Verwundung, Tod, Schmerz und Leid.²⁹⁰ Sofern die Wunde im Fuß aufbricht, ist die Zeit der Flucht um, weil sie das Weitergehen erschwert, wenn nicht ganz verunmöglicht, und damit fragt sich, ob wohl die Zeit *per se* um ist, die Zeit des Vertriebenen und des Flüchtenden.

4.3.5. Strophe IV: Marter/-orum

„[...] als er sagte: ‚Wer die Schläge abbekommt, der hat eine andere Erfahrung als der, der die Schläge zählt‘“

Philip Roth: Operation Shylock, S. 168.

IV Reißend wird ihr Leib
 im Salz der Marter fortgefressen.

In der vierten Strophe wird nun in passiver Form geschildert, was mit den Vertriebenen, eigentlich mit dem Leib der Vertriebenen, passiert. Durch die passive Form („wird ... fortgefressen“) wird dem Leidcharakter durch die äußere Form ein Nachdruck verliehen: „Dass für Nelly Sachs der Anteil des Leidens sich stilistisch relativ breit im Passiv ausdrückt, wird kaum verwundern. [...] Interessant ist, dass das Zwanghafte bei ihr besonders in der Veränderung einer Form oder Bewegung eindrücklich fassbar wird.“²⁹¹ Bis dato wurden in den Strophen I bis III die Aussagen im Aktiv getätigt. Nun kommt es jedoch zu einer Veränderung, die den äußeren Druck auf die Vertriebenen erhöht.

In Z. 23 wird ausgesagt, dass der Leib „im Salz der Marter fortgefressen“ wird. Der Leib wird nicht aufgeessen, sondern fortgefressen, wodurch m.E. eine semantische Konnotation zu den Vertriebenen hergestellt wird, die ebenfalls „fort“ müssen. Das „Salz“ ist einerseits im Assoziationskomplex der Sachsschen Lyrik zu sehen und steht andererseits in einer konnotativen Relation zum Bildelement der „Träne“.²⁹² Damit schließt sich der semantische Kreis von „Wind“ (I: Z. 3), „Gewässer“ (II: Z. 7), „dem weinenden Geländer“ (II: Z. 8), „Angst“ (II: Z. 12), „Abschied“ (III: Z. 12) und „Salz“ (IV: Z. 23), die allesamt auf den Motivkomplex von Qual, Leid und Mitleid referieren.

²⁹⁰ Vgl. Kersten: Metaphorik, 297ff.

²⁹¹ Keller-Stocker: Lyrik, 31.

²⁹² Vgl. Kersten: Metaphorik, 79f.

Verstärkt wird dieses Bild durch die letzte Genitivmetapher: „Salz der Marter“. Andererseits ist das Salz nach Rudnick auch in seiner eigentlichen Konsistenz zu sehen, wodurch das Bild der Marter nicht ent-, sondern verschärft wird: „The concrete ‚salt‘ renders the abstractness of ‚torment‘ or ‚torture‘ more comprehensible. Salt ‚bites‘ on raw flesh: the refugees have wounds all over their bodies. Salt is so aggressive, that it destroys even metal.“²⁹³ Damit wird innerhalb des Bildes die äußerliche Ausdrucksseite vorangestellt, ehe das Bildmotiv durch die Marter als m.E. wohl schlimmste Artikulationsform der Qual die neuerlich ambivalente Konstellation von Marternden und Gemarterten impliziert. Durch Furcht und Angst wird die psychische um die explizit physische Komponente der Marter erweitert und damit vollendet, denn der Leib wird fortgefressen, sodass nichts bleibt – nichts außer dem Tod bleiben kann. Versteht man mit Claudia Beil das „Leben selbst in seinem Verhaftetsein an die Materie [...] als Leidensweg“²⁹⁴, dann würde diesem Fortfressen des Leibes etwas Erlösendes innewohnen. Hier wird jedoch eine Terminologie gewählt (vgl. „reißend“, „Marter“, „Fortgefressen“), die zwar die Vorbedingung für eine Transgression in eine neue Existenzform erfüllt, die jedoch wenig Anmut zu einem befreienden wie erlösenden Hoffnungspotential gibt. Eine selige Heimat, sei sie materialisiert oder immaterialisiert, wird in diesem Kontext für die Vertriebenen nicht bzw. noch nicht gegeben. Doch ist Claudia Beil grundsätzlich zuzustimmen: „Der Tod, ja selbst der gewaltsame, vorzeitige Tod, den Nelly Sachs des Öfteren beklagt, stellt nur eine Schwelle, einen Weg zu jenem Ort dar, der als geistige Heimat innerlich bereits angenommen worden war.“²⁹⁵

²⁹³ Rudnick: *Metaphors*, 97. – Streng genommen nimmt der Text noch nicht vorweg, dass die Vertriebenen am gesamten Körper verwundet sind. Auch das Konditionalgefüge (Z. 19-21) lässt eine solche Deutung nicht zu, da bei einer Wunde im Fuß „die Zeit“ und damit einhergehend vermutlich das Leben „vergangen“ ist. Ob damit eine Vorausdeutung auf die letzte Strophe gegeben wird, muss derweil noch offen bleiben, zumal diese mit einer wörtlichen Interpretation nur schwerlich zugänglich ist.

²⁹⁴ Beil: *Sprache*, 180. – Zu erinnern ist an den bereits thematisierten Exodus Israels, der gleichermaßen Schicksal, Exil und Erwähltheit inkorporiert. Exil und Flucht sind damit nicht nur Kennzeichen eines glücklosen Fatums, sondern ebenso ein Signum der Erwähltheit. Damit erfährt das Vertriebenensein und die Exilserfahrung nach Beil: *Sprache*, 182, eine doppelte Funktion: „den irdischen Gegebenheiten nach als Weg des Leidens. Von einem letztgültigen Ziel her jedoch als Symbol für eine permanente Annäherung an ein Jenseits, zu dem das Diesseits, solange es als Exil erlebt wird, notwendig führen und das daher durchlitten – in der Terminologie von Nelly Sachs ‚durchschmerzt‘ – werden muß“. Dadurch wird jenes jüdische und auch christliche Hoffnungspotential aufgeworfen, dass der Tod und das Sterben nicht das letzte Wort haben, sondern jene immaterielle Heimat, die nicht explizit ausgesprochen wird.

²⁹⁵ Beil: *Sprache*, 215.

4.3.6. Strophe V: hiob/s/bild/ung

„Für meinen Teil weiß ich, daß ich ihre Gedichte
brauche und daß ich immer wieder zu ihnen
zurückkehren werde, um Heilung und Hilfe zu finden.“

Sivar Arnér: BERGUNGSSTRAND 23,
(In: Nelly Sachs zu Ehren I, S. 91).

V Hautlos
 augenlos
 hat Hiob Gott gebildet.

In der letzten Strophe kommt es zu einem Tempuswechsel („hat ... gebildet“). Während sich die vorherigen Strophen aus Partizipien in Perfekt (Z. 6) und Präsens (Z. 5, 7, 22), einer Passivform (Z. 22-23) und ansonsten Präsensformen (vgl. Z. 11, 13, 14, 17, 18, 19: hier allerdings mit dem Konditional im Imperfekt: Z. 20) konstituieren, wird die letzte Strophe im Perfekt artikuliert. Wie zuvor nur in der Z. 16 sind die Z. 24-25 Einzeiler. Damit wird die Gewichtung dieser Wörter betont, ehe es in der letzten Zeile des Gedichts zu einem unerwarteten Ende kommt. Die letzte Strophe weckt nochmals eine eindeutige Reminiszenz an das vorangestellte Zitat des Eingangsgedichts „O die Schornsteine“, welches das gültige lyrische Schaffen eröffnet:

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

Nicht mehr die futurisch biblische Hoffnung („sein wird“; „wird ... schauen“) wird hier aufgegriffen, sondern in dieser Strophe erfolgt gegenüber der biblischen Vorlage bereits eine Rückschau.²⁹⁶ Die triftige Frage, die durch diese letzte Strophe aufgeworfen wird, ist jene nach dem Subjekt. Die Frage „Wer bildet wen und wie?“ ist demnach als „bilden“ zu verstehen – im Sinne von „einbilden“ oder im Sinne von „formen“ bzw. „erschaffen“. Die beiden Varianten des Subjekt-Objekt-Geflechts sollen kurz allgemein vorgestellt werden:

²⁹⁶ Unter strikter Berücksichtigung der Form dieser letzten Gedichtzeile, die eine gewisse Subjekt-Objektrelation offen lässt, erscheint mir zumindest die temporale Form des deutschen Perfekts intendiert. Es mag kasuistisch sein, jedoch ist m.E. auch bei Übersetzungen, die ebendiese Relation keineswegs unberücksichtigt lassen darf, eine texttreue Variante zu wählen. Demgegenüber weicht die Übersetzung Rudnicks: *Metaphors*, 93, an entscheidender Stelle ab und übersetzt: „Job formed God.“ Würde man diese Variante verdeutschen, so würde man mit „Hiob formte Gott“ nicht mehr in Erwägung ziehen, ob etwa Gott den Hiob formte. Gerade die inklusionsartige Satzstellung „hat Hiob Gott gebildet“ anstelle von „Hiob hat Gott gebildet“ erwehrt sich einer Letztmöglichkeit und schafft demgegenüber eine Offenheit, die dem Text m.E. auch einzuräumen ist. Eine solche Übersetzung wird weder dem Text noch in weiterer Folge einer Interpretation (vgl. bspw. die eindimensionale Verfahrensweise von Rudnick: *Metaphors*, 92ff) gerecht.

Bildet Hiob gleichsam ein Bild von Gott, nun, da der Leib fortgefressen wurde und er als Mensch noch hautlos und augenlos dasteht, oder bildet Gott wieder Hiob, indem er ihn in seiner Geschundenheit aufrichtet, oder – eine Option, die nach der IV. Strophe wohl niemand in Erwägung gezogen hätte; eine Option, die jedoch in Reminiszenz an das vorangestellte Zitat (*Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird, so werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen*) des ersten Hiob-Gedichts (W 8) nicht unlogisch erscheint. Die Hautlosigkeit würde wörtlich mit dem Zitat übereinstimmen und die Augenlosigkeit wäre dem zweiten Hiobgedicht entnommen:

Deine Augen sind tief in deinen Schädel gesunken
wie Höhlentauben in der Nacht
die der Jäger blind herausgeholt. (S 95)

Demnach werden die intertextuellen Motive erneut aufgenommen und in diesem Hiob-Gedicht erweitert bzw. vollendet. Jedoch ist zu erkennen, dass Hiob nicht nur wiederkehrt, sondern mit ihm die assoziierten Motive und Metaphern. Auf diachroner Ebene sind die Gedichte zu unterschiedlichen Zeitpunkten entstanden und infolgedessen erfolgt eine je unterschiedliche Akzentuierung und eine je unterschiedliche Einbettung, jedoch kann als Fazit bereits hier vorweggenommen werden, dass damit aus einzelnen Hiob-Gedichten ein Hiob-Komplex entsteht. Diese Variante wird präferiert,²⁹⁷ weil sie durch die Syntax der Zeile stabilisiert wird und zudem auf jene Hiob-Gedichte, die auch in dieser Arbeit interpretiert wurden, rekurriert. „Hautlos“ greift demnach die Z. 24 das Eingangszitat auf, das bereits *in extenso* interpretiert wurde.²⁹⁸ Die Lamentation Hiobs folgt dem Vertrauensbekenntnis, eine Art Vertrauensbekenntnis an die Existenz Gottes. Am Ende des biblischen Buches verwirklicht sich bekanntlich diese Hoffnung auf die Gottesschau. „Augenlos“ rekurriert auf das Hiob-Gedicht (S 95), geht damit über den biblischen Hiob hinaus und drastisiert die Gestalt. Damit würde dieses Gedicht die allgemein biblische Vorlage, in spezifischer Weise nochmals das Eingangsgedicht „O die Schornsteine“ (W 8) und das Gedicht „Hiob“ (S 95) aufnehmen.

a) Hiob bildet Gott

Erwägt man eine Präferenz der Variante, dass nämlich Hiob Gott gebildet hat, so stellt sich die Frage, *wie* er das getan hat. Streng genommen gibt das Gedicht darüber keine

²⁹⁷ Für diese Auffassung plädieren Langenhorst: Hiob, 191 und Rudnick: Metaphors, 97ff. Die Argumente sind im Wesentlichen nicht in dieser Ausführlichkeit, aber dennoch die bisher angeführten.

²⁹⁸ Siehe unter Interpretation von „O die Schornsteine“: Kap. „Biblischer Hiob als Folie“.

Auskunft, doch drängt gerade sie sich auf. Verfehlt wäre es vermutlich, darin eine Steigerung der Gottesschau zu sehen, wie etwa Ursula Rudnick: „[...] Job not only ‚saw‘ God, he ‚formed ‚God‘.“²⁹⁹ „Zu bilden“ mit „to form“ zu übersetzen, ist m.E. eher unpassend, zumal „to build“ texttreuer ist.³⁰⁰ Zu berücksichtigen ist mit „bilden“ zweierlei, nämlich einerseits die biblische Relation Gottes zum Menschen (Gen 1,26f: „Dann sprach Gott: Lasst uns Menschen machen als unser Abbild“) und in der biblischen Relation des Menschen zu Gott, der sich andererseits nach Ex 20,2 („Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgendetwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde“) kein Bild von Gott machen (bzw. bilden) darf. Die Frage wäre m.E., ob man den Text mit einer derart strikt biblischen Grundierung nicht überlastet, indem man „Bild – Abbild – bilden – einbilden“ gleichsetzt. Die Diskussion, ob man den Text wörtlich verstehen soll und damit Hiob Gott neu bildet, ist meiner Meinung nach aufgrund einer sehr fundamentalen Auslegungsvariante als obsolet zu betrachten. Es ist das gedankliche (vgl. „augenlos“) Abbild, das sich Hiob von Gott bildet. Es muss, sofern man von einer solchen Annahme ausgeht, dass Hiob im besten Sinn des Wortes Gott gebildet hat, eine abstrakte Vorstellung bleiben, die wir als Rezipienten nicht wirklich nachvollziehen können. Bei Martin Buber finden wir die Vorstellung, dass der gute Mensch Gott bildet und verweist damit auf die Macht der Schöpfung.³⁰¹ Das würde voraussetzen, dass Gott für den Menschen nicht zugänglich oder sogar tot war. Das Bild vom verborgenen Gott, dem sog. *Deus absconditus*, ist kein Novum in der jüdischen Philosophie und Mystik. Dieser verborgene Gott kann „nur mit Kunstworten als Notbehelf bezeichnet werden, mit Worten, denen im Sinne des Mystikers gar kein eigentlicher Namenscharakter zukommt [...], spekulative Umschreibungen, wie die ‚Wurzel aller Wurzeln‘, ‚große Wirklichkeit‘, die ‚indifferente Einheit‘ und vor allem *En-Sof*“³⁰². Nelly Sachs meidet den expliziten Gottesbegriff an dieser Stelle jedoch nicht. Ist es dann der tote Gott, den Hiob (wieder)bildet? Bedingt der Gedanke Gottes den Menschen? In der jüdischen Mystik gibt es auch den Gedanken der Schöpfung durch das Wort, den auch Nelly Sachs in ihrer

²⁹⁹ Rudnick: Metaphors, 100.

³⁰⁰ Vice versa ist auch „etwas bilden“ nur eine sekundäre Übersetzungsvariante von „to form“. Insofern wäre vermutlich „to build“ näher am Text und in der Konnotation des sprachlichen Zeichens sicherer eingeschränkt. Rudnick: Metaphors, 101, rekurriert in ihrer Auslegung des Gedichts auf den Schöpfungsakt aus Gen 2,7, der in englischer Sprache lautet: „The Lord God formed man in His image.“ Die Übereinstimmung ist demnach im Englischen gegeben, nicht allerdings im Deutschen, denn „Da formte Gott, der Herr, den Menschen aus Erde vom Ackerboden [...]“ ist streng genommen nicht mehr „etwas bilden“. Gerechtfertigt wird man jedoch mit „etwas bilden“ Gen 1,26f: „Dann sprach Gott: Lasst uns Menschen machen als unser Abbild [...]“. Theologisch leitet sich hieraus auch der Gedanke der menschlichen Ebenbildlichkeit Gottes ab.

³⁰¹ Vgl. Rudnick: Metaphors, 102.

³⁰² Scholem: Mystik, 13.

Lyrik entfaltet.³⁰³ Dieses Potential dürfte im Kontext der Abstrakta „Sehnsucht“ und „Verwandlung“ zu sehen sein, gleichsam als Möglichkeiten, auf immaterieller Basis mittels Hoffnung und Liebe Schicksalsschlägen entgegenzuwirken. Die Vorstellung der Schöpfungsmacht des Menschen ist ihr dadurch nicht fremd und ganz und gar biblisch. Doch ist die Ansicht, dass der Mensch Gott erschafft, zutiefst unbilblich. Oberhänsli-Widmer sieht in der Vorstellung, dass Hiob Gott bildet, eine „fatale Theologie, denn dann entwirft Hiob das Bild eines Gottes, der weder fühlt noch hinsieht“³⁰⁴. Streng genommen steht auch nicht im lyrischen Text, *wie* sich Hiob Gott bildet, ob er damit einen dem Menschen abgewandten und unsensiblen Gott konturiert, doch steht dies m.E. dem biblischen Bilderverbot entgegen. Denn im Dekalog verankert JHWH die Ge- und Verbote und an zentraler Stelle heißt es im Buch Exodus: „Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgendetwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde“ (Ex 20,3).

Man könnte darin in positiver Weise auch die Tatsache verankert sehen, dass Hiob die Vorstellung Gottes in einer Zeit, in der das Festhalten und die Hoffnung auf eine Gottesvorstellung angesichts der katastrophalen Umstände einen massiven Schwund erleiden, durch sein persönliches Schicksal wieder neu bildet.

b) Gott bildet Hiob

Eine zweite Variante, die sich auftut, wäre die Option, gemäß der Gott das Subjekt wäre. Aus syntaktischer Sicht ist dies die unwahrscheinlichere der beiden Varianten, jedoch in Bezugnahme auf den Kontext der bisherigen Strophen m.E. die wahrscheinlichere Auffassung. Erfolgt eine Anknüpfung an die IV. Strophe, so könnte man Hiob als prototypische Person Israels lesen und damit die V. Strophe als eine Art Conclusio der vorherigen Strophen, insbesondere der IV. Strophe sehen, da am Schluss Gott eingreift und mit Hiob als Personifikation Israels die Schar der Flüchtlinge, die Masse der Vertriebenen aufrichtet. Das sind jene, die vertrieben (Z. 1), die vom Wind gepeitscht (Z. 3), die aus verlorenen Sitten geworfen wurden (Z. 6), die entlang der Geländer des Todes gingen (Z. 9) und nur noch ein Wort einverleiben konnten, das trotzdem nicht das Wort der Anklage oder des Hasses gegen Jene war, die sie vertrieben haben, sondern das Wort

³⁰³ Das Gedicht „Suche nach Lebenden“ (S 100) veranschaulicht diesen Gedanken, indem das lyrische „Ich“ ihren Geliebten sucht, jedoch nicht findet und dann wie in Gen 2 dem Geliebten Odem einhaucht: „[...] Sie sucht den Geliebten / findet ihn nicht / muß die Welt neu herstellen / ruft den Engel / eine Rippe aus ihrem Körper schneiden / bläst sie mit göttlichem Atem an [...]“.

³⁰⁴ Oberhänsli-Widmer: Hiob, 264.

der Hoffnung und des Abschiedes wird im Namen Hiobs gebildet. Sie, deren Leib vom Salz der Marter und des Leides weg- bzw. fortgefressen wurde, die demnach ohne Leib, ohne Haut und ohne Auge waren, die nicht mehr fühlen und nicht mehr sehen konnten, sie werden im Namen Hiobs wieder gebildet, wieder zurechtgeformt und erleben damit, wie so oft bei Nelly Sachs, eine – physische – *Verwandlung*. Sofern dieses Gedicht das Eingangszitat „*Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird, so werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen*“ aufnimmt, wird spätestens an dieser Stelle drastisch klar, dass die erhoffte Gottesschau verunmöglicht worden ist, denn wie kann ein Hiob ohne Haut, aber v.a. ohne Augen Gott schauen? In Anbetracht des inhaltlichen Verlaufs dieser Strophe und in Reminiszenz an das erste Gedicht („O die Schornsteine“) erscheint diese syntaktische Variante m.E. realistischer. Hiob steht da, ohne Haut und ohne Augen, körperlich völlig geschunden doch wird dem Hiob als Repräsentanten der Vertriebenen im Gegensatz zum biblischen Hiob, der ebenso bis zuletzt (bis zum Epilog) um seine Rechtfertigung kämpft, die Gottesschau verwehrt. Vielleicht muss man „hautlos“ und augenlos“ von der letzten Zeile trennen, denn Haut und Augen wurden gemäß der vorherigen Strophe vom Salz „fortgefressen“. Nach diesen Vorstellungen der Geschundenheit hat Gott Hiob wieder gebildet. Wie auch die Vertriebenen und Flüchtlinge grundlos leiden, wurde Hiob in Repräsentanz der Vertriebenen wieder geformt. Trotz seiner Geschundenheit hält Hiob an Gott fest, vielleicht auch dieser Geschundenheit zum Trotz. Die Gottesschau zu Lebzeiten ist nicht mehr der intendierte Wunsch, sondern „ohne ... *Fleisch Gott schauen*“. Diese Hoffnung bleibt.

Die Stärke dieser letzten Strophe liegt meines Erachtens darin, dass sich die Strophe und damit das Gedicht einer letztgültigen Interpretation entzieht und am Ende keine konkrete Antwort, sondern die Offenheit steht. Jener Schrei, der im Hiob-Gedicht wegen des „Zuviel der Frage“ verstummte, gewinnt nun auf eigenartige Weise wieder Konturen. Ein Gedicht, das einer letzten Antwort entbehrt, stellt ans Ende die Frage selbst, gleichsam den Vertriebenen, als Träger des Wortes. Damit wird neuerlich die *Frage*, die verstummte, aufgenommen und mit der Frage jener *Logos* (das *Wort*), der diese Frage anamnetisch atmet.

4.4. Entsprechung: gemäß Widersprechung / in Widersprechung

Hier soll es noch nicht darum gehen, in Bezug auf die Hiobsgestalt ein letztes Fazit zu ziehen. Lediglich ein vorläufiges Fazit kann hier gezogen werden, indem zunächst gewisse Wiederaufnahmen und Kontinuitäten verschiedener Topoi veranschaulicht werden. Jedoch sollen auch die Differenzen bzw. Diskontinuitäten im Hiobschen Lyrik-Mosaik aufgezeigt werden. Die Frage an dieser Stelle lautet sonach: Wo werden bei diesen Gedichten Kontinuitäten transparent? Inwiefern werden Motive wiederholt, inwiefern widersprechen sich Metaphern und Bilder?

Während das Gedicht „Hiob“ ebendieser Gestalt exklusiv gewidmet ist, beinhalten die beiden anderen Gedichte auf den ersten Blick nur rudimentäre Züge dieser biblischen Figur. Insofern wäre es nicht gerechtfertigt, dieses Gedicht gegen die anderen Gedichte auszuspielen.

Ein erstes Entsprechungsmerkmal, das in allen drei Gedichten wiederkehrt, markiert der hohe Ton, das Pathos ihrer Dichtung. Obwohl spürbar zurückgedrängt, behält Nelly Sachs in allen drei Gedichten den pathetischen Stil bei, der sich v.a. in dem hohen Schwung und der thematischen Ergriffenheit manifestiert. Teils als Anruf (vgl. „O die Schornsteine“ W 8; „O du Windrose ...“ S 95), teils als Frage (vgl. „Wer erdachte ...?“ W 8), teils klagend und hoffend (v.a. durch die häufigen Partikel dem Gestus Hölderlins verpflichtet: „denn“, „aber einmal“ S 95; „wenn“ F 282) gebiert sich ein insgesamt hoher Ton. Hinzu kommen zahllose Genitivmetaphern (vgl. Einzelinterpretation), die zumeist abstrakte und konkrete Bildmotive verbinden und z.T. heterogene Bilder mit geheimnisvoller Semantik verknüpfen. Diese Charakteristika sind in allen drei Gedichten zu finden, obwohl in „Vertriebene“ die hermetischen Konturen deutlicher gewogen werden. Auch die deutsche Sprache behält Nelly Sachs, die im Exil bis zum Schluss blieb, bei: „Die Dichtung der Nelly Sachs, der authentische Ausdruck ihres jüdischen Schicksals und ihres jüdischen, mystischen Ursprungsgedenkens, spricht deutsch. Deutsch war ihre Sprache, keine andere wählbar.“³⁰⁵

Inhaltlich werden doch disparate Wege eingeschlagen: Während sich die Gedichte „O die Schornsteine“ und „Vertriebene“ unvermittelt mit der Shoah auseinandersetzen, erfolgt im Gedicht „Hiob“, das sich der biblischen Gestalt per se widmet, lediglich eine vermittelte Auseinandersetzung mit der Shoah über die thematische Ausrichtung (vgl.

³⁰⁵ Hoffmann: Pathos, 32.

Einsamkeit, Leid, Qual). Zu bedenken ist gleichermaßen die Einbettung, zumal „O die Schornsteine“ das gültige Werk der Nelly Sachs 1947 eröffnet und „Vertriebene“ mehr als zehn Jahre später (1959) in die Mitte ihrer Schaffenszeit fällt. Den roten Faden der Gedichte bildet zunächst der Name Hiob, der jedoch auf je unterschiedliche Art und Weise in die jeweiligen Gedichte integriert wird. Dem ersten Gedicht wird jenes Zitat vorangestellt, das in „Vertriebene“ insofern wieder aufgenommen wird, als eine offensichtliche Entsprechung vorliegt. Zudem wird ein Motiv aus dem Hiob-Gedicht selbst verarbeitet:

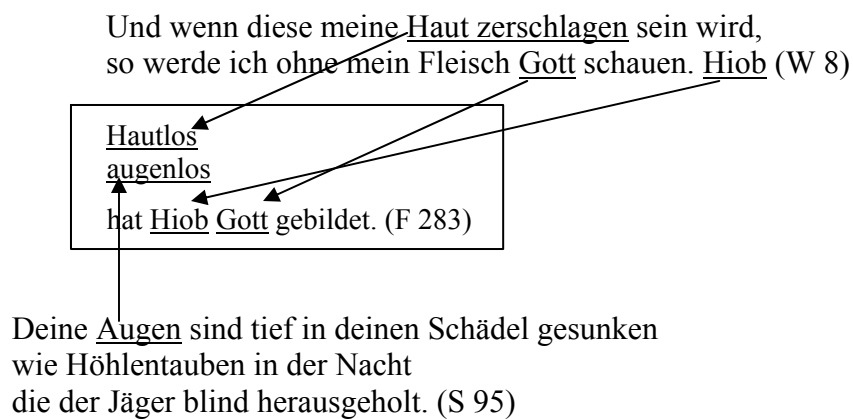


Abb.1: Intertextuelle Hiob-Referenzen

Damit kommt es zu einem „Wieder-sprechen“ eines biblischen Topos (vgl. „Gott“ und „Haut“ in W 8) auf der einen Seite, und eines Sachsschen Motivs (vgl. „Augen“ in S 95) andererseits, die im letzten dieser Gedichte in der dreifachen Aussageweise Hiob konturieren und die Gestalt Hiobs sprachlich perpetuieren. Infolgedessen wird hier ersichtlich, dass auch in diesen Lyrik-Zyklen mit Intertextualitäten gearbeitet wird, die der Dichterin offenkundig bedeutsam erschienen.

Ein weiteres wiederkehrendes Pflaster des Hiob-Mosaiks bildet nicht nur das oben aufgezeigte *Wie* der Hiobgestalt, sondern ebenso das inhaltliche *Was* der Hiobfigur. Obwohl die Gedichte zu unterschiedlichen Zeiten verfasst wurden und damit gleichzeitig andere thematische Kontexte beanspruchen (von den Vernichtungslagern in „In den Wohnungen des Todes“ selbst, über biblische Gestalten in „Die Muschel saust“ bis hin zum Thema Flucht in „Flucht und Verwandlung“), wird Hiob stets als Israelit vorgestellt und vorangestellt. Hiob wird als paradigmatischer Stellvertreter seines Volkes (vgl. „Hiobs und Jeremias Staub“ in W 8) gemeinsam mit Jeremia pars pro toto für Israel vorgestellt. Bereits der Titel des Gedichts „Vertriebene“ gibt Aufschluss über die

Existenz Hiobs: als Vertreter des jüdischen Schicksals der Shoah, als vertriebener Jude und damit als der Jude schlechthin. Offen bleibt nur, wen oder was Hiob im Zyklus „Die Muschel saust“ inkorporiert. Aufschluss mag die Metapher „Windrose der Qualen“ (S 95) geben, durch die Hiob vom lyrischen Ich in der ersten Zeile des Gedichts angesprochen wird. Vorerst kann jedoch konstatiert werden, dass Hiob nicht nur sich selbst als biblische Gestalt präsentiert, sondern das Volk Israel insgesamt. Als Vertreter des Volkes wird er damit in der Lyrik zum Platzhalter des gesamten Israel.

Diese Ansicht mag bisherigen Interpretationen widersprechen, doch bildet der Tod oder zumindest die bis ins Unermessliche gesteigerte Qual jene Konstante dieser Gedichte, die in allen Gedichten quasi das *vorletzte* Wort behält:

Und Israels Leib im Rauch durch die Luft! (W 8, Z. 20)

aber einmal wird das Sternbild deines Blutes
alle aufgehenden Sonnen erleichen lassen. (S 95, Z. 13-14)

Reißend wird ihr Leib
im Salz der Marter fortgefressen. (F 283, Z. 22-23)

In „O die Schornsteine“ demonstrierte Sachs im Vergleich zum biblischen Hiob, dass Hiob Gott noch *vor* dem Ende seines Lebens schaut, obiges Zitat äußerte sie jedoch zu einem Zeitpunkt, als dies für Hiob noch keinesfalls klar war.³⁰⁶ Demgemäß antizipiert das vorangestellte Zitat keineswegs eine heilsgeschichtliche Umdeutung der Shoah,³⁰⁷ sofern man die kontextuelle Verwobenheit des Zitats strikt beachtet. Zudem findet sich diese Hoffnung eingebettet in ein Vertrauensbekenntnis, dass Gott bleibt. Die Hoffnung, dass Israels Leib von dem Tod verschont bleibt, schwindet in diesem Gedicht zulasten eines harten Realismus, da die Existenz Israels als Rauch durch die Luft aufsteigt. Mit dem jüdischen Friedensnobelpreisträger und Literaten Elie Wiesel kann diese Szenerie der Hoffnung und des Vertrauensbekenntnisses wie folgt eingefangen werden: „*Mit Gott, gegen Gott, niemals ohne Gott.*“ Der Glaube Wiesels und der Duktus dieses Gedichts ähneln einander: „Ich glaube an den Anderen ihm zum Trotz. Aber ich habe beinahe auch gesagt, ich glaube an Gott – Gott zum Trotz. Die Sehnsucht, über alles hinauszugehen,

³⁰⁶ Der poetische Teil ist m.W. ohne wesentliche Zeitsprünge konstituiert, sodass man sich in Kap. 19, in dem Hiob diese Äußerung anstellt, noch nicht einmal in der Mitte des Buches befindet.

³⁰⁷ So bspw. Kranz-Löber: Tiefe, 22, die am Ende ihrer Analyse konstatiert, dass „bereits das vorangestellte Zitat aus dem Buch Hiob die Umdeutung der Shoah in eine Heilsgeschichte als hermeneutische Leistung des Gedichts“ vorwegnimmt. Diese hermeneutische Leistung ist m.E. eine einzige Überlastung des Gedichts und auch Hiobs.

motiviert mich.“³⁰⁸ Jene Deutung, die mitunter in Interpretationen angestrebt wird, dass nämlich dieses Szenario erlösend wirkt, muss desavouiert werden.

Ein erstes wichtiges Signal in diesem Text ist der Staub: „Der Staub ist eine Chiffre für die Welt der Gewalt und Vernichtung, das Gegenbild zu dem (göttlich inspirierten) Licht [...]“.³⁰⁹ Die anfänglich vertikalen Schornsteine werden gen Ende horizontalisiert: „Wie ein Messer zwischen Leben und Tod –“ (Z. 17), und werden so zur „Grenze zwischen Bewegung und Nichtigkeit. Mit anderen Worten eine Trennlinie. [...] Der Rauch zieht durch die Luft, währt aber nicht, kann nicht gepackt werden und hinterläßt nichts“³¹⁰. Damit scheint der Rauch die Nichtigkeit des Staubes sprachlich zu festigen und metaphorisch aufzulösen. „Der mystische Schlüsselbegriff ist das Wort Staub [...]. Der Mensch zerfällt zu Staub, aber im Grunde beginnt seine Wiedergeburt.“³¹¹ Auch der Rauch ist in fast allen, v.a. in den biblischen Religionen ein Verbindungsglied von Leben und Tod, aber auch von irdischem Dasein und himmlischem Sein. Es bleibt ebenso offen, wohin der Rauch zieht.

Dennoch bleibt das Gedicht eine klagende Feststellung von Hiobs und Jeremias Staub und damit deren lebensgeschichtliche Nichtigkeit. Das Gedicht als solches ist aber nicht eine von Oberhänsli-Widmer konstatierte „ausweglos verstellte Hoffnung“³¹², sondern m.E. eine Zerschlagung des biblischen Hiob angesichts der Shoah, ohne jedoch zugleich Hiobs Hoffnung gänzlich zu zerschlagen. Die Trümmer von Auschwitz scheinen geblieben zu sein und so gebiert sich auch das Gedicht als fassungslose Rede mit einem Restschimmer Hoffnung.

Im Gedicht „Hiob“ (S 95) verstummt und erblindet Hiob. Zum Teil wird anhand einer explizit biblischen Terminologie Hiob konturiert. Das Sternbild als Möglichkeit einer Seinsweise realisiert sich im Blut – und damit im Schmerz. Hiobs mögliches Wesen verwirklicht sich in der Qual, angesichts der einmal alle „aufgehenden Sonnen“, deren farblich signifikanter Ausdruck der Morgenröte ein unermessliches Schmerzpotential insinuiert, erbleicht. In Anbetracht von Hiobs Qual verlieren alle bisherigen und noch

³⁰⁸ Zit. n. Treitler: Gott, 219. – Kursivsetzung nach gleichnamigem Titel eines Aufsatzes von Wolfgang Treitler über Elie Wiesel: „Mit Gott, gegen Gott, niemals ohne Gott. Elie Wiesel als Gotteszeuge nach der Shoah.“ Der Glaube Wiesels an einen Gott kommt in gewissem Sinn jenem des Sachschen Hiob insofern nahe, als Täter, Opfer und Gott nicht mehr als unbelastete Gestalten wegkommen. Es ist das Fazit eines Opfers und wird dem Sachschen Hiob m.E. weitaus mehr gerecht als christliche Spiritualisierungstendenzen oder heilsgeschichtliche Überlagerungen.

³⁰⁹ Wallas: Volk, 49.

³¹⁰ Fioretos: Flucht, 149.

³¹¹ Bahr: Sachs, 132.

³¹² Oberhänsli-Widmer: Hiob, 262.

folgenden Qualen an Gestalt. Das Gedicht „Hiob“ bildet damit eine Brücke von der unmittelbaren Erfahrung der Shoah in den „Wohnungen des Todes“ und den „Vertriebenen“, wo ebenfalls ein solches Dasein reflektiert wird. Hie und da bilden persönliche Erfahrungen (vgl. Gestapoverhör) dieser Zeit den Hintergrund für die Motive im Gedicht, doch ist Hiob die zentrale Gestalt der drei Strophen und nicht die Flüchtlinge und Vertriebenen. Dies ist weniger als Widerspruch zu den anderen Gedichten zu sehen, denn vielmehr als wesensimmanente Deskription der Sachsschen Hiobskonturen. Nicht nur die Leiddimension, die eine Konstante in allen Hiobsgedichten bildet, sondern auch das Verstummen (vgl.: „Deine Stimme ist stumm geworden“ Z. 9) ist ein konstitutiver Bestandteil Hiobs. Dies bildet zunächst einen Widerspruch zum rebellierenden biblischen Hiob, der aufbegehrend schreit. Auch im Gedicht „Landschaft aus Schreien“ schreit Hiob wenige Jahre später wieder.

Mit dem Gedicht „Vertriebene“ (Z. 1-2) wird ein thematischer Bezug zu den „aus ihren Wohnungen“ „Vertriebenen“ hergestellt und damit rekuriert die Autorin nicht nur auf die Hiobsgestalt, sondern stellt desgleichen einen inhaltlichen Konnex zum Gedicht „O die Schornsteine“ her. Die Protagonisten werden in doppelter Weise beibehalten:

- a) Hiob: Hiobs und Jeremias Staub (W 8, Z. 9)
 hat Hiob Gott gebildet (F 283, Z. 26)

- b) Flüchtlinge: Den Weg für Flüchtlinge aus Rauch (W 8, Z. 11)
 Vertriebene / aus Wohnungen (F 282, Z. 1-2)

„Vertriebene / aus Wohnungen“ insinuiert ein existenzielles Dasein, welches den „Flüchtlingen“ nicht nur ähnelt, sondern in der zweiten Strophe³¹³ inhaltlich kongruent wird. Die Leib-Metapher erfährt in beiden Gedichten ein ähnliches Schicksal:

Den Weg für Flüchtlinge aus Rauch? [...]
Und Israels Leib im Rauch durch die Luft! (W 8, Z. 11.20)

Reißend wird ihr Leib
Im Salz der Marter fortgefressen. (F 283, Z. 22-23)

Die Metaphorik ist noch nicht vollends geklärt und bedarf noch einer weiteren Spezifizierung. Doch gebiert sich inmitten der schier ausweglosen Todesdetermination

³¹³ Zur Einzelinterpretation der II. Strophe s.o.

auch ein Schimmer der Hoffnung, der auf stets unterschiedliche Weise artikuliert wird: als Frage, als Feststellung oder als schlichte Aneinanderreihung von Partikeln, die an sich unaussagekräftig erscheinen, jedoch durch entsprechende Summation Hoffnung potenzieren:

Oder war es ein Sonnenstrahl? (W 8)

aber einmal wird [...] (S 95)

[...] hat Hiob Gott gebildet“ (F 283)

Die Aussagen stehen zudem in unterschiedlicher Tempusform: als Frage im Imperfekt, als futurischer Ansatz und in Perfektform. Ein *Widerspruch*? Oder, wie das Hiobmotiv an sich: eine stete *Wiederaufnahme* des Vorherigen in modifizierter Weise?

5. Der vertikale Horizont: Wahrheit als Metapher als Wahrheit

5.1. Die Funktion von Zeichen

„Und doch ist dies, wie mir scheint, die Lehre, die unsere größten Doctores uns hinterlassen haben: *Omis ergo figura tanto evidentius veritatem demonstrat quanto apertius per dissimilem similitudinem figuram se esse et non veritatem probat.*³¹⁴ Doch wenn die Liebe zur Flamme und zum Abgrund eine Figur der Liebe zu Gott ist, kann sie dann gleichzeitig eine Figur der Liebe zum Tod und der Liebe zur Sünde sein?“

Umberto Eco: Der Name der Rose, S. 332.

Nach dem Zeichenmodell von Ferdinand de Saussure, einem Begründer des Strukturalismus, besteht das sprachliche Zeichen aus „einer materiellen Seite (etwa der Lautkette, den Schallwellen, die an unser Ohr drängen), die er *signifiant* oder *image acoustique* nennt. Untrennbar damit verbunden ist [...] eine Vorstellung, die der Sprachteilnehmer mit dem Ausdruck verbindet“³¹⁵. Ausdruck und Inhalt des sprachlichen Zeichens müssen in einer konventionellen Verbindung miteinander stehen, deren Bedeutung als (mentale) Inhaltsseite aufgefasst wird.³¹⁶ Das für Saussure zentrale Begriffspaar ist Signifikat (*signifié*) und Signifikant (*signifiant*), das Referenzobjekt hingegen spielt für ihn keine Rolle.³¹⁷ Zusammen bilden Signifikant und Signifikat als Lautbild und Bedeutung das Zeichen, deren Verbindung willkürlich, aber durch Konventionen geregelt ist. Innerhalb des Strukturalismus wird bei Lois Hjelmslev weiter zwischen Denotation und Konnotation unterschieden.³¹⁸ Die primäre Kernbedeutung wird als Denotation bezeichnet, demgegenüber wohnen einem Zeichen auch sekundäre, also konnotative Bedeutungen inne, die aufgrund bestimmter individueller Assoziationen oder kultureller Konventionen mitschwingen. Die Konnotation ist damit ein Vorgang, in welchem eine sekundäre Bedeutung entsteht, weil das „Zeichen eines bestimmten Zeichensystems (etwa der natürlichen Sprache) in seiner Gesamtheit als Signifikant und Signifikat in einem zweiten Zeichensystem (z.B. in einem literarischen Text) neue, d.h.

³¹⁴ Übersetzung nach Eco: Name, 662: „Daher weist jede Figur um so offensichtlicher auf die Wahrheit hin, je offener sie durch unähnliche Ähnlichkeit zeigt, daß sie eben eine Figur ist und nicht die Wahrheit.“

³¹⁵ Ernst: Sprachwissenschaft, 52.

³¹⁶ Gegenüber dieser dyadisch orientierten Semiotik Saussures postuliert Charles Sanders Peirce einen triadischen Ansatz, indem er zwischen materiellem Zeichen, Bedeutung und Referenzobjekt differenziert.

³¹⁷ Vgl. Sexl: Theorien, 172f. – Martin Sexl führt das Beispiel „Wal“ an, dessen drei Buchstaben W-A-L (Signifikant) gesprochen das Lautbild ergeben und beim Hörer unwillkürlich die Vorstellung (Signifikat) eines Wales evozieren, wobei eben der konkrete Wal als Referent, der bei Peirces triadischem Ansatz zentral ist, keine entscheidende Rolle spielt.

³¹⁸ Vgl. Nöth: Handbuch, 78f.

konnotierte Bedeutungen annimmt³¹⁹. Der literarische Text greift meist auf dieses sekundär modellierte System zurück, das vielfach nicht auf individuellen Assoziationen basiert, sondern seine Verankerung in literarischen oder kulturellen Konventionen hat.

Der Poststrukturalismus im Gefolge Roland Barthes kann der Annahme, dass das Subjekt souveräner Benutzer des sprachlichen Systems wäre, weniger abgewinnen. Für Roland Barthes ist das Zeichen kein ausschließliches Kommunikationsinstrument, sondern gewährleistet gleichermaßen die Freiheit der Phantasie.³²⁰ Barthes unterscheidet zwischen der originären wie lesbaren Dichtung und einer schreibbaren Dichtung, die vom Leser in der Lektüre stets mitgeschrieben werden muss. Gewisse Ähnlichkeiten zur Dekonstruktion Derridas werden transparent, der mit dem Kunstwort *différance* die grundsätzliche Fixierbarkeit von Zeichen und damit von Bedeutung negiert.³²¹ Die strukturalistischen Anliegen Saussures sehen sich damit infrage gestellt, denn wo Bedeutung, egal ob für poetische oder diskursive Texte, nicht mehr festlegbar ist, erübrigt sich die Unterscheidung von Denotation und Konnotation. Barthes fasst die Denotation dergestalt als eine von vielen Konnotationen des Zeichens auf: „Alles ist grundsätzlich vieldeutig, nicht auf ein System rückführbar und entzieht sich der Interpretation.“³²²

Erst Umberto Eco schafft es m.E., den poststrukturalistischen Ansatz aufzubrechen, indem er die Vieldeutigkeit poetischer Texte aufrechterhält, weil er auf den alltäglichen Sprachgebrauch rekurriert, der auf begrenzte Eindeutigkeiten angewiesen ist, zugleich aber mit diesem kontrastiert. Eco behält die Dichotomie von Denotation und Konnotation aufrecht, ohne sie zugleich einem fixierbaren Sprachsystem zuzuordnen.³²³ Den Unterschied zwischen Konnotation und Denotation manifestiert Eco durch den Grad der kulturellen Verbindlichkeit des Zeichens, das gemäß Eco auf Konventionen beruhen muss und dergestalt nie ausschließlich und eindeutig werden kann, woraus er quasi eine Offenheit des Zeichens und des Textes folgert: „Das Kunstwerk ist damit ‚offen‘ für eine Vielzahl von Interpretationen. Die kontextuelle Interaktion lässt immer mehr Signifikate entstehen, die, sobald sie sichtbar werden, die Möglichkeit für weitere semantische Wahlen zu enthalten scheinen.“³²⁴ Zudem plädiert Eco für eine verstärkte Polysemie literarischer gegenüber nichtliterarischer Texte, die aufgrund der sog. Idiolekte, das

³¹⁹ Zima: Ästhetik, 279.

³²⁰ Vgl. Barthes: Reich, 112f.

³²¹ Vgl. Kutzer: Wahrheit, 99f.

³²² Ebd., 100.

³²³ Vgl. Eco: Semiotik, 360ff; Eco: Die Grenzen, 139-142.

³²⁴ Eco: Semiotik, 360.

sind autorspezifische Konnotationen des Signifikats, an einer anderen Stelle auch „Enzyklopädien“³²⁵ genannt, erkennt.³²⁶ Durch die Schwächung der Alltagscodes, die den Konnotationen (Enzyklopädien) des Autors Platz machen, entsteht Literarizität. Der konnotative Spielraum literarischer Texte ist infolgedessen erheblich breiter als jener von diskursiven Texten, weil dem Leser ein größerer Spielraum geboten wird. Die *Enzyklopädie* kann das Vorwissen und die Erfahrung des Lesers erheblich verändern, denn sobald das Spiel der Interpretation mit dem Leseakt beginnt, „zwingt einen der Text zu einer Neubetrachtung der gängigen Codes und ihrer Möglichkeiten“³²⁷. Ein Text potenziert durch die Enzyklopädie nicht den einen Sinn und offeriert nicht nur eine Mehrdeutigkeit, sondern eine Offenheit. „Indem der Text neue Möglichkeiten anbietet, verändert er den Blick darauf, was gesagt werden kann oder könnte. Er stellt die gängige sprachliche Organisation in Frage und formt sie womöglich um.“³²⁸ Bei Umberto Eco kommt die *Ikonizität* hinzu, derzufolge der sprachliche Ausdruck mit dem Inhalt einwandfrei korrespondiert,³²⁹ die keine a priori Relation ist, sondern eine solche, die auf Konventionen beruht. Die Ähnlichkeitsrelation referiert demnach weniger auf das Verhältnis vom Bild zu seinem Gegenstand, als vielmehr „auf das zwischen dem Bild und seinem vorher kulturalisierten Inhalt“³³⁰. Die strikte Verbindung zwischen dem Zeichen und seinem Objekt wird fragil. Demgegenüber unterscheidet Eco „zwischen einer Zeichenproduktion nach dem Prinzip der *ratio facilis*, also nach den Regeln des bestehenden Codes, und einer Zeichenproduktion nach dem Prinzip der *ratio difficilis*, in der die Konventionen durchbrochen werden“³³¹. Letzterem Prinzip werden die ikonischen Zeichen zugeordnet, deren Ähnlichkeit nicht durch die Zeichen-Objekt-Relation gegeben ist, sondern durch eine kulturelle Ähnlichkeit hergestellt wird. Ähnlichkeit kann folglich durch zwei Varianten hergestellt werden, einerseits durch den kulturellen Code, andererseits durch eine besondere Objektreferenz – durch den literarischen Text selbst.³³²

Nun stellt jedoch die Lyrik durch die dichterische und verdichtende Sprachform eine besondere Form der Sprachverwendung dar und infolgedessen muss das

³²⁵ Eco: Philosophie (= Semiotik und Philosophie der Sprache), 129. – Enzyklopädien fasst Eco sowohl als historische Wahrheiten als auch als literarische Wahrheiten auf. Beispielsweise stellt der Tod Napoleons auf St. Helena eine historische Wahrheit dar, der Tod Julias in Verona eine literarische.

³²⁶ Vgl. Eco: Semiotik, 364f.

³²⁷ Eco: Semiotik, 365.

³²⁸ Kutzer: Wahrheit, 103.

³²⁹ Vgl. Nöth: Handbuch, 457.

³³⁰ Eco: Semiotik, 272.

³³¹ Kutzer: Wahrheit, 106.

³³² Vgl. Ebd., 106f.

Referenzverhältnis neu bestimmt werden. Bekanntlich ist die Rolle fiktiver Handlungen und Figuren in der Lyrik weitaus geringer als in der Prosa und Dramatik,³³³ wogegen der sprachlichen und bildlichen Ausdrucksform eine ungleich größere Bedeutung beigemessen werden muss. Infolgedessen ist die Lyrik ein sekundär modelliertes System und „die Verwendung von Begriffen weit freier denn in der Alltagssprache“³³⁴. Lyrik kann indes gleichermaßen als Wirklichkeit erlebt werden: „Wir erfahren es als Aussage eines *Aussagesubjekts*. *Das vielumstrittene lyrische Ich ist ein Aussagesubjekt*.“³³⁵ Gewährt das Gedicht damit einen direkten Zugang zur Welt des Autors? Hat Lyrik insofern eine abbildende Funktion, als sie ein Transportmittel der subjektiven Empfindungen des Dichters ist? Ist es die primäre Funktion der Lyrik, Gefühle und Emotionen herbeizurufen? Hamburger versucht den Aussagecharakter der Lyrik aufrechtzuerhalten, versteht es jedoch, das Aussagesubjekt der Lyrik mit dem realen Autor zu identifizieren: „Das Erlebnis kann ‚fiktiv‘ im Sinne von erfunden sein, aber das Erlebnis- und damit das Aussagesubjekt, das lyrische Ich, nur als ein reales und niemals ein fiktives vorgefunden werden.“³³⁶

³³³ Vgl. Burdorf: Einführung, 167.

³³⁴ Kutzer: Wahrheit, 126.

³³⁵ Hamburger: Logik, 208.

³³⁶ Ebd., 246. – Eine solche Ansicht ist m.E. insofern problematisch, als hierbei die Intention des Autors mit der Intention des Gedichts von vornherein gleichgestellt wird. Außer Acht gelassen wird zudem, dass der Rezipient gewisse Leerstellen mit eigenen Erfahrungen füllt. Die Differenz von Autor und lyrischem Ich muss unbedingt bestehen bleiben und darf nicht verwässert werden. Für die Lyrik gilt damit, ein absolutes Referenzverhältnis aufzuheben, ohne zu vergessen, dass die Lyrik nicht auf die Wirklichkeit verweisen könne.

5.2. Die Metapher

„Meine Metaphern sind meine Wunden.“

Nelly Sachs. – Zit. n. Erhard Bahr: Metaphern, S. 3.

Die Sprache ist jenes Medium, in dem sich menschliches Tun artikulieren und mitteilen lässt. Doch gibt es ebenso nichtsprachliche Verfahrensweisen, Eindrücke wiederzugeben – man denke etwa an die Bereiche der Mimik, Gestikulation, Malerei oder Musik. Sprache gilt jedoch in impliziter wie expliziter Hinsicht als bevorzugtes menschliches Ausdrucksmittel allen geregelten Schaffens. Paul Ricœur sieht darin „die schöpferische Einbildungskraft als die Quelle der Dynamik, die die Rede zum Medium jeder neuen Synthese macht“³³⁷. Die deskriptive Disziplin, welche für diese Phänomene zuständig ist, lässt sich als Linguistik bezeichnen. Aus rhetorischer Sicht ist die Metapher eine Redefigur, deren Charakteristikum ein Ähnlichkeitstropus ist. Die Metapher bewirkt eine Verschiebung respektive Veränderung eines anschaulichen Ausdrucks auf etwas Abstraktes, schwieriger Erfassbares.³³⁸

Nicht nur Paul Ricœur, auf den in weiterer Folge noch eingehend rekurriert werden soll, sondern auch der russische Formalismus verleihen der Metapher im Bereich der Dichtung eine gewisse Sonderstellung. Für den Formalismus manifestiert sich der Unterschied zwischen Literarizität und Alltagssprache durch das Moment der Verfremdung. Literatur verfremdet die normale Sprache, wodurch bei den Lesern durch die Wahrnehmungsirritation eine neue Wahrnehmung resultiert.³³⁹ Nicht das Unbekannte, sondern die Verfremdung des Bekannten durch das Aufbrechen einer gewohnten Wahrnehmung ist der Wesenszug von Literatur: „Verblasste Metaphern (,Redefluss’, ,Bergfuß’) irritieren nicht (mehr), kühne Metaphern (wie die ,schwarze Milch’ in Paul Celans Gedicht ,Todesfuge’) hingegen schon.“³⁴⁰ Auch der Strukturalismus erkennt das Potential der Metapher, weshalb Saussure mit der Dichotomie von Paradigma und Syntagma operiert und auf der paradigmatischen Ebene die Stilfigur der Metapher eine Äquivalenz herstellt.³⁴¹ Durch die Prinzipien der

³³⁷ Ricœur: Metapher, II.

³³⁸ Vgl.: Kolmer/ Rob-Santer: Studienbuch, 135ff, bezeichnen die Metapher nicht nur als „Königin der Stilfiguren“, sondern prinzipiell als „Übertragung“, ferner als „abgekürzten Vergleich“ und verleihen ihr die Attribute der „Bildhaftigkeit“ und des „intellektuellen Reizes“.

³³⁹ Vgl. Sexl: Theorien, 162f.

³⁴⁰ Ebd., 163.

³⁴¹ Vgl. Ebd., 166f.

Selektion auf paradigmatischer Ebene und der Kontiguität auf syntagmatischer Ebene erhält der Text seinen *offenen*³⁴² Charakter.

Im Bereich der Metapher werden bei Ricœur Identität und Differenz nicht verschmolzen, sondern stehen im Widerstreit miteinander. Die Metapher zeichnet im Bereich der Dichtung die „Fähigkeit zur semantischen und heuristischen Innovation“³⁴³ aus. In der Poetik wie in der Rhetorik bleibt die Metapher mit der Ebene des sprachlichen Ausdrucks verbunden: „Die Metapher bleibt ein Hiatus in der Bedeutung der Worte. [...] Die semantische Identität wird in der Rede durch das Wort gewährleistet. Diese Identität wird durch die Metapher angegriffen.“³⁴⁴

Eine erste einschlägige Definition der Metapher liefert Aristoteles in seiner *Poetik*: „Eine Metapher ist die Übertragung eines fremden Wortes, und zwar entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung, oder von einer Art auf eine andere nach den Regeln der Analogie.“³⁴⁵ Für das aristotelische Verständnis werden drei Entfaltungsvarianten der Metapher relevant: *Übertragung, fremdes Nomen (bzw. fremder Name)* und *Analogie*. Diese Einteilung hat ihre Konturen bis heute nicht verloren:

a) Für den Bereich der *Übertragung* fasst Aristoteles das heutige rhetorische Verständnis der Trope zusammen, ohne darin allerdings einzig die Stilfigur der Metapher zu verankern, sondern auch die entsprechende Varietät der entsprechenden Tropen: Metonymie (gr. *metonymia*: Namensvertauschung), Synekdoche (gr. *synekdoché*: Mitverstehen), Vergleich, pars pro toto (lt.: ein Teil steht für das Ganze), totum pro parte (lt.: das Ganze steht für den Teil), Katachrese (gr. *katáchrēsis*: widersprüchliche, missbräuchliche Bilder), Gleichnis, Symbol, Emblem usw.; über diese Untergliederungen lässt sich streiten.³⁴⁶ Allen gemeinsam ist das Merkmal der Ähnlichkeit und Bedeutungsübertragung.

b) Bedeutungsübertragung im Sinne *eines fremden Nomens bzw. Namens* impliziert eine weitere Differenzierung,³⁴⁷ nämlich zwischen eigentlicher und uneigentlicher Bedeutung: „Als ‚eigentlich‘ galt die übliche, die gewöhnliche oder konventionelle,

³⁴² Vgl. nach gleichnamigem Werk von Umberto Eco: Das offene Kunstwerk.

³⁴³ Leiteritz: Theorien, 145.

³⁴⁴ Ricœur: Metapher, 8. – Rhetorik und Poetik folgen allerdings unterschiedlichen Zielen, nämlich der Überzeugung im Bereich der mündlichen Rede (Rhetorik) einerseits, welcher die *mimesis* menschlicher Handlungen in den Tragödien (Poetik) andererseits gegenübersteht. Während das Ziel der Metapher im Aufgabenkreis der Rhetorik die Überzeugungskunst ist, untersteht die Metapher in der Poetik dem Vorhaben, menschliche Handlungen im Medium der Fiktion zu kreieren.

³⁴⁵ Aristoteles: Poetik, 1457b.

³⁴⁶ Vgl. bei Skirl/ Schwarz-Friesel: Metapher, 11-19; Osuki, Stoff, 92f.

³⁴⁷ Vgl. Simon: Philosophie, 262.

als ‚uneigentlich‘ die übertragene, die bildliche, ‚figürliche‘, bzw. ‚figurative‘ Bedeutung.³⁴⁸ Die Differenzierung von eigentlicher und uneigentlicher Bedeutung ist indessen ebenso strittig wie die bereits angeführte Bedeutungsabgrenzung von denotativ und konnotativ, weil die Annahme der eigentlichen Bedeutung, wie auch jene des Denotats, eine allgemeine Existenz (vom Wesen der Wörter resp. Zeichen) voraussetzt, das sie an das bindet, was sie ausdrücken – eine Verbindung, die dergestalt nicht gegeben ist.³⁴⁹ Einziges Relikt dieser Aporie bleibt die lexikalische Deutung der Wörter. Jedoch hat bereits Eco im Bereich der Zeichen gezeigt, dass der konnotative Bereich nicht ganz auszuradieren ist, und durch die Terminologie der „Enzyklopädie“ m.E. die Konnotation wiederhergestellt.

Zudem findet der Terminus der „uneigentlichen Redeweise“ auch in der Sprachwissenschaft seinen Niederschlag, da Peter Ernst für die schöne Literatur und in seltenen Fällen auch für die Verwendung der Alltagssprache einen Sprachgebrauch in übertragener Weise (als Metapher) konstatiert.³⁵⁰ In der Grammatik ist davon auszugehen, dass Sprache in nichtübertragener Verwendung vorliegt. Sofern wir sprachliche Ausdrücke wie *der Hund lacht* in besonderen Sprachsituationen oder in besonderer Sprachverwendung (in Gedichten, Romanen etc.) verwenden, sprechen wir „von *übertragener* oder *uneigentlicher Redeweise*. Allerdings sind die Grenzen zwischen übertragenem und nichtübertragenem Sprachgebrauch sehr schwer zu ziehen und wir verwenden auch in unserer Alltagssprache ständig Übertragungen oder Metaphern“³⁵¹. Oft finden Metaphern auch Eingang in unseren Sprachgebrauch, ohne dass wir dies bemerken (vgl. „Fuß“ des Berges). Peter Ernst geht noch einen Schritt weiter, indem er meint, dass „eine natürliche Sprache ohne Metaphern gar nicht existieren kann. Die *Bedeutungsübertragung* ist eines der produktivsten sprachlichen Mittel“³⁵². Damit scheint es m.E. durchaus angebracht, von einer uneigentlichen oder übertragenen bzw. einer wie auch immer artikulierten Redeweise auszugehen, die sprachlich nichts anderes als die Übertragung eines fremden Nomens intendiert.

³⁴⁸ Nöth: Handbuch, 342f.

³⁴⁹ Vgl. Kutzer: Wahrheit, 129.

³⁵⁰ Vgl. Ernst: Sprachwissenschaft, 143f.

³⁵¹ Ebd., 143. – Die hier kursiv gesetzten Termini „übertragener“ und „uneigentlicher Redeweise“ finden sich im Original im Fettdruck. Aufgrund der in dieser Arbeit gewählten Typographie wurde eine Kursivsetzung gewählt.

³⁵² Ernst: Sprachwissenschaft, 143.

Aristoteles präzisiert dieses Verständnis als *Abweichungscharakter* durch Synonyme: „Die sprachliche Form ist erhaben und vermeidet das Gewöhnliche, wenn sie fremdartige Ausdrücke verwendet. Als fremdartig bezeichne ich Glosse, die Metapher, die Erweiterung und überhaupt alles, was nicht üblicher Ausdruck ist.“³⁵³ Neben der Abweichung kann die Metapher den Charakter der *Entlehnung* des Sinns oder in einer dritten Variante die Form der *Substitution* annehmen. Hier tritt der Begriff eines fremden Bereichs anstelle des gewöhnlichen Wortes. Folgende Voraussetzungen sind hierbei mitzubedenken: „die Bindung der Metapher an das Nomen; die Dualität zweier Bedeutungssphären, aus der sich die Spannung zwischen eigentlicher und uneigentlicher Bedeutung ergibt; die paradigmatische Vorstellung, wonach ein Wort ausgetauscht wird, ein fremdes Wort *an Stelle* des anderen rückt“³⁵⁴. Sofern die Metapher die Realität sprachlich abbildet und damit bildlich artikuliert, stellt sich die Frage, warum gerade bei der Metapher der Zweifel laut wird, dass sie die Realität nicht wirklichkeitsgetreu abbildet. „Gewiss, die Metapher bildet nicht einfach ab wie ein Bild. Aber heißt der Metapher die Referenz auf die Realität absprechen nicht, so zu tun, als ob der Begriff der Wirklichkeit näher stünde als das Bild?“³⁵⁵

- c) Die bisherige aristotelische Definitionsvariante mitsamt den weiteren Spezifizierungen ist auf der Wort- und nur sehr geringfügig auf der Satzebene anzusiedeln. Bei den bisherigen Ausführungen wurde dem Paradigma ein eindeutiger Vorzug gegenüber dem Syntagma eingeräumt. Im Bereich der *Analogie* wird jedoch die syntagmatische Spannung virulent, was insbesondere Paul Ricœur entfaltet. Ricœur geht von einer doppelten Prämisse aus. Erstens sind die beiden Bereiche, zwischen denen die Übertragung stattfinden soll, begrifflich gefasst: „Die Metapher tritt in einen Bereich, der schon nach Gattungen und Arten geordnet ist, und in einem Spiel von Beziehungen auf, deren Regeln schon festgelegt sind: Es handelt sich um Unter- und Nebenordnung, Verhältnismäßigkeit oder Gleichheit von Beziehungen.“³⁵⁶ Die Metapher erfordert jedoch die Verletzung dieser Regeln und ist dabei selten ein einziges Wort oder ein Begriff, dessen Sinn verschoben wird, sondern ein Paar von Begriffen, zwischen denen eine Übertragung erfolgt und damit weiter auf den Gesamtkontext verweist: „Um ein einziges Wort in Bewegung zu

³⁵³ Aristoteles: Poetik, 1458a.

³⁵⁴ Kutzer: Wahrheit, 130.

³⁵⁵ Osuki: Stoff, 93.

³⁵⁶ Ricœur: Metapher, 26.

setzen, muß die Metapher durch eine aus der Art schlagende Zuschreibung ein ganzes Netz von Beziehungen durcheinanderbringen.“³⁵⁷ Damit spielt sich die Abweichung nicht auf einer rein lexikalischen Ebene ab, sondern „stellt für die sprachliche Klassifikation von Welt eine Bedrohung dar“³⁵⁸. Die Abweichung von der Ordnung impliziert eine letzte Dimension, weil die Metapher mit jeder Abweichung nicht nur mit Altem *bricht*, sondern auch Neues *schafft*. Demgemäß ist die Metapher nicht nur Schmuck, sondern hat Informationswert, der die Wirklichkeit neu beschreibt,³⁵⁹ oder sie ist mit Ricœur nicht nur eine Kategorienverwechslung, sondern „die Kehrseite einer Logik der Entdeckung [...]. Mit anderen Worten, die Gewalt der Metapher bestünde darin, eine frühere Kategorisierung zu brechen, um auf den Trümmern der älteren logischen Grenzen neue zu erreichen“³⁶⁰. Nicht nur Ähnlichkeiten werden im aristotelischen Sinn durch Analogien hergestellt, sondern in gleicher Weise neu entdeckt und aufgebrochen, die durch die frühere Kategorisierung nicht transparent waren. Das logische Denken wird zugunsten des analogen Denkens in den Hintergrund gedrängt.

³⁵⁷ Ebd., 27.

³⁵⁸ Kutzer: Wahrheit, 131.

³⁵⁹ Vgl. Ebd., 131.

³⁶⁰ Ricœur: Metapher, 188.

5.3. Die Gedichte als Dichte und Dichtung

„Das Schweigen des Todes sank auf ihn, kroch in ihn hinein, aber es gab ihm keine Ruhe wie dem andern. Die Toten haben immer recht.“

Friedrich Dürrenmatt: Der Richter und sein Henker, S. 133.

In der bisherigen Analyse der einzelnen Gedichte sowie deren kursorischen Stropheninterpretation ist der Metapherbegriff oft vorgekommen und wurde allgemein als „Übertragung“ bzw. unter dem Aspekt der „Bildhaftigkeit“ verwendet. Die Metapher wird in einer umfassenden Art als poetisches Bild mitsamt der Ikonizität (der als sprachlicher Ausdruck auf gewissen Konventionen beruht), dem Moment der Verfremdung, der Vergleichsmöglichkeit der „übertragenen“ bzw. „uneigentlichen“ Redeweise sowie dem Potential der Analogieherstellung gefasst. Demgegenüber oszilliert das Zeichen mehr als die Metapher, indem es noch offener, ohne jegliche Konventionen in weitaus mehr Bedeutungen hineinzureichen vermag und ohne Wiederholung an „verschiedenen Stellen unter verschiedenen Konstellationen“³⁶¹ auftreten kann. Die Metapher liefert, so allgemein und vage die oben veranschaulichte Definition erscheinen mag, spezifische Konturen eines Bildes. Es geht im Folgenden aber nicht um eine hermetische Abgrenzung von Zeichen und Metapher, sondern um die Ausdruckskraft der Metaphorik dieser Lyrik. Die Symbol- und Evokativkraft der Metaphern haben sich in der Moderne gegenüber der klassischen Lyrik spürbar gewandelt. Es kann also nicht um ein eingeschränktes Bild der Metapher gehen, das eine enge Bindung zum tatsächlichen Bild anstrebt, sondern um ein im Sinne der poetischen Bildlichkeit gefasstes Phänomen „Metapher“. Nelly Sachs macht sich die Schwächung alltäglicher Sprachcodes bewusst zunutze und bricht neue Konnotationen anhand biblischer, jüdisch-mystischer und allgemeiner Farbmataphen auf. Infolgedessen referiert ein lyrisches Bild nicht mehr auf eine singuläre Interpretation, sondern schlicht auf eine (determinierte) Offenheit. Der biblisch-religiöse und der lyrische Kontext, in die die Bildlichkeit gefasst wird, determinieren die Assoziationen, die Konnotationen, die Ikonizität und das Verfremdungsmoment. Sie bedürfen daher einer eingehenden Untersuchung.

³⁶¹ Sager: Metaphorik, 230.

5.3.1. Hiobs und Jeremias Staub

„Fall, raise and ... Fall, raise and
Lightning flashes across the sky,
From east to west you do or die.
Like a thief in the night,
You see the world by candlelight.“

U2: in: SECONDS, In: Album WAR.

Den Rahmen für die drei analysierten Gedichte bildet eindeutig die Shoah. Unter die Wegmarke Auschwitz müssen die Metaphernkomplexe subsummiert werden, wozu bereits die Titeln der Gedichtsammlungen und Gedichtzyklen Anstoß geben (vgl. „In den Wohnungen des Todes“, „Dein Leib im Rauch durch die Luft“, „Sternverdunkelung“, „Flucht und Verwandlung“). Während das Gedicht „Hiob“ grosso modo einem allgemein titulierten Zyklus „Die Muschel saust“ entstammt, wurzeln die beiden Gedichte „O die Schornsteine“ und „Vertriebene“ in Gedichtsammlungen, die Anlass zu teils expliziten Konnotationen zu den Ereignissen der Shoah geben. Sowohl das Denotat „Wohnungen des Todes“ als auch jenes der „Flucht“ haben wenig Schwächung durch Alltagscodes erfahren und weisen durch die kulturelle Verbindlichkeit immer noch einen eindeutigen Assoziationsgrad mit „Auschwitz“ auf. Im zuerst analysierten Gedicht „O die Schornsteine“ wird aus dem Bereich der metaphorischen Übertragung die Synekdoche herangezogen. Die Synekdoche „Schornsteine“ wird in der Folgezeile aufgelöst, weil sie geographisch auf den „Wohnungen des Todes“ positioniert sind. „Wohnungen des Todes“ ist ein Oxymoron, da der Tod das Häusliche konterkariert. Als Genitivmetapher „Wohnungen des Todes“ exemplifizieren sie zugleich die von Eco konstatierte Polysemie literarischer Texte, die sich aufgrund der autorspezifischen Konnotation (Enzyklopädie) die kulturelle Erfahrung der Leser zueigen macht. Durch diese Metapher verfremdet Nelly Sachs das Wort „Konzentrationslager“, das aufgrund der Perversität des Terminus auch in der Sekundärliteratur vermieden oder geschickt umgangen wird. Indem die Bedeutung sowohl in konkreter Gestalt (Wohnung) als auch in abstrakter Form bzw. Funktion (Tod) übertragen wird, liegt zwar eine „übertragene Redeweise“ vor, die aber m.E. keine allzu große Polysemie erzeugt, weil klar ist, was mit dieser Metapher gemeint ist. Durch den Charakter des Oxymorons wird ein Verfremdungseffekt erzielt, dessen konnotative Beziehungsnetze³⁶² radikal zugunsten des Todes aufgelöst werden. Insofern könnte man auch sagen, dass Nelly Sachs aus den Lagern im kontrastierenden Sinn der

³⁶² Vgl. Ricœur: Metapher, 26. – Gemeint ist hier der Bereich, in den die Metapher hineinwirkt und den sie zugleich aufbricht. In diesem Fall bricht die Metapher mit dem alten Terminus „Konzentrationslager“, schafft durch die Analogie zum alten Begriff eine neue Semantik.

Personifikation als „Mittel der ‚Verlebendigung‘ schlechthin“³⁶³ durch ihre Genitivmetapher eine Art „*Mortifikation*“ macht, weil sie mit dem Tod auf radikalste Weise die Vergänglichkeit menschlichen Daseins provoziert.

Eine weitere Genitivmetapher, die in doppelter Form begegnet, ist „Hiobs und Jeremias Staub“. Mit Hiob und Jeremia werden zwei Vertreter Israels in den Blick genommen, die für die Geschichte des Volkes prototypischen Charakter haben. Wiederum greift Nelly Sachs auf die Metapherfunktion der Übertragung zurück, indem sie mit den beiden biblischen Vertretern eine Metonymie erzeugt, denn die „leidenden und ermordeten Juden werden [...] als Erben Hiobs“³⁶⁴ gesehen. Der Staub ist ein der Bibel entnommenes Vokabular und evoziert auch im Kontext ihrer Lyrik Assoziationen wie „Verfall, Zustand nach dem Tod als Ausdruck des Todes, des Sterbens der Vergänglichkeit in Elend und Schmerz“³⁶⁵. Die biblischen Protagonisten Hiob und Jeremia insinuieren ein Bild, das der menschlichen Kreatürlichkeit in ihrer Sterblichkeit Ausdruck gewährt. Hiobs perennierende Existenz wurde bereits konturiert,³⁶⁶ doch wer ist Jeremia, der hier gleichermaßen als Leidensträger bezeichnet wird? Jeremia, dessen Worte solche der Hoffnung und Verzweiflung sind, füllt die Konturen eines Propheten, der sich zugleich der hohen Dichtung wie auch der Menschlichkeit in allem Schmerz verpflichtet weiß: „Sein Leben ist überspannt und kaum erträglich, weil meist überlastet. Doch auch der Tod fällt ihm nicht einfach zu und löscht ihm das Licht aus, sodass er nicht mehr schauen müsste, nicht mehr riechen müsste, nicht mehr hören müsste. Zu wenig zum Leben, zu viel zum Sterben, nirgendwo zu Haus.“³⁶⁷ Gott nimmt diese Prophetengestalt voll in Anspruch, was ihn zweifeln und verzweifeln lässt, und schließlich so weit treibt, dass er sich und den Tag seiner Geburt verflucht:

⁷Du hast mich betört, o Herr, und ich ließ mich betören; du hast mich gepackt und überwältigt. Zum Gespött bin ich geworden den ganzen Tag, ein jeder verhöhnt mich.

⁸Ja, sooft ich rede, muss ich schreien, ‚Gewalt und Unterdrückung!‘ muss ich rufen. Denn das Wort des Herrn bringt mir den ganzen Tag nur Spott und Hohn. ⁹Sagte ich aber: Ich will nicht mehr an ihn denken und nicht mehr seinen Namen sprechen!, so war es mir, als brenne in meinem Herzen ein Feuer, eingeschlossen in meinem Innern. Ich quälte mich, es auszuhalten und konnte es nicht [...]

³⁶³ Kolmer/ Rob-Santer: Studienbuch, 138.

³⁶⁴ Dinesen: Sachs, 124.

³⁶⁵ Grothe: Astralmotive, 15. – Zur biblischen Verwendung von Staub vgl. Exkurs I: Biblische Bildlichkeit.

³⁶⁶ Zur Charakterisierung s.o. unter Kap. 3.1. „Der biblische Hiob“.

³⁶⁷ Treitler: Wanderschaft, 176.

– ¹⁴Verflucht der Tag an dem ich geboren wurde; der Tag, an dem meine Mutter mich gebar, sei nicht gesegnet. ¹⁵Verflucht der Mann, der meinem Vater die Kunde brachte: Ein Kind, ein Knabe ist dir geboren!, und ihn damit hoch erfreute. ¹⁶Jener Tag gleiche den Städten, die der Herr ohne Erbarmen zerstört hat. Er höre Wehgeschrei am Morgen und Kriegslärm um die Mittagszeit, ¹⁸weil er mich nicht sterben ließ im Mutterleib (Jer 20, 7-9.14-17).

Jeremia ist kein Prophet, der nur schöne und holde Kunde gibt, sondern eine Gestalt, die sperrige und kompromisslose Worte zu Mensch und Gott spricht und damit klagt, sich beklagt und mitunter auch Gott anklagt (vgl. Jer 20, 7ff). Wie Hiob wird auch er vom Schicksal ergriffen und führt den Menschen seine tiefe Menschlichkeit vor Augen: „Vielleicht ist man ihm deshalb stets zu Zeiten nahe gewesen, in denen Untergänge drohten, Verfolger ihr übles Werk vollbrachten, Ermordete beklagt werden mussten.“³⁶⁸ Ist das nicht auch jene Situation, aus der heraus das Gedicht „O die Schornsteine“ gesprochen wird? Werden damit nicht die biblischen Gestalten Hiob und Jeremia in ihrem Botengängerprofil gleichsam zu Personifikationen Israels? Es scheint fast, als wäre der Terminus Leid eine *Meiosis* für das seelische Spiegelbild der beiden Gestalten. Mit dem „Staub“ wird das Sinnkontinuum des Todes und der Vergänglichkeit der beiden biblischen Protagonisten hervorgehoben und vice versa wird mit der Synekdoche als *pars* (Hiob und Jeremia als Gestalten des Leides) *pro toto* (Israel) ebendieser Aspekt der Kreatürlichkeit unterstrichen.³⁶⁹ Anhand dieser Metapher beschreibt Nelly Sachs die „Vernichtung“ des jüdischen Volkes, indem sie nicht irgendwelche *verblasste* Metaphern heranzieht, sondern durch die Bedeutungsübertragung eine *kühne* (der Sinn leuchtet kaum bei der ersten Lektüre ein) Metapher wählt, deren Sinn sich erst durch die Literarisierung der biblischen Motive erschließt. Mitunter werden auch *dunkle* Metaphern herangezogen, deren Korrespondenz des Bildbereiches mit der eigentlichen Vorstellung immer noch nicht vollends geklärt werden (vgl. bspw. W 8, Z. 5: „Als Essenkehrer ihn ein Stern empfang“) konnte.

³⁶⁸ Ebd., 177.

³⁶⁹ Es wäre demgemäß auch ein augenscheinliches Desiderat der Sachs-Forschung, die biblischen Propheten auf ihr Profil hin zu untersuchen, deren Vita und Botschaft eine Symbiose zu Leid und Vergänglichkeit bildet. Anhand der Staubmetaphorik wäre ein erster Anhaltspunkt geboten, der diesem Profil eindeutige Konturen verleiht, so bspw. die Propheten im Allgemeinen (vgl. „Wenn die Propheten einbrächen“ S 92-93), konkretisiert mit Jesaja (W 18), Jeremia (W 8) Daniel (W 96-97). Im Zyklus „Die Muschel saust“ heißt es unter Bezugnahme auf die Propheten: „Wenn die Propheten einbrächen / durch die Türen der Nacht / mit ihren Worten Wunden reißend / in die Felder der Gewohnheit [...]“ (S 92).

5.3.2. Hiob, die Windrose der Qualen

„Chessed, sprach Diotallevi, ist die Sefirath der Gnade und der Liebe, weißes Feuer, Südwind. Vorgestern abend im Periskop dachte ich, daß die letzten Tage, die ich mit Amparo in Bahia verbrachte, unter diesem Zeichen standen.“

Umberto Eco: Das Foucaultsche Pendel, S. 249.

In der ersten Zeile des Gedichts wird Hiob in metaphorischem Gewand direkt vom lyrischen Ich angesprochen. Die „Windrose der Qualen“ ist eine äußerst kühne Metapher, die bereits in der Einzelinterpretation eingehend behandelt wurde. Insbesondere die Stoffwahl aus biblischen Motiven und Bildern aus der Kabbala machen es nicht einfach, eine Sicherstellung der Metaphorik zu gewährleisten. Vor allem die biblische Metaphern (vgl. „Wurm“, „Fisch“), die intertextuellen Bezüge (vgl. „Jäger“) sowie die weiteren Motive (vgl. „Nabel der Schmerzen“, „Sternbild deines Blutes“) müssen zur Auseinandersetzung mit dem Gedicht herangezogen werden. Auch die kleinen, oft unscheinbar wirkenden Worte wie „aber“ und „einmal“ dürfen bei einer Auseinandersetzung mit dem Text nicht außer Acht gelassen werden, weil auch sie keine Platzhalter oder Lückenfüller, sondern adversives Einsetzen und ein gewisses Hoffnungspotential ausdrücken.

Die wohl wichtigste Metapher, um der Hiobsgestalt bei Nelly Sachs gerecht zu werden, ist die im Gedicht adressierte „Windrose der Qualen“. In erster Linie knüpft die Windrose an das biblische Hiobbuch an, an den Ruf Hiobs nach Gott, dem Richter. Nicht nur in diesem Gedicht wird Hiob mit dem Wind affiziert; in ihrem Gedicht „Landschaft aus Schreien“ (N 221-223) ist es der „Vier-Winde-Schrei“ Hiobs, der mit Jesu Schrei am Ölberg im gleichen Atemzug genannt wird:

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

Pfeile aus Schreien, erlöste
aus blutigen Köchern.

Hiobs Vier-Winde-Schrei
und der Schrei verborgen im Ölberg
wie ein von Ohnmacht übermanntes Insekt im Kristall. (N 222)

Diese expressiven Exklamationen, die bereits in diesen wenigen Zeilen dieses Gedichts transparent werden, erscheinen keineswegs einladend. Nach Langenhorst wird in diesem Gedicht die gesamt menschliche Existenz „gebrandmarkt durch ihre einzig mögliche Reaktion auf Leid, den Klagenden, aber seltsamerweise kaum direkt an-klagenden

Schrei“³⁷⁰. Zu wenig beachtet wird in dieser Strophe, wie auch in Konnex zum Hiob-Gedicht (S 95), die Metaphorik des Windes. Sie wird meist zugunsten des Schreis (N 222) oder der Qual (S 95) aufgelöst, jedoch muss die eindeutig biblische Genese des Windes berücksichtigt werden, die auf das Hiobbuch rekurriert:

Da kam ein gewaltiger Wind über die Wüste und packte das Haus an allen vier Ecken; es stürzte über die jungen Leute und sie starben. (Hiob 1,19)

Geh ich nach Osten, so ist er nicht da, nach Westen, so merk ich ihn nicht,
nach Norden, sein Tun erblicke ich nicht; bieg ich nach Süden, sehe ich ihn nicht.
(Hiob 23,8-9)

Das Bild der vier Himmelsrichtungen entstammt offenkundig dem biblischen Hiobsbuch. In dem Ruf Hiobs nach Gott (Kap. 23) erweckt der Schrei Hiobs den Eindruck einer vollkommenen Gottverlassenheit. In Kap. 23 wird das Buch dem Namen Hiobs gerecht und wirft das dem Buch zentrale Anliegen erneut auf: „*Hiob*“/ „*Ijob*“ – „Wo ist der (mein) Vater (Gott)?“³⁷¹ Zu Beginn dieses dritten Redeganges im 23. Kap. fragt Hiob erneut, wo und wie dieser Gott, von dem (Er-)Lösung kommt, zu finden ist? Inmitten des Buches im 23. Kapitel ist Hiob noch keineswegs der Findende, sondern der verzweifelt Suchende. „Die Nöte, mit denen Ijob zu kämpfen hat, dürften nicht zuletzt daher rühren, dass er sich zu viele Gedanken macht. Er überlegt hin und her, was er vor Gott ausbreiten will [...]. Er denkt auch über sich selbst nach.“³⁷² Seine Denkstrukturen sind immer noch geprägt von den Leiderfahrungen: „Ich wollte vor ihm das Recht ausbreiten, meinen Mund mit Beweisen füllen“ (23,4). Seine Selbstreflexion, die er unmittelbar nach der Gottverlassenheit anstellt, scheint sich bereits aus dieser zu speisen und gründet weniger auf einer Rechtsbasis: „Mein Fuß hielt fest an seiner Spur, seinen Weg hielt ich ein und bog nicht ab. Das Gebot seiner Lippen gab ich nicht auf, seines Mundes Worte barg ich im Herzen“ (23,10-11). Es wirkt nur verständlich und natürlich, dass Hiob angesichts seiner Erfahrungen und seines Leidens (vgl. 23,8-9) solche Gedanken kommen. „Bevor Ijob ins Schweigen findet (vgl. 31,40; 40,4-5), muss all das, was in ihm ist, ausgesprochen werden: seine Not, die zur Klage und Anklage Gottes führt, seine Sehnsucht nach einer Antwort Gottes und auch seine Vermutungen [...].“³⁷³ Solange Hiob jedoch versucht, den Sinn zu ergründen (vgl. 23,14) und seine Gedanken und Mutmaßungen ausbreitet, entkommt er dem Schrecken nicht (vgl. 23,15).

³⁷⁰ Langenhorst: Hiob 190f.

³⁷¹ S.o. unter Kap. 3.1. „Der biblische Hiob“.

³⁷² Schwienhorst-Schönberger: Weg, 135.

³⁷³ Ebd., 135f.

Hiob ist sich seines Freispruches gewiss, doch überkommt ihn wie in den bisherigen Anläufen die Enttäuschung, dass er Gott nicht finden kann. Das biblische Buch rekuriert hier auf die biblische Intertextualität des Psalters, wo es in Ps 139,8-10, näherhin auf die Frage „*Wohin soll ich fliehen vor deinem Geist, wohin mich flüchten vor deinem Angesicht?*“ (Ps 139,7)“, heißt:

⁸Steige ich hinauf in den Himmel, so bist du dort; bette ich mich in die Unterwelt, bist du zugegen. ⁹Nehme ich die Flügel des Morgenrots und lasse mich nieder am äußersten Meer, ¹⁰auch dort wird deine Hand mich ergreifen und deine Rechte mich fassen (Ps 139,8-10).

Hiobs Weg führt trotz Anläufen in alle Lauf- und Himmelsrichtungen nicht zu Gott. Die Aussagen des Beters aus Ps 139 treffen weder für den biblischen Hiob noch für den lyrischen Hiob zu. Die beiden Aussagen des biblischen Hiobs (Hiob 23,8-9) werden in ihrer „polaren Spannung dem offenbaren und verborgenen Gott, menschlich gesprochen, gerecht. [...] Gleichzeitig mit solcher Einsicht die Unmöglichkeit, über Gott letztgültige, umfassende und erschöpfende Erkenntnis haben zu können“³⁷⁴. Das Bild des Windes mit den vier Himmelsrichtungen entstammt damit dem alttestamentlichen Traditionsbereich (vgl. v.a. Hiob 1,19; 23,8-9; Ps 139) und ist Inbegriff einer universalen Gottverlassenheit,³⁷⁵ die auch in diesem Gedicht (vgl. „Einsamkeit“) intendiert sein dürfte.

Das Bild der Rose, dem in den Beiträgen zur Metaphorik der Nelly Sachs wenig Beachtung geschenkt wird, ist m.E. ein zentrales Motiv für das Verständnis des Hiob, denn seit jeher wird die Gemeinde Israel „durch das Bild der Rose symbolisch repräsentiert. Schon beim Propheten Hosea ist davon die Rede, dass Israel blühen solle wie eine Rose (Hos 14,6)“³⁷⁶. Ein ebenso wichtiger Hinweis lässt sich im Buch Jesus Sirach finden: „Hört mich, ihr frommen Söhne, und ihr werdet sprossen wie eine Rose, gepflanzt an Wasserbächen“ (Sir 29,13).

In ihrer Motivsuche stützte sich Nelly Sachs allerdings nicht nur auf die biblische Tradition, sondern ebenso auf die jüdische Mystik. In der Kabbala wird die Wohnstatt Gottes, die Schechina, durch zwei Termini unterschieden: einerseits durch En-Sof, ein metaphorischer Begriff für das qualitätslose Unendliche, andererseits durch den Sefiroth, die Kräfte und Potentialitäten, in denen sich Gott manifestiert. Für die Beschreibung der

³⁷⁴ Groß: Ijob, 87f.

³⁷⁵ Auch die Bilder innerhalb ihrer lyrischen Gedichte stabilisieren dieses Bild, zumal der Wind dergestalt Assoziationen weckt: „Mahlt mit seinen Flügeln die Blitze Trauer“ (W 65); „In der Flucht [...] eingehüllt/ in der Winde Tuch“ (F 262); „der Wettercherub / knotet / der Vier-Winde-Tuch/ [...] im Dunkel“ (F 288).

³⁷⁶ Tück: Niemand, 80.

Sefiroth haben die Kabbalisten „mehr oder weniger feste Bezeichnungen [...] gleichsam als feste Terminologie, obwohl er noch häufiger sich jener Unzahl von symbolischen Bezeichnungen bedient, die jeder einzelnen Sefira und ihren verschiedenen Aspekten zugeordnet sind“³⁷⁷. Es sind dies zehn Sphären göttlicher Manifestationen, aus denen Gottes Verborgtheit zurücktritt und die nur im Ganzen seinen großen Namen bilden. Die letzte dieser zehn Manifestationen heißt *Malachuth*, das „Reich Gottes, im Sohar als *Kenesseth Jisrael*, das mystische Urbild der Gemeinde Israels, oder als *Schechina* bezeichnet“³⁷⁸. Bei Nelly Sachs wird die Schechina als Wohnort Gottes zudem nicht mehr zum Symbol der reinen Präsenz Gottes, sondern steht für das „Heil der Juden, ihre Heimatlosigkeit und ihr Unterwegssein“³⁷⁹. Die Schechina, wie der letzte Sefiroth auch genannt wird, hebt den weiblichen Charakter hervor und trägt das Symbol der Rose, die als Signum der gegenwärtigen schöpferischen Kraft Gottes und seines Volkes Israels dient.³⁸⁰ Die letzte der zehn Sefiroth, jener Bezeichnungen, welche auf Gott deuten – *Malachuth* oder auch *Schechina* genannt –, ist das mystische Urbild Israels und wird durch das Symbol der *Rose* identifiziert.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die hier verwendete Windrose die Verlassenheit und Einsamkeit Israels in der Gestalt Hiobs zum Ausdruck bringt. Während die Qual innerhalb dieser Genitivmetapher der Verstärker ist, insinuiert die Windrose ein Bild, das neben der allgemeinen Bedeutung einer subtilen Klärung bedarf. Beschränkt man sich bei der Windrose rein auf das Denotat des Zeichens, wird man Hiob kaum gerecht. Die biblischen und mystischen Konnotationen tragen wesentlich zur Konturierung des Hiob bei. Insbesondere das Moment der Übertragung, die als Metonymie durch die Vertauschung von Konkretem (jüdisches Volk) mit dem Abstraktem (Rose) zu lesen ist, trägt wesentlich zum Verstehenshorizont bei. Würde man die Rose als Konkretum belassen, so würde die Metapher *verblassen* bzw. überhaupt nicht funktionieren³⁸¹. Indem Hiob in seiner Qual, die durch den Effekt des Winds noch

³⁷⁷ Scholem: *Mystik*, 232. – Diese ersten vier Bezeichnungen sind beispielsweise *Kether Eljon* (die ‚höchste Krone‘ der Gottheit), *Chochma* (die ‚Weisheit‘ oder Uridee Gottes), *Bina* (die sich entfaltende ‚Intelligenz‘ Gottes) und *Chessed* (die ‚Liebe‘ oder ‚Gnade‘ Gottes). Gemeinsam bilden die zehn Sphären der göttlichen Manifestation das Einssein der Welt.

³⁷⁸ Scholem: *Mystik*, 232.

³⁷⁹ Dischner: *Lyrik*, 32.

³⁸⁰ Vgl. Scholem: *Mystik*, 233f.

³⁸¹ Dann würde vermutlich eine sog. „tote Metapher“ entstehen, weil nach Kolmer/ Rob Santer: *Studienbuch*, 137, die „Trennung von bildlichem und eigentlichem Bereich kaum bzw. nicht mehr vergegenwärtigt [wird]“. Doch würde die Metapher vermutlich dennoch funktionieren, weil der „Wind“ innerhalb des Kompositums immer noch einen Verfremdungseffekt leistet, aber die Metapher vermutlich auf der phonetischen Ebene misslingen (man denke etwa an „Wind-Israel“ oder „O du Windjude der

gesteigert wird, das Volk Israel repräsentiert, wird m.E. doch ein wesentliches Signal gesetzt. Denn Hiob ist auf diachroner Ebene nicht mehr das exemplarische Individuum der Frühjahrzehnte des 20. Jahrhunderts, sondern die Personifikation ganz Israels. Metaphorisch gesprochen wird Hiob damit zu einer Synekdoche, die das gesamte Volk repräsentiert. Im Bereich der Analogie nimmt der Sachssche Hiob die biblischen Wesenszüge auf und schärft innerhalb dieser Genitivmetapher das Profil der Qual und des Leidens. Zugleich bringt die Metapher auch das Netz der alten biblischen Beziehungen auseinander, weil dieser Hiob als „Windrose der Qualen“ nicht nur einen prototypischen Vertreter seines Volkes, sondern das Volk selbst symbolisiert.

5.3.3. Der vertriebene Hiob

„so you never knew love... until you crossed the line of grace
and you never felt wanted... 'til you'd someone slap your face
So you never felt alive... until you'd almost wasted away
[...]
please... please... please... get up off your knee there ...
please... please... please... please...“

U2: Please, In: Pop, Albumbooklet, S. 19.

Fast wie ein Rätseltext mag dieses Gedicht erscheinen, das von Sprechfragmenten, intertextuellen Abbrüchen und Sprechfragmenten sehr durchdrungen ist. „Vertriebene“ ist ein Stück Literatur, das sich aus den tiefen Erfahrungen nährt und infolgedessen nicht nur den Tod in irdischen Belangen antizipiert, sondern durch das Moment der Vergänglichkeit und Todesverfallenheit alle irdische Schönheit desavouiert. Die Metaphorik speist sich in diesem Gedicht von einer Radikalität, wie sie bis dato noch nicht anzutreffen war. Durch die dramatische Szenerie, die insbesondere in der dritten Strophe anzutreffen ist („sagen: ...“), und den Versuch, die Realität auf mimetischer Ebene wiederzugeben, erhält das Gedicht realitätsnahe Konturen. Jedoch wirken die Konstruktionen in diesem Gedicht alles andere als simpel. Besonders interessant erscheint diesbezüglich die vierte Strophe.

Die Sonderformen bei Verben sind im Bereich der Lyrik von Nelly Sachs keineswegs ungewöhnlich, zumal sie sehr oft – mitunter dem Duktus Hölderlins verpflichtet – Partizipialformen (insbes. in Präsensform) verwendet. In diesem Gedicht kommt es jedoch insofern zu einem Novum, als sie mit der Passivkonstruktion eine weitere

Qualen“). Dies würde auch wesentlich zum Misserfolg dieser Zeile und damit der Strophe und des Gedichts beitragen.

Sonderform des Verbums wählt. Hinzu kommt, dass sie „fortfressen“ als sog. *Verbum simplex pro compositio* verwendet und damit einen Verfremdungseffekt erzielt.³⁸² Da „fortfressen“ in keinem Wörterbuch aufscheint, handelt es sich um eine Wortneuschöpfung, deren primärer Impetus das Verfremdungsmoment ist. Aufgrund der Analogie zum Wortstamm und zu ähnlichen Verben wie bspw. „fressen“, „wegfressen“ oder „aufgefressen“ einerseits sowie durch kontextuelle Verwobenheit des Verbums in diese Strophe andererseits kann der genuine Sinn dieser Verbalkonstruktion geklärt werden. Vordergründig dürfte für die Dichterin zunächst die stilistische Passivkonstruktion sein, weil damit ein Bruch zu den bisherigen Strophen erfolgt und überdies betont wird, dass der Leib nicht aus selbstständigem Antrieb sich seiner selbst erwehrt, sondern dass die Perspektive von der „tunbezogenen“ aktivischen Konstruktion zur „ergehensbezogenen“ passivischen Konstruktion wechselt. Durch den Bruch der Kontinuität (vgl. Strophen I-III) und den Wandel von einer täterbezogenen (aktiv) zur tatbetroffenen (passiv) Konstruktion³⁸³ wird der herkömmliche Sprachgebrauch gänzlich aufgebrochen und ab dieser Strophe eine massive Verfremdung durch diese Konstruktion erzeugt. Da sich die Konstruktion über beide Zeilen der Strophe erstreckt, ist die syntagmatische Stellung ebenfalls zu prüfen:

Reißend wird| ihr Leib
im Salz der Marter]fortgefressen.

Die Inklusion, die sich durch die Konstruktion ergibt, enthält zwei weitere metaphorische Bilder: „Leib“ und „Salz der Marter“. Da das Adverb der Konstruktion „Reißend wird ... fortgefressen“ einen wesentlichen Impetus verleiht, darf dieses als Zeichen nicht unberücksichtigt bleiben. Das sprachliche Zeichen, das sich nach Saussure durch die Referenz von Signifikat (*signifié*) und Signifikant (*signifiant*) konstituiert,³⁸⁴ scheint hier

³⁸² Die Konstruktion „*Verbum simplex pro compositio*“ meint nach Kolmer/ Rob Santer: Studienbuch, 121, dass anhand der Verwendung eines Verbums „ein primär unbestimmter Verfremdungseffekt erzielt [wird], der die Aufmerksamkeit des Publikums erweckt“. Im lateinischen *sensu stricto* bezog sich der Verfremdungseffekt noch auf die Verwendung der Grundform, insbesondere die Urform des Verbs, wohingegen heute die Art des Verfremdungseffekts zunehmend gleichgültig wurde. Dieser Effekt scheint hier absolut gewährleistet, weil das Verbum „fortfressen“ (als aktive Form von „wird fortgefressen“) nicht im Duden (2009) aufscheint. Vgl. Duden: 447-448: Kein Eintrag. Dies lässt sich auch nicht anhand der Derbheit des Verbums „fressen“ begründen, weil im Duden: 454, sowohl das Verb „fressen“ als auch mit entsprechender Präfixverwendung – wie bspw. „wegfressen“ (Duden, 1192) – aufscheint.

³⁸³ Mit „tunbezogen“ und „ergehensbezogen“ wurde zunächst eine rhetorisch andere Terminologie gewählt, als Kolmer/ Rob Santer dies in ihrem Studienbuch, 120, mit den Bezeichnungen „täterbezogenen“ und „tatbetroffenen“ tun, weil gerade die Termini „täterbezogenen“ (aktiv) und „tatbetroffenen“ (passiv) für diesen Kontext höchst unpassend erscheinen und durch das Wortfeld „Täter – Tat“ just in diesem Gedicht ein falsches Bild suggerieren würden.

³⁸⁴ S.o. unter Kap. 5.1. „Funktion von Zeichen“.

auf semantischer und phonetischer Ebene Relevanz zu erlangen. Die Semantik des Adverbs „reißend“ verstärkt das Bild auf inhaltlicher Ebene, doch wäre semantisch vermutlich „gänzlich“ oder „vollkommen“ aus Gründen der Präzision besser gewesen. Jedoch wird auf phonetischer Ebene durch die Konstruktion „reißend wird ... fortgefressen“ mitsamt der Inklusion m.E. durch die zahlreichen Vibranten ein onomatopoetisches Bild erzeugt.

Zudem wird dieses Bild durch das Lautbild verstärkt. Onomatopoetisch wird der Leser mittels Verschlusslauten (d / t) und Vibranten (r) gezwungen, sich an dentaler Artikulationsstelle zu artikulieren. Dabei hat sich die Autorin in dieser Strophe die abrupte Abwechslung von den stimmhaften Konsonanten ([b], [r]) mit den *stimmlosen* Konsonanten ([t], [s]) zunutze gemacht:

Reißend wird ihr Leib / im Salz der Marter fortgefressen (Z. 22-23)

Eine dominante Stellung nimmt v.a. der Vibrant [r] ein. Durch den abrupten Wechsel von stimmhaften mit stimmlosen Konsonanten wird die Vibration der Stimmlippen, welche durch die stimmhaften Konsonanten erzeugt wird, massiv provoziert, wodurch das Anfangswort dieser Strophe („reißend“) durchaus sinnbildliche Konturen annimmt.³⁸⁵ Durch den Wechsel von harten und weichen Konsonanten (vgl. [p], [t] – [[b],[d]]) entsteht eine Lautsymbolik, die Klang und Inhalt in Einklang bringen. Aus dem Wechselspiel von Milde und Rauheit (s.o.) und dem Wechsel von Schnelligkeit (vgl. hier: „Marter fortgefressen“) und Langsamkeit (vgl. „Leib“) resultiert in dieser Strophe eine *Synästhesie*, die der Lyrik hier eine – wenngleich regelrecht reißende – Musikalität verleiht. Auf lautlicher Ebene wird damit kongruent das nachgeahmt, was die Semantik dieser beiden Zeilen aussagt.

Hinzu kommt die inklusionsartig umschlossene Genitivmetapher „Salz der Marter“, die der Strophe nochmals ein wuchtiges Bild einverleibt, welches um die menschliche Existenzform (Leib) kaum Hoffnung bündeln lässt. Wie in „O die Schornsteine“ ist vom Leib (vgl. „Israels Leib“) die Rede, eine metaphorische Redeweise für ganz Israel.³⁸⁶ Auch im Gedicht „Hiob“ wird mit der Genitivmetapher „Windrose der Qualen“ ein ebensolches Bild insinuiert. Obwohl in dieser Strophe kaum mehr auffällt, dass „Leib“ in Singularform verwendet wird, dürften mit „ihre“ (vgl. Personalpronomen) die „Leiber“

³⁸⁵ Einer solchen Interpretation wird in der Sekundärliteratur keine Beachtung beigemessen, jedoch wird m.E. bereits beim ersten Lesakt augenscheinlich, dass in diesem kurzen Zweizeiler eine enorme Dichte steckt, welche anhand der Stimme eine fast apokalyptische Stimmung provoziert.

³⁸⁶ S.o. im Kap. 4.3.1. zur „Einzelanalyse Strophe I“ von „O die Schornsteine“.

der Vertriebenen gemeint sein und damit in metaphorischer Singularform wiederum „der Leib Israels“. Die Existenz wird damit in einen paradoxalen Zwischenraum von Leben und Tod gepresst, die jegliche menschliche Schönheit als vergänglich desavouiert. Der Leib wird gänzlich „fortgefressen“, womit nichts von der Existenz zu bleiben scheint, was auch die Genitivmetapher der Folgezeile evoziert. Das „Salz der Marter“ bietet wenig Anlass zur Hoffnung, dass von einer lebendigen Konsistenzform irgendetwas bleibt.³⁸⁷ Die Metapher verbindet erneut das *Konkretum* („Salz“) mit dem *Abstraktum* („Marter“). Obwohl der Terminus Marter ein Begriff ist, der körperliche wie seelische Pein und Qual nicht nur antizipiert, sondern zugleich als Überbegriff fungiert, kommt er in der Bibel (v.a. in den *Psalmen*, *Hiob*, *Kohelet*) nicht vor. Subjekt der Marter ist zugleich das Opfer, wodurch das Passiv vordergründig wird. Die Martyrer bzw. Märtyrer als Subjekte der Marter werden auch als „extrem Verfolgte“³⁸⁸ bezeichnet, als solche, die für ihre (religiösen) Anschauungen Zeugnis abgelegt haben und dafür in den Tod gingen. Als Form der Qual insinuiert die Marter ein spezifisches Maß des Leids, weil das (religiöse) Bekenntnis und die Qual miteinander korrelieren. Das Salz bekräftigt das Bild nochmals insofern, als die Konsistenzform des Salzes dermaßen aggressiv ist, dass es alles (Leben) zerstört. Das extreme Maß der Verfolgung aufgrund des religiösen Bekenntnisses geht damit bis in den Tod und materiell darüber hinaus bis in einen vom Salz „fortgefressenen“ Zustand des „Nichts“. Eine Marter lässt sich nicht leben, sondern nur (passiv) erleben, wodurch bei der gesamten Passiv-Stellung der syntaktische mit dem existentiellen Charakter korrespondiert. Eine gleiche Symbiose wird auf der phonetischen und inhaltlichen Ebene erreicht. Das Moment der Verfremdung wird durch die phonetisch-syntaktische Verknüpfung stabilisiert und bekräftigt. Zusammenfassend kann diese Strophe als eine Metaphorisierung betrachtet werden, die nicht nur auf der Bildebene, sondern auch *in natura* verfremdet.

³⁸⁷ Zur Interpretation dieser Metapher vgl. unter 4.3.5.: „Strophe IV: Marter/-orum“.

³⁸⁸ Scheuer: Martyrer, 1436. – Der Terminus Martyrer implizierte unmittelbar nach Christi Tod massiv christliche Konnotationen. Man unterschied im 2. Jh. n. Chr. bei den Märtyrern zwischen solchen, die „des Namens (od. des Gesetztes) wegen (d.h. für den chr. Glauben) gelitten haben, auf deren Tod man also zurückblicke“.

5.4. Abstufungen der Metapher: Chiffre – Symbol – Archetypus

„Der Gedanke, daß ich einmal mit Bedauern diesen Ort verlassen könnte, traf mich mit Entsetzen: schon damals fühlte ich voraus, bis zu welcher Ungeheuerlichkeit der Mensch sich an alles gewöhnen kann. Aber all das lag noch in der Zukunft, vorläufig war alles um mich herum feindlich und – unheimlich ...“

Dostojewski: Aufzeichnungen aus einem Totenhaus, S. 107.

Wurde bisher die Frage aufgeworfen, *wie* Hiob metaphorisch beschrieben wird, so drängt sich nun die Frage auf, *was* Hiob selbst ist, also wie stark Hiob als Metapher im Rahmen der Lyrik – zumindest dieser drei interpretierten Gedichte – wirkt.

In einem letzten Schritt soll also die Metapher im aristotelischen Sinne der Analogie nochmals eine differenzierende Abstufung erfahren, um unterschiedliche Intentionen der biblischen Gestalt auf das metaphorische Rezeptionsverfahren aufzuzeigen. Vordergründig interessiert hier, was mit der biblischen Figur gemacht wird – wird sie adaptiert, transportiert oder transformiert? Erfolgt eine kontextuelle Anpassung oder gar eine Neukontextualisierung?

Einem Text kann eine allgemein strukturelle Einheit, die ein spezifisches Thema artikuliert (*Motiv*), oder darüber hinaus ein *Stoff*, der das Motiv einmalig an Ort, Zeit und Person bindet, entnommen werden.³⁸⁹ Die biblische Hiobsgeschichte liegt als sehr konkreter Stoff vor, auf den die Literaten rekurren und den sie entsprechend ingenieus akzentuieren konnten.³⁹⁰ *Pars pro toto* wird Hiob zur Chiffre, mitunter zum Symbol des Leidens. Die tropische Funktion der Metapher ist ein „uneigentlicher sprachlicher

³⁸⁹ Vgl. Frenzel: Stoff- und Motivgeschichte.

³⁹⁰ Meines Erachtens lässt sich die stete Wiederkehr der Hiobfigur an den tragischen Wendepunkten der Geistesgeschichte damit begründen, dass es in der antiken Mythologie schlicht keinen grundlos leidenden Dulder und Rebellen gab. Zwar findet sich mit dem Mythos des *Prometheus* eine Gestalt titanischer Herkunft, welche die vom Göttervater Zeus auferlegten Strafen und infolgedessen Qualen erdulden muss. Diese dauern viele Jahrhunderte an, bis Herakles den Prometheus erlöst. Jedoch bildet ein Betrug den Hintergrund für die Strafen, wodurch die Kausalität ein gewisses Verständnis für die Erduldung der Qualen schafft. Die Einzigartigkeit Hiobs liegt m.E. in der Kausalität des Monotheismus, denn welche polytheistische Gottheit rebellierte schon gegen Gott und damit *in sensu stricto* gegen sich selbst? Weil der biblische Hiob keine historische Person ist und auch die Hiobsgeschichte mehr *story* als *history* ist, haben wir es hier mit einem volkstümlichen Sagenstoff (vgl. s.o. unter Kap. „Der Name Hiobs, Gestalt und Gestaltung“) zu tun. Auf diese historische Dimension wird in einer Auseinandersetzung gerne verzichtet. Franz Sedlmeier zeigt in seinem Beitrag „Ijob und die Auseinandersetzungsliteratur im alten Mesopotamien“, dass die biblische Hiob-Figur einer diachronen Auseinandersetzung mit der altorientalischen Welt bedarf. Insbesondere die sumerischen und mesopotamischen Quellen geben Aufschluss über eine Rezeption des Stoffes, die nach Sedlmeier: Ijob, 86, bis ins „ausgehende 3. Jahrtausend“ zurückgehen. Naturgemäß gibt es Differenzen zum späteren biblischen Hiob, doch nähern sich diese Schriften den Konturen der biblischen Gestalt stark an. Sedlmeier: Ijob, 132: „Hauptanliegen der Vorwürfe ist es somit, Gott zum Handeln zu bewegen gemäß der Verantwortung, die ihm aufgrund seiner Rolle als persönlicher Gott zukommt: die Fürsorge für seine Verehrer. [...] Wenn ich recht sehe, tragen alle vorgestellten Dichtungen der Auseinandersetzungsliteratur aus dem Zweistromland eine starke Tendenz zur Monolatrie und zum Monotheismus in sich.“

Ausdruck, der ein anderes Wort verdeutlichen, veranschaulichen und bereichern soll, das er – aufgrund einer sachlichen oder gedanklichen Ähnlichkeit oder Bildstruktur – ersetzt“³⁹¹. Ob dies durch einen verkürzten Vergleich oder in der Funktion der Aneignung erfolgt, indem die Metapher ursprünglich Fremdes auf das Eigene oder Allgemeines auf die konkrete Person bzw. *vice versa* bezieht, und inwiefern bzw. in welcher Intensität solche Vollzüge stattfinden, soll im Folgenden noch begrifflich differenziert werden.

Die *Chiffre* als Relikt eines Zeichens hat – mehr durch Verknappung als durch Überlagerung – ihr Potential im Kennwort. In erster Bedeutungsinstanz steht es schlicht für ein Namenszeichen oder Monogramm, kann aber auch die Form einer Geheimschrift annehmen (vgl. Chiffrierung). In sekundärer Instanz kann die Chiffre, besonders in der Lyrik und Prosa, ein einfaches, seiner eigentlichen Bedeutung entleertes Wort sein, dessen Bedeutung sich erst aus dem Zusammenhang erschließt.³⁹² Als solches dient die Chiffre als schlichte Überschrift oder Wortfragment der Kenntlichmachung. Wie das Volk Israel im Tetragramm JHWH, ein ursprünglich leeres Wort, ihren Gott verbalisierte und anbetete, ohne ihn zugleich sprachlich überlagern zu müssen, kann auch Hiob zur Chiffre der vielen Fragen werden, deren spezifischer Gehalt aus dem Kontext zu klären ist.

Das *Symbol* ist ein – bildhafter – Bedeutungsträger, der auf eine Vorstellung weist und damit über sich hinaus einen breiteren Assoziationskreis – als die Chiffre – impliziert, der vom Autor abgesteckt wird.³⁹³ Das Symbol wird dergestalt als „Sinn-Bild“ verstanden, das über sich hinaus auf größere Zusammenhänge verweist, ist meist „mehrdeutig, oft von vager Bedeutsamkeit und [steht] in einem naturhaften, durch zahlreiche Konnotationen unterstützten, intuitiv erkennbaren Verhältnis zum Gemeinten“³⁹⁴. Andererseits dient es seiner Wortgenese³⁹⁵ nach als konkretes Erkennungszeichen für einen größeren Zusammenhang, wie beispielsweise eine Hälfte des Rings mit seinem Gegenstück der Beglaubigung dient. Erst später wurde es auf ein bildhaftes Zeichen übertragen. Infolgedessen wird unsere Konnotation als Leser nicht überstrapaziert. Im genuin metaphorischen Bereich liegt die Aufgabe des Symbols in der Herstellung der Korrelation von Einst und Jetzt: „Symbole vermitteln zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Als Freiheitsleistungen bilden sie das Freiheitsvermögen,

³⁹¹ Gfrereis: Grundbegriffe, 124.

³⁹² Vgl. Ebd., 30.

³⁹³ Vgl. u.a. Langenhorst: Hiob, 323f.

³⁹⁴ Gfrereis: Grundbegriffe, 200.

³⁹⁵ Aus dem Griechischen von *symbollein* (zusammenwerfen, zusammenfügen), wird es eigentlich als Kennzeichen übersetzt. Vgl. Gfrereis: Grundbegriffe, 200.

dem sie sich verdanken, nicht nur ab, sie bilden es. Dieser Prozess kann gelingen; er kann aber auch misslingen.“³⁹⁶

Erreicht das Symbol eine unerwartet hohe Dichte und Geschlossenheit, wird man von einem „bewusst-unbewussten Urbild“³⁹⁷, geradezu von einem *Mythos* oder *Archetyp* sprechen können. Der Archetypus (gr. Urform) fand einen verstärkten Eingang in die Psychologie und meint „die ur- und überzeitlichen Symbole und Bilder des kollektiven Bewusstseins, die sich v.a. in Träumen, Mythen, Märchen, in Kunst und Lit[eratur] zeigen“³⁹⁸. Archetypen werden insbesondere in der Psychologie herangezogen, denn sie haben nach „C.G. Jung die Fähigkeit, uns mit dem eigenen Potential, das in uns steckt, in Berührung zu bringen“³⁹⁹, so vor allem auch bei biblischen Figuren, die demgemäß eine Identifikation ihrer selbst mit einer biblischen Figur oder einer biblischen Figur mit einer kreierten Figur (vgl. in der Literatur) erlauben. Einerseits ist zwar der Archetypus ein stark von der Psychologie beanspruchter Terminus, doch ist andererseits auch der Begriff des Mythos insofern problematischer, als der „griech[ische] Begriff μῦθος im Unterschied z[ur] logoshaften begriff[lichen] Rede das Wort [bezeichnet], das in anschaul[ich] berichtender Weise Kunde gibt v[on] numinosen raum- und zeittranszendenten Begebenheiten“⁴⁰⁰. Ursprünglich versteht man unter dem Mythos (gr. Rede, Geschichte) eine meist mündlich tradierte Erzählung von Göttern oder Helden, kann aber auch wie in Aristoteles’ Poetik schlicht allgemein auf einen Charakter abzielen. So kommt es auch seit dem Mittelalter zu einer Erweiterung des Mythos von ursprünglich auf die Antike zentrierten Helden bzw. Göttern zu neuen Mythologemen wie beispielsweise Faust oder Don Juan.⁴⁰¹ Sowohl die polytheistischen Tendenzen als auch die gattungsgeschichtliche Nähe zu Sage, Legende und Märchen bieten ebenso wenig Spielraum – in diesem Zusammenhang eine besonders starke Metapher als Mythos zu bezeichnen – wie die Tatsache, dass der Mythos im Alten Testament dazu verwendet wird, den Gott Israels von den anderen Göttern zu unterscheiden.⁴⁰² Da der Terminus Mythos zu vorbelastet erscheint, möchte ich hier den Terminus Archetyp heranziehen, der eigentlich (gr. arché, ἀρχή: Anfang, Prinzip oder Ursprung) als Kompositum am

³⁹⁶ Rudolph: Metapher, 88f.

³⁹⁷ Langenhorst: Hiob, 324.

³⁹⁸ Gfreis: Grundbegriffe, 15.

³⁹⁹ Grün: Kämpfen, 12.

⁴⁰⁰ Lauer: Mythos, 597.

⁴⁰¹ Gfreis: Grundbegriffe, 132f.

⁴⁰² Vgl. Lauer: Mythos, 598ff. Versteht man den Mythos allgemein als universale Erzählgattung in einer zunächst ursprünglich mündlichen Überlieferung, so wird man auch davon ausgehen müssen, dass Israel in den Kanon der Heiligen Schriften entsprechende Stoffe – in teils veränderter Form – aufgenommen hat. So lassen sich auch im Ersten Testament geschlossene mythische Erzählungen finden, so etwa in der Urgeschichte Gen 1-11. Für das Hiobbuch etwa kann man nach Lauer: Mythos, 601, Partien der Gottesreden als „mythische Alternative z[um] weisheit[lichen] Weltordnungsdenken“ verstehen.

treffendsten als *Urbild* zu übersetzen ist: „Dichter haben sie [= Archetypen] immer benützt u[nd] in ihrer Sprache geschrieben [...]. Dabei werden sie in Traumbilder übersetzt, in sog. Urbilder (Figuren, z.B. König; Situationen, z.B. Befreiung aus Gefangenschaft; Dinge, z.B. Feuer).“⁴⁰³ Der biblische Hiob ist damit ein Archetyp, der dann herangezogen wird, wenn er quasi als Urbild des ungerecht Leidenden prototypisch Leid ausdrückt.

An dieser Stelle setzt die Frage ein, was der Sachssche Hiob ist: Chiffre, Symbol oder Archetyp? Zunächst einmal soll diese Frage vor dem Hintergrund einer allgemeinen Frage gestellt werden. Es ist dies eine Frage der diachronen Ebene, die sich auf die Erörterungen des Kapitels „Kontexte“ stützt. In der Zwischenkriegszeit war eine vernehmliche Tendenz zu erkennen, Hiob als den einfachen Mann zu kennzeichnen. Indem Hiob stets in Erzählungen als Protagonist auftrat, kann man nicht mehr von einer bloßen Chiffre sprechen. Zuweilen wurde Hiob zum Symbol, mitunter zum Archetyp, wie beispielsweise bei Joseph Roth oder Alfred Döblin. Die beiden Autoren gestalten Hiob aus, sodass sich Hiob nicht nur auf den Titel oder eine bloße Anspielung beschränkt. Döblin bettet seinen Hiob in einen größeren Erzählszusammenhang ein, in welchem Hiob zwar eine relevante, jedoch keine maßgebliche Rolle zukommt, wodurch man am ehesten von einem Symbol sprechen kann.⁴⁰⁴ Auch Yvan Golls Darstellung der Hiobfigur verfügt über Konnotationen, die eindeutig an die biblische Gestalt angelehnt sind, und nimmt ebensolche Motive teils direkt auf. Meines Erachtens wird hier die Grenze zum Archetyp insofern noch nicht überschritten, als die Identifikation der biblischen Gestalt mit der lyrisch entworfenen Gestalt Hiob weniger über den Zeitgeist als vielmehr über die Person Goll läuft.⁴⁰⁵

Demgegenüber verkörpert in Roths „Rebellion“ Andreas Pum die Hiobsfigur und gestaltet diese in einer Dichte und Geschlossenheit aus, dass sie dem biblischen Erzählschema nicht nur nahekommt, sondern auch vor dem politisch-kulturellen Hintergrund jener Zeit transformiert. Die Darstellung erreicht damit eine Geschlossenheit und Dichte, dass sie in erster Linie von dieser Gestalt her zu interpretieren ist und Hiob sich in dieser Dichtung zum Archetypus generiert. Auch Wolfskehls Hiob wäre m.E. ein

⁴⁰³ Goldbrunner: Archetyp, 946.

⁴⁰⁴ Damit will ich die Hiob-Interpretation nicht schmälern, jedoch wird man bei Döblins „Alexanderplatz“ die Hiobfolie nicht als erste über den Roman legen müssen.

⁴⁰⁵ Vivien Perkins: Goll, 160, unterstreicht: „Job is a symbol of Goll's suffering [...]“. Auch Langenhorst: Hiob, 175, subsummiert für Yvan Golls Darstellung, für den die Wahl zur Hiobsgestalt „als literarische Bezugsgestalt nicht im Kollektivschicksal Israels, sondern ganz im individuell-persönlichen Leiden und Ringen um Sinnfindung [liegt]. Golls Wahl Hiobs erfolgt also bewußt als Jude, aber nicht im Namen aller Juden.“

solcher Archetypus, weil hier die Exemplifikation vorliegt, die mit den spezifischen Ausformungen der einen Gestalt als „Hiob Israel“, „Hiob Simson“, „Hiob Nabi“ und „Hiob Maschiach“ eine Symbiose von Volk, Richter, Prophetie und Messias Hoffnung kreiert. Damit gelingt es Wolfskehl, individuelles und kollektives Hoffnungspotential anhand dieses einen Namens zusammenzufügen, ohne dabei die gesellschaftlichen Implikationen unberücksichtigt zu lassen. Betrachtet man bei Nelly Sachs die gewählte Metaphorik in den Einzelgedichten, so wird bei einem ersten Blick das enorme Verfremdungspotential der Bilder augenscheinlich.⁴⁰⁶ Hier erfolgt zudem der Versuch, Hiob mit dem kollektiven Schicksal eines Volkes (vgl. „Hiobs und Jeremias Staub“ W 8; „Windrose“ S 95; „Vertriebene“ F 282) zu identifizieren; mit dem exemplarischen „Israelit“, dem Juden des 20. Jahrhunderts. Es handelt sie hierbei um jenen Hiob, der in den Vernichtungslagern zu Staub wurde (W 8), der in seiner Einsamkeit zuviel Warum fragte (S 95) und der aus seiner Wohnung vertrieben wurde (F 282f). Zugleich werden kühne Metaphern gewählt, um nicht bloß das Schicksal des biblischen Hiob wach zu rufen, sondern vor dem Hintergrund des biblischen Fundaments eine Aktualisierung anzustreben. Infolgedessen wird der Sachssche Hiob zu einem Archetypus. Gerade in der ebenso verästelten wie verrästelten Metaphorik wird der Sachssche Hiob zu einem bewusst-unbewussten Urbildnis der Dichtung. Damit nimmt der Hiob-Archetyp von Nelly Sachs die perennierende Frage Hiobs auf und artikuliert sie neu in Raum und Zeit. Die Frage wird damit in Anwaltschaft jener gestellt, die selbst nicht mehr – fragen – können. Durch die Metaphorik wird die Sprache an ihre Grenzen geführt, um der Inkommensurabilität des Ereignisses Ausdruck zu gewähren. Was der Literaturwissenschaftler George Steiner in Bezug auf Celan sagt, ist m.E. auf Nelly Sachs auszuweiten:

Es ist deshalb nicht überraschend, wenn gerade die theologisch-metaphysische Sprache, Metapher und Symbolik die Grundlage und ständige Kraftquelle des einzigen Schriftstellers bilden, der meines Wissens nicht nur ins unaussprechliche Innerste des Shoah-Erlebnisses führt, sondern auch – und dies ist viel schwieriger und wichtiger – das Bewußtsein dieses Erlebnisses in der Definition von Menschsein, von Geschichte und menschlicher Sprache geortet hat.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Hier sei jedoch angemerkt, dass die Gedichte und Romane dieser Autoren nur *en passant* untersucht wurden, weil der Fokus dieser Arbeit auf die Lyrik der Nelly Sachs gelegt wurde. Daher sind die angeführten Zuordnungen nicht zu verabsolutieren.

⁴⁰⁷ Steiner: Leben, 75. – In seinem Essay „Das lange Leben der Metaphern“ hebt George Steiner Celan m.R. hervor und stellt ihn auf eine wörtliche Ebene mit Kafka und Hölderlin, die erwiesenermaßen auch zu den literarischen Vorbildern von Nelly Sachs zählten. Das prophetische Geschick, das er hier „seines Wissens“ einzig Celan attestiert, ist m.E. entschieden auszuweiten – auf Nelly Sachs in jedem Fall. Bereits die wenigen Gedichte, die auf die Shoah Bezug nehmen, verdeutlichen in der Kühnheit der metaphorischen Bilder und in der Radikalität der Motive, dass ohne Hass gegen einen Völkermord „angeschrieben“ werden kann, und ohne dass zugleich selbst Hass gebieren zu wollen.

Hiob wird zum Sinnbild dieser Zeit, weil er die Frage stellt, deren Nachhall auch Generationen später noch hörbar bleibt: „Warum?“ Rein philosophisch betrachtet Simon die Metapher wie folgt: „Was Metapher ist und was nicht, hängt davon ab, was als ‚normale‘ Sprache vorausgesetzt wird. Es verändert sich damit im Laufe der Zeit. Metaphern gehören in diesem negativen Sinne zur ‚inneren Form‘ einer Sprache.“⁴⁰⁸ Die Metaphern der Nelly Sachs gehören dem Innenkern der Sprache, die erst durch eine weitere Außenhülle an die äußere Sprache, die Wirklichkeit, grenzt. Insofern wird man dieser Metaphorik durchaus attestieren können, dass „tote“ Metaphern zugunsten eines subtilen und sublimen Sprachkosmos desavouiert werden.

⁴⁰⁸ Simon: Philosophie, 269. – Man könnte wohl auch die innere Schicht als einen fremden Sprachgebrauch bezeichnen und demgemäß den Innenkern als „verfremdeten“ Gebrauch. Demgemäß dürfte jedoch das Prädikat „Verfremdung“ in Bezug auf Metaphern nicht leichtfertig verliehen werden.

6. Anamnetische Solidarität versus kulturelle Amnesie

„Wir heben die Fragen auf, weil wir selbst sie nur fürchten, und auf einmal ist es zu spät dafür. Wir wollen den Befragten in Ruhe lassen, ihn nicht *zutiefst* verletzen, also fragen wir nicht, weil wir uns selbst in Ruhe lassen wollen und nicht *zutiefst* verletzen. Wir schieben die entscheidenden Fragen hinaus, indem wir ununterbrochen nutzlose und gemeine, lächerliche Fragen stellen, und wenn wir die entscheidenden Fragen stellen, ist es zu spät.“

Thomas Bernhard: Die Kälte, S. 76.

Werfen wir einen Blick auf die Lyrik von Nelly Sachs, zeigt sich eine Sprache, die von den mittelbaren und unmittelbaren Erfahrungen des Nationalsozialismus sichtlich gezeichnet ist, weil sie poetologische Verfahrensweisen dergestalt einsetzt, dass damit ästhetisierende Ideologisierungsversuche verabschiedet werden. Damit einher geht ein neues Selbstverständnis von Lyrik. Wie bedeutend Auschwitz ist, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass auch heute nicht aufgehört wird, darüber zu schreiben. Volker Ulrich schrieb jüngst, am 27.1.2011, im Feuilleton von „Die Zeit“ über die Todesmärsche der KZ-Häftlinge: „Die Häftlinge mussten ihren Marsch in Eiseskälte ohne Nahrung und schützende Kleidung antreten. Viele starben bereits in den ersten Tagen an Entkräftung.“⁴⁰⁹

Das gesamte Sinnkontinuum schien mit *Auschwitz* unvollständig und unabgeschlossen zu sein, und das galt auch für den sprachlichen Bereich. Dies verdeutlicht sich posthum nicht zuletzt darin, dass „die Sprache als stammelnd gekennzeichnet ist, am Rande des Verstummens, da eine fragmentarische ‚Welt‘ und die Erfahrung des Individuums, sich nicht mehr in Gott, Welt oder Subjekt festmachen zu können, auch in der Sprache zum Ausdruck kommt“⁴¹⁰. Kann angesichts eines Völkermordes noch *von* Gott gesprochen werden, kann überhaupt noch *mit* Gott gesprochen, also gebetet⁴¹¹ werden? Sind religiöse Metaphern nicht geradezu anachronistisch? Muss angesichts dieser Offenbarung der Unmenschlichkeit nicht vielmehr das Schweigen ins Zentrum rücken? Muss es einem hier nicht vielmehr wirklich die Sprache „verschlagen“? Wohnt dem Diktum Adornos nicht doch ein angemessener Impetus inne, der sich nur praktisch nicht halten lässt?

Mit Johann Baptist Metz lässt sich dem zunächst wie folgt entgegenstellen: „Wir können nach Auschwitz beten, weil auch in Auschwitz gebetet wurde – im Gesang, im Geschrei der jüdischen Opfer. Gewiss, nicht alle Opfer waren Juden, aber alle Juden gehörten zu

⁴⁰⁹ Ullrich: Ende, 51.

⁴¹⁰ Sowa-Bettecken: Sprache, 19.

⁴¹¹ Auch die *Klage* ist eine Artikulation des Gebets, eine sehr starke und unter Bezugnahme auf Hiob in dieser Arbeit die vordergründige. Hier soll jedoch das Gebet zunächst allgemein verstanden werden.

den Opfern.“⁴¹² Der Kontingenzschock Auschwitz birgt weitere Implikationen für eine angemessene Frage nach Gott im Leid in sich, selbst wenn von der Prämisse auszugehen ist, dass Auschwitz dem Gedächtnis vieler bereits entronnen ist.

Aber den anonymen Folgen dieser Katastrophe entgeht niemand, auch nicht die Vergesslichsten oder die schon erfolgreich vergessen haben, dass sie etwas vergessen haben. Wie aber hieße der Name, der garantieren könnte, dass sich eine solche moralische Verfinsterung, die sich in ihrer Abgründigkeit der historischen Anschauung immer wieder zu entziehen droht, nicht dem humanen Gedächtnis entschwindet? Kultur? Religion? Oder eben Gott?⁴¹³

Hier wird bereits vorausgegriffen, wenn die Verantwortlichkeit des Menschen thematisiert wird. Doch lösen wir vorerst die Frage der Verantwortung von den Zirkumfixen und fragen nach einer angemessenen Form der Antwort.⁴¹⁴ Auf den Spuren der zeitgenössischen Theologie wandernd, kann der Terminus „*Anamnesis*“⁴¹⁵ als Ausdruck gegen das mitleidlose Vergessen eingeführt werden. Anamnesis (gr. ἀνάμνησις) hat einen doppelten Ursprung: Neben dem ursprünglich platonisch-philosophischen Verständnis findet sich auch ein biblisch-alttestamentlicher Impetus, der sich zunächst versteht „als ein Gedenken der israelit[ischen] Ursprungsgeschichte, deren vergangene (heils-)hist[orische] Ereignisse für Gegenwart u[nd] Zukunft v[on] entscheidender Bedeutung bleiben. So bedenkt A[namnese] Vergangenheit, um Gegenwart zu deuten u[nd] Zukunft zu ermöglichen“⁴¹⁶. Nach dem platonischen Anamnesis-Mythos ist die Seele in ihrem Wesen den sog. Ideen, die bei Platon im Höhlengleichnis als eine Form des Absoluten beschrieben werden, ähnlich. Bevor die Seele den vergänglichen Leib annimmt, „*hat sie die Ideen geschaut*. Das geistig Geschaute aber wurde beim Eintritt in den Leib durch die Sinnlichkeit verschüttet. Durch Reinigung (*kátharsis*) von der sinnlichen Verstrickung (Aufstieg aus der Höhle) ist *Wiedererinnerung* (*anámnesis*) möglich. Wahre Erkenntnis erfolgt durch

⁴¹² Metz: Memoria, 37.

⁴¹³ Ebd., 42.

⁴¹⁴ Wir dürfen bei der Beantwortung m.E. nicht vergessen, dass darin ihrerseits wiederum eine gewisse Verantwortung liegt. Immerhin geht damit ein sensibilisierter Umgang mit den Ereignissen einher. Insofern verbirgt sich in der Sprache nicht nur die entsprechende Artikulation, sondern auch das Ereignis selbst. Ein Regress auf eine idealisierte Naturlyrik ist meiner Meinung nach a priori nicht moralisch schlecht oder böse, stellt diesbezüglich aber eine unangemessene Form dar, weil sie das zeitgeschichtliche Ereignis ausblendet.

⁴¹⁵ Dieser Begriff stammt als Terminus technicus von Platon, wörtlich übersetzt aus dem Altgriechischen als Erinnerung (gr. ἀνάμνησις), nach Jantzen: Anamnese, 589, „Wiedererinnerung eines vorgeburt[lichen], also rein seel[ischen] und nicht an Sinneswahrnehmung gebundenen Wissens“. Aristoteles kritisiert Platons nicht-empirische Verankerung des Begriffs und verlangt nach Jantzen: Anamnese, 589f, nicht nur eine vorangehende Sinneswahrnehmung, sondern auch einen Erkenntnisakt. Insofern erscheint mir hier eine Wiederaufnahme und Kontextualisierung des Begriffs passend.

⁴¹⁶ Fabry: Anamnese, 590.

Wiedererinnerung“⁴¹⁷. Für die hiesige Arbeit ist weniger wichtig, dass durch die Anamnesis die Partizipation des Subjekts an dem Absoluten erfolgt, sondern dass damit eine Reflexion einhergeht,⁴¹⁸ die weitergreift als bloße Erfahrung, zumal sie zutiefst existentiellen Charakter hat. Der zentrale Impetus der Anamnesis ist die Bindung an die *Wahrheit*, zumal die menschliche Seele oder schlicht das reflektierende Subjekt durch die Anamnesis im Sinne Platons an die Ideen bzw. an die Wahrheit⁴¹⁹ zurückgebunden ist. Damit nimmt die Anamnesis ein doppeltes Erinnerungsvermögen an, nämlich einerseits rückwärts im Sinne einer reflektierenden Gebundenheit an ein Ereignis (mit der aristotelischen Kritik am Begriff), andererseits jedoch auch in der intuitiven Verbundenheit an das Prinzip der Wahrheit.

Der anamnetische Aufschrei ähnelt m.E. dem Ausdruck einiger Literaten, die sich nach 1945 mit ihrer Lyrik gegen das Vergessen auflehnten und damit gleichermaßen für die Funktion des Erinnerns plädierten. Die Funktion der Anamnesis ist Erinnerung und bedeutet nicht schlichtweg den Blick auf Passiertes, das sich nicht mehr revidieren lässt, zu richten, sondern versteht sich als Implikat einer genetischen Kontinuität, die vom dichterischen Logos den Ausgang nimmt und eine Symbiose mit dem Ereignis selbst, und der künftigen Rezeption, schafft (s.u. Abb. 2). Biblisch kann Anamnese in Form von „Totengedächtnis (2 Sam 19,18), als hymn[isches] Gotteslob (Ps 71,16) u[nd] Gebetsruf (Jona 2,8) [erfolgen]. Die bekannteste Form der A[namnese] ist die *Erzählung*“⁴²⁰. Sie ist m.E. jene Komponente, die über Schwund und Verlust sowie über Rezeption und Tradierung verfügt, ungeachtet dessen, bei welcher Größendimension man ansetzt: ob bei der Erzählung, dem Symbol, der Sprache oder dem Wort. Eine symbolische Sinnstiftung im Wort kann kontrastiv wirken und verlangt, so meine These, ein „Zur-Sprache-bringen“ des Wortes (des Logos). Die Sprache selbst dient hierbei „der Bewahrung

⁴¹⁷ Anzenbacher: Philosophie, 48.

⁴¹⁸ Wenn etwa Aristoteles und spätere Philosophen Kritik daran üben, dass der Anamnesis eine Sinneswahrnehmung und damit ein Erkenntnisakt fehlen, erscheint es nur evident, dass die Bedingungen der Möglichkeit einer Wahrnehmung fehlen, weil die Anamnesis bei Platon ein vorangehendes Vergessen voraussetzt. Die Stärke des platonischen Begriffs liegt für diese Arbeit jedoch ebenso auf der Hand. Rückt man nämlich den Anamnesis-Mythos ein Stück weit aus dem religiösen Kontext und versteht nach Anzenbacher: Philosophie, 378, die Rückverbundenheit des erkennenden Subjekts als „Wiedererinnerung (Anamnesis, Illumination), wodurch das Subjekt im ‚angeborenen Besitz‘ ewiger Ideen und Wahrheiten ist“. Insofern setzt der platonische Terminus, dem auch Kepler, Galilei oder Descartes folgen (vgl. Jantzen: Anamnese, 589), voraus, dass dem Menschen eine Ahnung von Wahrheit innewohnt. Mir geht es mit der Anamnesis um den Willen, sich diesen Wahrheiten, die dem Menschen innewohnen, wieder durch eine reflektierende Erfahrung zuzuwenden. Demgemäß muss auch, nach Aristoteles, ein Erkenntnisakt und damit ein Ereignis vorangehen, das anschließend anamnetisch kategorisiert werden muss.

⁴¹⁹ Vgl. Anzenbacher: Philosophie, 49 u. 378f.

⁴²⁰ Fabry: Anamnese, 590.

gemeinsamer Vergangenheit, sie schafft miteinander geteilte ‚Erinnerung‘⁴²¹. Neben der prosaischen Erzählform schaffen ebenso das Drama sowie die lyrische Dichtung, in der dem einzelnen Wort eine ungleich höher gewichtet wird, eine Anamnese. Die Stärke der Lyrik liegt m.E. darin, dass sie die aktuelle Valenz des ursprünglichen Ereignisses, dem die Genese entspringt, als anamnetisches Objekt dadurch aufweist, weil sie bereits im Objekt selbst mittels der Fiktion der Metapher anwesend ist. Durch Fiktionen, Metaphern oder Typologien⁴²² kann eine Anamnese erreicht werden, deren Zeitkontinuum nicht nur von der Gegenwart auf Vergangenes rekurriert. Vielmehr hat erinnerte Vergangenheit eine bleibende Bedeutung für die Gegenwart, weil die vergegenwärtigte Vergangenheit durch eine anamnetische Erinnerung den Blick auf die Zukunft richtet und eine futurische Perspektive schafft, deren Nährboden das vergangene Ereignis sowie die vergegenwärtigende Deutung bilden. Deutung und Sinnstiftung in Form von Bedeutung verleihen dem Ereignis einen bleibenden und damit seienden Charakter.

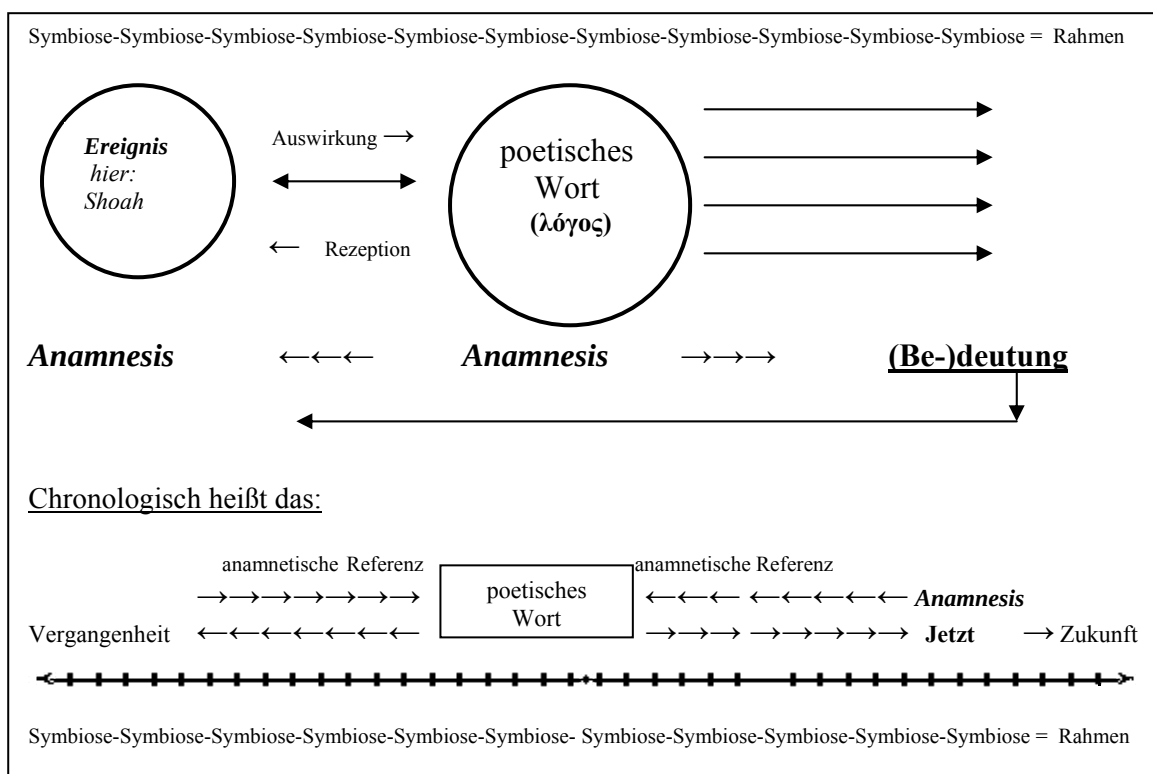


Abb. 2: Anamnetisches Wortereignis

⁴²¹ Braulik: Rezeptionsästhetik, 543.

⁴²² In biblischem Verständnis ist bspw. der *Exodus* eine klassische Typologie, deren Signifikat nicht bloß beim „Auszug“ haltmacht, sondern beim Volk Israel den erinnernden Gestus hinterlässt, dass JHWH sein Volk aus Ägypten und damit aus der Knechtschaft geführt hat. Damit konstituiert die Herausführung (Exodus) den Gründungsakt der Religion. So mag zwar auch die Historizität des exakten Ablaufs des Exodusgeschehens nicht ganz stimmig sein, entscheidend ist nach Assmann: Gedächtnis, 201f, jedoch „nicht die Historizität, sondern die Bedeutung dieser Geschichte in der israelitischen Rückerinnerung. Diese Bedeutung kann überhaupt nicht überschätzt werden“.

6.1. Das Wort gegenwärtig halten: Gedächtnis

„'Was ich arbeite?', sagt sie. 'Du siehst es ja, Scherbenarbeit. Das soll eine Vase gewesen sein. Kreta. Ich kleistere die Vergangenheit zusammen –'“

Max Frisch: Homo faber, S. 171.

Das Wort ist das originäre Mittel der Dichter. „Die Funktion der dichterischen Erinnerung ist gegen das Vergessen der ‚Schlafwandler‘ gerichtet, gegen ihr Gefühl, daß die Welt nicht endgültig aus den Fugen sei und daß man deshalb ‚fugenlos‘ an einen alten Zustand anknüpfen könne.“⁴²³ Der auf der einen Seite stehenden Funktion der heroisierenden Sprache, die weder in der Welt noch in Gott einen Anker findet, steht eine Sprache gegenüber, die das menschliche Versagen in das Gedächtnis ruft. Eine solche Form kann sich jedoch unmöglich in einer Auschwitz als bereits abgeschlossene Vergangenheit begriffenen Prägung verwirklichen, sondern muss ihrerseits wiederum eine graue Sprache des Versagens, Schweigens und der Finsternis sein. Dass man nach Auschwitz noch beten kann, weil in Auschwitz gebetet wurde,⁴²⁴ impliziert auch, dass nach Auschwitz gesprochen werden kann, weil in Auschwitz (über Auschwitz) geredet wurde, obschon in radikalem Erschrecken.⁴²⁵ Hätte der Mensch nach Auschwitz seine Sprache verlernt, so würde dies nicht bedeuten, dass er die grundlegende Fähigkeit zu sprechen verloren hat, weswegen die Angemessenheit des Sprechens sich zur Frage erhebt. Durch das Sprechen selbst wird ein Sprachraum geschaffen und darin zugleich ein Erinnerungsraum eingerichtet. Eine erinnernde Sprechweise ist *nie geschichtslos* und *nie eine bloße Rückschau*, sondern ein *Aussprechen* und *Begreifen* der Vergangenheit als *Tiefenstruktur der Gegenwart*. Sofern die Sprache alles Geschehen, und damit die eigene Geschichte bewahrt, nimmt sie die Konturen eines „Erinnerungs-„Raumes““⁴²⁶ an. Darin wird *vergangene* Zeit aufgenommen und im Moment des Sprechens bzw. Lesens *vergegenwärtigt*.

Nur durch einen solchen Erinnerungs-Raum kann es gelingen, Sinn zu stiften. Einzig indem Sinn gestiftet wird, „kann vieles wieder Sinn machen“. Dies tat Nelly Sachs wie

⁴²³ Bezzel-Dischner: Poetik, 8.

⁴²⁴ Vgl. Metz: Memoria, 35-43.

⁴²⁵ Dergestalt widersetzt sich auch Sowa-Bettecken: Sprache, 21, wenngleich nicht aus derselben Konsequenz (des Betens) dem allzu schnellen Vergessen bzw. der Ignoranz: „Es gibt nichts, das letztlich aus der Sprache verdrängt oder vergessen werden kann, wenn es auch durch einzelne Sprecher bewußt verschwiegen oder ignoriert wird. [...] Nun kann solche Sinnthematisierung in Sprache nicht [...] Wohlklang sein [...]“

⁴²⁶ Sowa-Bettecken: Sprache, 21.

vermutlich keine andere Dichterin vor und nach ihr. Insofern kann seitens der Literaturwissenschaft posthum leicht gesagt werden, dass „Nelly Sachs nicht nur Gedichte *nach* Auschwitz, sondern sogar *über* Auschwitz geschrieben hat“⁴²⁷. Nelly Sachs wählte in ihrer Sprachkonzeption eine Sprechweise, die es erlaubte, angemessen über die Katastrophe zu schreiben. Entscheidend war m.E. eine *anamnetische Redeweise*, da eine solche Lyrik, wie sie bei Nelly Sachs zu finden ist, nicht einer apathisch-idealisierenden Sprechweise anheim fiel. Im Gegenteil, Nelly Sachs entdeckte meiner Meinung nach eine Sprachform, in welcher mitten im Logos der Sprache das Erschrecken artikuliert wird, ohne zugleich das Ereignis zu mystifizieren oder sich selbst zu glorifizieren. Mythos und Logos finden bei ihr eine Trennung, jedoch gepaart mit einem gewissen Pathos, wodurch dem Ereignis einerseits ein Gedächtnis verliehen wird, sich jedoch andererseits – gerade durch die pathetische Sprachverwendung – einem Absolutheits- wie Exaktheitsanspruch entzieht, weil ein sprachlicher Aufschrei bleibt.

Das Erinnerte wird zum Strukturmerkmal des Erinnerungsprozesses, denn im Erinnerten wird die Oberfläche der Gegenwart stets neu durch- bzw. aufgebrochen, um die Tiefenschichten der Vergangenheit freizulegen.

Die Sprache hat es unmissverständlich gedeutet, dass das Gedächtnis nicht ein Instrument zur Erkundung der Vergangenheit ist, sondern deren Schauplatz. Es ist das Medium des Erlebten, wie das Erdreich das Medium ist, in dem die toten Städte verschüttet liegen. Wer sich der eigenen Vergangenheit zu nähern trachtet, muss sich verhalten wie ein Mann, der gräbt.⁴²⁸

Der Schrecken des Geschehens, näherhin der Schrecken von Auschwitz, reißt unvermeidlich Gräben auf und bestimmt das Geschehen der Vergangenheit dergestalt, dass es in *anamnetischer* Weise eine Fortsetzung in die Gegenwart – als Ort des Gedächtnisses – bedingt. Auschwitz war zweifelsohne ein Ultimatum für den allzu leichtfertigen Umgang der Sprache mit der Geschichte. Metz formuliert folgerichtig: „[...] über Auschwitz hinaus kommen wir, genau besehen, nicht mehr allein, sondern nur noch mit den Opfern von Auschwitz“⁴²⁹. Denn in Bezugnahme auf die Shoah muss man m.E. nicht nur der Sprache, sondern gleichermaßen den Opfern gerecht werden. Als Nachgeborene stehen wir heute in der Pflicht zu sprechen. Schweigen mag eine vorübergehende Möglichkeit sein, die jedoch in gesprochene Mahnung und Erinnerung münden muss. Das Bekenntnis zur historischen Vergangenheit trägt zweifelsohne dazu

⁴²⁷ Bahr: Sachs, 7.

⁴²⁸ Benjamin: Chronik, 52.

⁴²⁹ Metz: Memoria, 39.

bei, denn die Vergangenheit ist nie definitiv vergangen, sondern um der Opfer willen präsent zu halten. Doch muss auch Versöhnung möglich werden, die auf einer anamnetischen Solidarität basieren kann. Gershom Scholem sieht hier einen heiklen Punkt, jedoch blickt er hoffnungsvoll auf das Potential der Zukunft: „Nur im Eingedenken des Vergangenen, das niemals ganz von uns durchdrungen sein wird, kann neue Hoffnung auf [...] Versöhnung der Geschiedenen keimen.“⁴³⁰ Jedoch konstatiert auch Jan-Heiner Tück zu Recht: „Das definitive Nicht-verzeihen-können der Opfer wäre in der Tat der Fels, an dem die Hoffnung auf universale Versöhnung zerschellen müsste. Kann das Unverzeihliche verziehen werden?“⁴³¹ Letztlich soll diesbezüglich auch Derrida erwähnt werden, der nochmals zwischen Vergebung und Verzeihung eine kategoriale Unterscheidungslinie zieht, denn das Vergeben verzeiht das Unverzeihliche. Damit steht die Vergebung dort im Dienst, wo Unverzeihliches, und das sind bei Derrida v.a. die Todsünden, im Raum steht. Folglich ist das Unmögliche der Spielort der Vergebung.⁴³² Dort aber, wo nur Verzeihliches verziehen wird, würde die Vergebung gänzlich abstumpfen, dort würde auch Gottes Unbedingtheit der Vergebung sinnlos werden, dort würde man langfristig vermutlich einzig dem grauenvollen Szenario Thomas Hobbes, nämlich dem „Krieg aller gegen alle“ bzw. dem gänzlichen Misstrauen im Sinne des „*homo homini lupus*“-Ausspruchs⁴³³ gerecht werden.

⁴³⁰ Scholem: *Judaica* 2, 46.

⁴³¹ Tück: *Niemand*, 157.

⁴³² Vgl. Derrida/ Wieviorka: *Jahrhundert*, 10ff.

⁴³³ Zit. n. Anzenbacher: *Philosophie*, 283f. – Der Philosoph Hobbes nimmt den Ausgang seiner Überlegungen allerdings von der vertragstheoretischen Legitimation politischer Systeme und plädiert nach Ebd.: Einführung, 284, „für eine eher absolutistische Staatskonzeption“. Ungeachtet dessen, ob man sich im Sinne eines Gesellschaftsvertrages mit Kant einer liberalen, mit Hobbes einer absolutistischen oder mit Rousseau am ehesten einer sozialistischen Staatskonzeption zuneigt, wird man m.E. erkennen müssen, dass ohne Vertrauen keine dieser Vertragstheorien funktionieren kann – ohne Vergebung wohl kaum und ohne Verzeihen sicher keine. Alle diese Theorien wurden weit vor der *absolutistischen* Machtausübung des *nationalsozialistischen* Regimes entworfen, auch vor dem Kommunismus und auch vor dem *neoliberalen* Kapitalismus, dessen Folgen noch unabsehbar sind. Doch hat die Historie bis dato gezeigt, dass ein Vertrauen nur durch Verzeihen oder, nach Derrida, mitunter nur durch echte Vergebung wiederaufgebaut werden kann.

6.2. Hiob im Gedächtnis

„And there came a voice out of heaven, calling: *Elijah! Elijah!* And he answered with a main cry: *Abba! Adoinai!* And they beheld Him even Him, ben Bloom Elijah, amid clouds of angels ascend to the glory of brightness at an angle of fortyfive degrees over Donhoe's in Little Green Street like a shot off a shovel.“

James Joyce: *Ulysses*, S. 312.

Ist Hiob ein Platzhalter im kulturellen Gedächtnis, der pars pro toto für Leid und Qual steht? Die Frage nach dem Grund und dem Sinn menschlichen Leidens kristallisiert sich vor allem in der jüdisch-christlichen Gesellschaft anhand der Hiobsfigur.⁴³⁴ Physisches und psychisches Leid gibt es ebenso lange wie das erste menschliche Wesen. Eine erste literarische Beantwortung auf die zugleich simpelste wie nachhaltigste Frage nach dem Leid – „*Warum?*“ –, die bis ins 21. Jahrhundert und noch länger bestehen bleiben wird, gibt die Hiobsgeschichte. Entlang der Vita des biblischen Hiob werden Klärungs- und Erklärungsmodelle angestrebt, welche die Frage nach dem Ursprung und Sinn des Leidens zu umkreisen versuchen. Über 2500 Jahre Wirkungsgeschichte geben Zeugnis dafür, dass der Hiobstoff dem kulturellen Gedächtnis⁴³⁵ verantwortlich ist. Wie auch beim Exodusgeschehen der exakte Ablauf in seiner Historizität wenig interessiert, gilt auch für Hiob nicht das vordergründige Interesse der Historizität, sondern der Relevanz dieser Erzählung in der jüdisch-christlichen und allgemein-menschlichen Rückerinnerung. Denn wie für viele andere biblische Erzählkomplexe gilt auch für dieses biblische Weisheitsbuch, dass „die Ijoberzählung kein historischer Bericht, sondern eine fiktionale Erzählung ist. [...] Das Ijobbuch ist eine *story*, keine *history*“⁴³⁶. Assmann konstatiert auf Partien des biblischen Kanons: „Worum es geht, ist die Transformation *kommunikativer* – gelebter und in Zeitzeugen verkörperter – Erinnerung in *kulturelle* – institutionell geformte und gestützte – Erinnerung, mithin in *kulturelle Mnemotechnik*.“⁴³⁷ Im

⁴³⁴ Vgl. Oberhänsli-Widmer, Hiob, 1f.

⁴³⁵ Vgl. Assmann: Gedächtnis, 48-56.

⁴³⁶ Schwienhorst-Schönberger: Weg, 12.

⁴³⁷ Assmann: Gedächtnis, 222. – An anderer Stelle konstatiert Assmann: Gedächtnis, 205f, dass das Band dieser religiösen Gemeinschaft Israel immens hoch war, zumal der Unterschied von Religion und Kultur getilgt wurde und das kulturelle Leben war religiös geprägt war: „Eine Gruppe, die darauf besteht, nur einen einzigen Gott anzuerkennen, sondert sich aus der Kommunikationsgemeinschaft aus und konstituiert sich als ein eigenes Volk, dem beizutreten nicht mehr Sache der Einwanderung, Einheirat oder sonstiger eingebürgerter Formen der Erwerbung von Zugehörigkeit ist, sondern Sache von Konversion.“ Die Lebensform zu realisieren und sie auch zu halten, wurde zunehmend schwierig. Jedoch gab es nicht nur dieses eingrenzende Moment, sondern auch das missionarische Prinzip des Judentums jener Zeit. Nicht nur kultische Vorschriften hatte man einzuhalten, sondern m.E. kommt auch ein literarischer Gestus hinzu, der sich v.a. – jedoch nicht ausschließlich – auf die wiederholte Lektüre der biblischen Schrift fokussiert. Bereits an anderer Stelle habe ich darauf verwiesen, dass der Literatur eine wesentliche Rolle in Israel zukommt, auch in der Propagierung von Konversionen, so Pallitsch: Aussendungsworte, 52: „Als biblische

kulturellen Gedächtnis verdichtet sich die Identität einer Gruppe in Form von anschaulichen Handlungsmustern ebendieser archetypischen Gestalten. Hiob steht für die religiösen und existentiellen Fragen des einzelnen Menschen. Er hält sie aufrecht und wach. Auch philosophisch hat das Werk nichts eingebüßt, weshalb sich nach Theobald zusammenfassen lässt: „Hiob ist der Protagonist der Theodizeefrage geworden durch jenen Anonymus, der die in Prosa gefaßte Dulderlegende und das poetisierte Streitdrama zusammenfügte zu dem komplexen Buch des Kanons, das seit jeher eine geistige Präsenz in unserem Traditionswissen beansprucht wie kaum ein anderes.“⁴³⁸ Die Präsenz Hiobs als Frage des Leidens und zugleich als Frage für das Leiden gewinnt immer dann an Konjunktur, wenn historische Ereignisse das Weltgeschehen erschüttern. Nicht nur der individuelle Mensch greift zur Lektüre, auch die Literaten von der Antike bis ins 21. Jahrhundert greifen Hiob auf.⁴³⁹ Hiobs Name hat sich im kulturellen Gedächtnis festgesetzt und steht in universaler Weise ein für „Leiden, Hunger [und] Kriegschaos dieser Welt“⁴⁴⁰.

Das Hiobbuch, das folglich seine feste Verankerung im biblischen Kanon und im kulturellen Gedächtnis hat, kann aufgrund der Bekanntheit in entsprechenden Situationen für gewisse Umstände dienlich gemacht werden. Auch für die Shoah? In fast literarisch poetischem Ton fasst Benedikt XVI. die Essenz der Frage Hiobs zusammen: „Neben der Schuld des Menschen mit allem Dunkeln, das von ihr kommt, steht das unbegreifliche Leid der Unschuldigen – die furchtbarste Anklage gegen Gott, die von Ijob bis Dostojewski und bis Auschwitz in einem immer greller tönenden Chor aufsteigt.“⁴⁴¹ Mit Hiob bricht die Frage, warum Gott denn eine menschliche Katastrophe zulässt, erstmals auf. Auschwitz bildet nicht nur einen rezenten historischen Angelpunkt dieser Frage,

Offenbarungs- und Buchreligion weist das Judentum ein hohes Quantum an literarischer Qualität auf. [...] Darin inkorporierte ethische und religiöse Prämissen verleihen der biblischen Botschaft didaktische Züge. Dem Polytheismus wurde durch die Tora ein monotheistisches Glaubenskonzept entgegengestellt.“ Von daher darf es nicht wundern, dass bereits in antiker Zeit die kanonischen Schriften des Ersten Testaments in hoher Dichte tradiert wurden. Denn auch der missionarische Hintergedanke war gemäß Pallitsch: Aussendungsworte, 53, dem literarischen Ideal der jüdischen Kultur verpflichtet: „Das literarische Konzept war ein zweigleisiges, indem das lesekundige Publikum einerseits mittels Esoterik und andererseits durch Apologetik zu erreichen versucht wurde. Relevanz erhielt die apologetische Literatur dahingehend, dass die eigenen Mitglieder gestärkt wurden und in weiterer Folge die griechische Leserschaft eine Einbindung in das jüdische Glaubensgut fand.“ Auch im jüdischen Gottesdienst wird eine Lesung gehalten, die einen literarischen und damit bandstiftenden Charakter hat. Lohfink: Perikopenordnung, 175, verdeutlicht, dass „im Judentum aus den Umbrüchen der sogenannten Achsenzeit das kulturelle Gedächtnis schließlich die Gestalt eines *Kanons heiliger Bücher* annahm“.

⁴³⁸ Theobald: Botschaft, 27.

⁴³⁹ Vgl. dazu v.a. Kap. 3.2.

⁴⁴⁰ Theobald: Botschaft, 69.

⁴⁴¹ Benedikt XVI.: Gott, 76f.

sondern vermutlich *den* Angelpunkt. Was ist von Hiob ernst zu nehmen und wo ist Vorsicht geboten?

a) Der Schrei

Nelly Sachs nimmt von Hiob zunächst den „Vier-Winde-Schrei“ auf, der in genuiner Weise seinem Dasein entspricht. Der biblische wie der Sachssche Hiob schreien auf. Den gesamten Prosateil über rebelliert Hiob, verwehrt sich schlichten Kausalitätsbegründungen und begehrt schreiend gegen sein Schicksal auf. Das einwilligende Verstummen im Epilog kann nicht als prototypisch für Hiob betrachtet werden: „Man muß hier zwischen dem alten Volksbuch, in Prosa geschrieben, und der wesentlich jüngeren, diesen Rahmen füllenden Dichtung unterscheiden.“⁴⁴² Aus historisch-kritischer Perspektive waren damit Prolog und Epilog ursprünglich. Die den Hintergrund bildende Wette und die Rehabilitation Hiobs folgten allerdings erst später. Genuin ist für Hiob der rebellierende Aufschrei, der wie von Nelly Sachs aktualisiert werden kann: „Hinter dem Schrei Ijobs stehen heute die Millionen, die in den Gaskammern von Auschwitz, in den Gefängnissen linker und rechter Diktaturen namenlos dahingegangen sind. [...] Aber die Klage ist wahr. Wo bleibst du Gott? Wer bist du, dass du schweigst?“⁴⁴³ Der Schrei Hiobs, er bleibt, er kann und muss bleiben. Gerade in Zeiten wie der Shoah, wo er verstummte, und nach der Shoah, wo er wieder an Transparenz gewinnen kann.

b) Der Dulder

Zwischen Rahmenerzählung und Dialogteil schwankt desgleichen das religiöse Profil des Hiob, das zwischen dem Dulder (Rahmenerzählung) und dem Gott herausfordernden Rebellen (Dialogteil) pendelt. Den festeren Untergrund für das kulturelle Gedächtnis bildet vermutlich der von Prolog und Epilog konturierte Dulder, der schließlich rehabilitiert wird. Dem Rebellen Hiob steht der Dulder des Prologs gegenüber, der die Leiden als „gegeben“ auffasst und das Schicksal hinnimmt. Doch steht auch dem lyrischen Literaten der rebellierende Hiob ein kleines Stück näher, weil die Rahmenerzählung, abgesehen von Hiobs poetischem Gebet (vgl. Hiob 1,21), in Prosa verfasst wurde, wogegen der Dialogteil in Poesie gestaltet wurde. Vermutlich ist es nicht nur die existentielle Grundfrage, die das Werk aufwirft, sondern ebenso die poetische

⁴⁴² Sölle: Leiden, 140. – Schwienhorst-Schönberger: Buch, 341, geht von einem „zwei- bis dreiphasigen“ Wachstumsprozesses der Rahmenerzählung aus, die als ältesten Kern den Grundbestand des Buches bildet. In der Forschung werden jedoch die „beiden Himmelsszenen als literarisch sekundär angesehen“.

⁴⁴³ Benedikt XVI.: Gott, 78f.

Strahlkraft, die auf Literaten unterschiedlichster Generationen ein derart großes Faszinosum ausübte. Doch darf der rebellierende Hiob nicht zugunsten des Dulders ausgespielt werden, wie es nur allzu oft der Fall ist.

c) Gottgewollt?

Dass eine Wette von Gott und Satan den Hintergrund für Hiobs Leiden bildet, mag auf die Shoah übertragen nicht nur groteske, sondern nahezu lästerliche Züge haben. Ist es denn vorstellbar, dass die Shoah eine gottgewollte Sache war? Versucht man, mit diesem Akzent der Hiobsgeschichte die Shoah zu deuten, gerät man allzu schnell in ein Fahrwasser, das sich herausnimmt, der Existenz abertausender Juden den Sinn abzusprechen. Sofern man Auschwitz nur als eine Prüfung Gottes begreift, tut man den Opfern Unrecht.⁴⁴⁴ Nicht einmal jüdische Schriftsteller und Philosophen, geschweige denn nicht-jüdische Denker, haben das Recht, eine solche Deutung vorzunehmen, denn damit würde man letztlich nicht nur die Opfer schänden, sondern auch den Faschismus und Rassismus wiederbeleben. Zudem erscheint es unmöglich, zu klagen bzw. (Gott zu) beklagen und zugleich das Ereignis als gottgewollt zu negieren. Mit Hiob ein Ereignis zu konturieren, erhält m.E. immer jenen bitteren Beigeschmack, der mit der herausfordernden Wette Satans im Hintergrund oszilliert. Insofern müssen Literaten, sofern sie mit Hiob auf das Ereignis Auschwitz eingehen, stets bedacht sein, dieser Gefahr nicht anheimzufallen.

d) Die Frage

Ob Dulder, Schweiger, oder Rebell; ob Resignation, Einwilligung oder Pendant, was Hiob in originärer Weise bleibt und ihm niemals genommen werden kann, ist die Frage. Auch dem Dulder Hiob, der in all seinem Leid Gott lobt und nach heutigem psychologischem Verständnis vermutlich ein konsensorientierter Typ ist, bleibt am Ende dennoch die Frage „Warum“? *Warum* ereilte damals den Mann aus Uz das leidvolle Schicksal, warum in der Mitte des 20. Jahrhunderts das jüdische Volk? Hiobs Schicksal ist jenes von abertausenden Menschen, die durch Leid und Katastrophe gehen, die von allen Übeln erschüttert und wie Hiob zu physischen und psychischen Fragmenten bzw. zu zerschlagenen Menschen geworden sind, die jedoch die Frage nach dem Un-Sinn von Leid nicht loslassen, weil die Frage sie selbst quält. Doch was bleibt dann überhaupt noch nebst der Frage? „Die verschworene Anonymität des Weltgeschicks preßt den

⁴⁴⁴ Keine Frage, eine solche Vorstellung gebiert sich nicht nur in latent faschistoiden christlichen Kreisen, sondern auch in ultrakonservativen jüdischen Kreisen von manchen Theologen, Philosophen und Schriftstellern.

Ohnmächtigen nieder. Leiden offenbart das Menschenrecht ex negativo, der Leidende erhält mit gewaltsamem Verlust seiner Würde das unfragliche Recht zur Klage.⁴⁴⁵ Dieses unfragliche Recht zur Klage ist m.E. zugleich das Recht der fragenden Klage. Die Frage selbst ist damit zu einer klagenden Frage geworden.

⁴⁴⁵ Theobald: Botschaft, 69.

6.3. Dem Ort seinen Raum geben, den Toten ihren Namen

Leser

Sie ist mein Schweigen.

Es tut der Frau weh, wenn ich beharrlich schweige.

Wer nicht auf mein Wort hören will, muß mein Schweigen fühlen.

Inerinnerungsruf

Jetzt zitierst du dich selbst.

Du kannst nicht schweigen. Du verstummst.

Im Verstummen tust du dir Gewalt an und verletzt gerade die, die in dir den Retter sehen.

Leser

Worte können nicht retten. Nur das Wort, das Fleisch wird.

Weil ich das Wort nicht einlösen kann, verfall ich dem Schweigen.

Aus: Siegmund Kleinl: Tugend. Szenische Anspielungen.

Bei Nelly Sachs' Erinnerungspoesie wird die Entfernung zu den Ereignissen topographisch und zeitlich aufgehoben⁴⁴⁶ und damit für das Gedächtnis transparent gemacht. Die Erinnerungswahrnehmung hat sich gegenüber einer stilisierenden Naturlyrik insofern gewandelt, als die Assoziation gegenüber einer traditionsbehafteten Phantasie keine bloße Schilderung oder gar einen Rückzug in das Geflecht schöner Formen impliziert, sondern lediglich einer Assoziation der in Stücke zerbröckelten Realität bedarf. Indem Nelly Sachs Erinnerungsräume im menschlichen Bewusstsein schafft, stellt sie sich der Aufgabe der *Anamnesis* und lehnt sich gegen die sublimale Form des Vergessens oder Verflüchtigens auf. Die poetische Aufgabe von Gedichten, die es sich zur Aufgabe machen, Leid und damit verbundene Ereignisse zu artikulieren, muss zunehmend in die Erinnerungsfunktion als die wesentliche Komponente und Konstituente münden. Als Elemente und Landschaften der Erinnerung im Werk der Nelly Sachs charakterisiert Bezzel-Dischner hierfür exemplarisch zahlreiche Motive,⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ Man vergleiche etwa die topographischen Konkretionen in ihrer Lyrik mittels „Wohnungen des Todes“, „Schornsteine“, „Stein auf Stein“ (allesamt in W 8) oder auch in zeitlicher Hinsicht durch Motive wie bspw. „die Zeit ist um“ oder „Abschied“ (vgl. F 282). In ihrer Lyrik schafft sie beispielsweise in den interpretierten Gedichten eine Nähe zu den Orten des Grauens und setzt diese in einen zeitlichen Kontext, der sich konkreten Angaben entzieht, aber nicht vage bleibt. Jedoch ergibt sich die zeitliche Realisierung v.a. durch die räumliche Dimension. Der Bezug vom Raum zur Zeit erschließt sich letztlich durch die Erinnerung selbst.

⁴⁴⁷ Vgl.: Bezzel-Dischner: Poetik, 7-53, sieht die Erinnerung als zentrale Aufgabe ihrer Dichtung und veranschaulicht diese Position anhand der Motivatik und Metaphorik im lyrischen Werk der Nelly Sachs. Interessanterweise finden sich in einigen Werken zur Dichtung von Nelly Sachs, und vermutlich auch zu anderen Autoren, immer wieder Anspielungen und Fußnoten zum Erinnerungstopos, jedoch wird diesem eigentlich nie ein eigenes Kapitel eingeräumt. Manche Buchtitel, so etwa Christiane Rosperts „Poetik einer Sprache der Toten“ oder Sowa-Betteckens „Sprache der Hinterlassenschaft“ geben zwar Anstoß zu „Erinnerungs-Assoziationen“, akzentuieren inhaltlich jedoch andere Interessen. Demgegenüber scheint mir die Theologie einen Schritt weiter zu sein, vermutlich deshalb, weil die christliche Rede von Gott heute

denn die „Erinnerung transzendiert alles Geschehen ins Unsichtbare. [...] Gegen das Weiterspielen, als sei nichts geschehen, gegen die ‚positive‘ Kunst, die Auschwitz negiert, setzt die Dichterin ihre Forderung des Erinnerns“⁴⁴⁸. Nelly Sachs war, so gesehen, nicht nur eine jüdische Dichterin, sondern auch eine Dichterin für die Juden und die Menschheit. Durch ihre anamnetische Annäherung an Auschwitz ermöglichte sie den Nachkommenden, ohne Scheu davon zu sprechen. Indem eine sich dergestalt konstituierende Lyrik der *Anamnesis* dem Ereignis ein Gedächtnis verleiht, in welchem der Kontingenzschock nicht als singulärer Menschenirrtum abgetan wird, schafft sie einen Raum, in dem Erinnerung ihrem Wesen gerecht wird – wodurch nämlich *Erinnerung* zutiefst an den Kern, an das *Innere* heranrührt. Auf diese Weise wird der Erinnerung bis in das 21. Jh. hinein selbst in einer pluralistischen Gesellschaft ein Raum geboten, wo dem „Schrei der Menschen ein Gedächtnis“⁴⁴⁹ verliehen wird.

Wir kommen dergestalt zu dem Ergebnis einer *anamnetischen Verfahrensweise*, dass nämlich die Erinnerung ähnliche Konturen wie das Erinnerte trägt, sodass aber auch von Menschen die Rede sein muss, weil in jener Vergangenheit die Trennlinie zwischen lebenswertem und lebensunwertem Leben mittels Kategorisierung⁴⁵⁰ gezogen wurde. Die Frage der Theologie ist es seither, wie man angesichts dieser Katastrophe noch von *Gott* reden kann;⁴⁵¹ die Frage bei Sachs ist m.E. eine *(er-)weiter(t)e*: wie man nämlich angesichts von Auschwitz von *Mensch und Gott* reden kann. Eine Stärke der anamnetischen Vergegenwärtigung ist zweifelsohne die Solidarität mit den Opfern. Bei Nelly Sachs wird die Sprache, eigentlich die gesamte Sprechweise, an die Grenzen geführt. Plötzliche Satz- und Zeilenbrüche, Sätze, die in Gedankensprüche münden bzw. enden, dissonante Chiffren und Metaphern – all das hinterlässt beim Leser den Eindruck, dass offensichtlich zwei Ebenen existieren, eine transparente und eine, deren Impetus in der Anamnese liegt, die sich jedoch inhaltlich nicht mehr konkretisieren lässt: kühne Metaphern, das metaphorisch Ausgesparte – die Ausgesparten, die Toten. Insofern ist ein derartiges Gedicht Zeugnis des Todes und Lebens, weil es den Toten den Gedächtnisraum verschafft. Gedichte, die dergestalt auf das Ereignis Auschwitz selbst rekurren, wollen nach Tück „die Toten vor ihrem zweiten Tod, dem Vergessen, retten.

zunehmend in eine Rechtfertigungs- aber auch Versöhnungspflicht gegenüber den Ereignissen der Shoah gerät. Es wäre m.E. ein Desiderat der Rezeption jener Literatur, nämlich vorzüglich der jüdischen Autorinnen und Autoren zur Shoah, diese Kategorie aufnehmen.

⁴⁴⁸ Bezzel-Dischner: Poetik, 40.

⁴⁴⁹ Metz: Memoria, xi.

⁴⁵⁰ Vgl. Tück: Niemand, 52.

⁴⁵¹ Traditionell wird diese Frage unter dem theologischen Gesichtspunkt der *Gottesrede* subsummiert und greift sehr stark auch in das Feld der *Theodizee*. Die sog. Neue Politische Theologie versucht diese Fragestellungen im 21. Jahrhundert einer Antwort zu unterziehen, verweist aber v.a. auf die Sensibilisierung und Relevanz der Anfragen.

Im Wachhalten des Geschehenen suchen sie der Lüge zu widerstehen, im Grunde sei ‚all dies‘ doch nicht so schlimm gewesen⁴⁵². Wenn Jan Assmann das (kollektive) Gedächtnis als Oberbegriff zwischen zwei Unterbegriffen, dem ‚kommunikativen‘ und dem ‚kulturellen‘ Gedächtnis⁴⁵³, ansiedelt, erscheint mir Nelly Sachs als Mittlerin beider Gedächtnisformen von relevanter Bedeutung: Das kommunikative Gedächtnis umfasst Erinnerungen, welche sich auf die unmittelbar rezente Vergangenheit beziehen, die also eine Dichterin wie Nelly Sachs noch erlebt hat und mit ihren Zeitgenossen teilt. Demgegenüber richtet sich das kulturelle Gedächtnis auf Punkte in der nicht mehr selbst erlebten und damit der absoluten Vergangenheit.⁴⁵⁴ Hier sammelt sich Vergangenheit „zu symbolischen Figuren, an die sich die Erinnerung heftet. Die Vätergeschichten, Exodus, Wüstenwanderung, Landnahme, Exil sind etwa solche Erinnerungsfiguren, wie sie in Festen liturgisch begangen werden und wie sie jeweilige Gegenwartssituationen beleuchten“⁴⁵⁵. Auch Auschwitz hat wohl bereits seinen fixen Platz im kulturellen Gedächtnis jenes Menschen, der sich durch das 21. Jahrhundert bewegt. Meines Erachtens wird in Bezug auf Auschwitz an der Übergangsposition von der kommunikativen zur kulturellen Gedächtnisform die Position von Dichterinnen und Dichtern, die das Ereignis artikuliert und damit (fest)geschrieben haben, zur Brückenfunktion. Hier ist wohl m.R. Assmann zuzustimmen, wenn er die Leistung der Gedächtnisfunktion gegenüber reiner Historie unterstreicht. Während das kollektive Gedächtnis das Geschehen „von innen“ sieht und Interesse daran hat, ein Bild der Vergangenheit zu veranschaulichen, in dem es sich „in allen Stadien wiedererkennen kann und das daher tiefgreifende Veränderungen ausblendet, blendet die ‚Geschichte‘ wiederum solche wandlungslosen Zeiten als ‚leere‘ Intervalle ihrem Tableau aus und läßt nur das historische Faktum gelten“⁴⁵⁶. Demgegenüber betont das Gedächtnis die Differenz der eigenen Geschichte sowie die Eigenart zu allen anderen Gruppengedächtnissen, denn es gibt zahlreiche Kollektivgedächtnisse, aber nur die eine Historie, welche die Bezüge zur Gruppe, zur individuellen Identität und den spezifischen Bezugspunkten zugunsten der Objektivität und Unparteilichkeit negiert.⁴⁵⁷ Infolgedessen manifestieren sich auf Seite des Gedächtnisses die vielen Geschichten, in denen viele Gruppen ihre Erinnerungen und ihr Selbstbild ansiedeln, demgegenüber steht auf der anderen Seite „die eine Geschichte, in der Historiker die aus den vielen Geschichten

⁴⁵² Tück: Niemand, 38.

⁴⁵³ Assmann: Gedächtnis, 48.

⁴⁵⁴ Vgl. Ebd., 48-56.

⁴⁵⁵ Ebd., 52.

⁴⁵⁶ Ebd., 43.

⁴⁵⁷ Vgl. Ebd., 42-45.

abgezogenen Fakten ansiedeln. Aber diese Fakten sind leere Abstraktionen, die niemandem etwas bedeuten, an die sich niemand erinnert, die von jedem Bezug auf Identität und Erinnerung gereinigt sind“⁴⁵⁸. Die Historie betrachtet folglich Zeit als funktionslos, weil sie aus dem Leben des Erlebten gerissen wird, und so erhält sie auch dort ihre Sonderstellung, wo die Vergangenheit nicht mehr lebendig gehalten wird und spröde geworden ist. Demgegenüber schafft das Gedächtnis durch die anamnetische Funktion nicht nur einen prinzipiellen Sprach- und Erinnerungsraum, sondern auch einen lebendigen Raum, der das Geschehen wachhält. Damit wird nicht nur irgendein vergangenes Geschehen rekonstruiert, sondern Erfahrenes und Zugestoßenes in Form von Erfahrung für die Gegenwart und die Zukunft transparent gemacht. Eine ge- bzw. erlebte Zeit kann mittels Dichtung zu einem anamnetisch lebendigen Sinnkontinuum werden.

Zusammenfassend erscheint mir mit den Implikationen Assmanns der Begriff des Gedächtnisses, insbesondere aufgrund der kulturellen Schlagseite, für eine anamnetische Dichtung sehr kompatibel. Die Polarität zwischen kommunikativer und kultureller Anamnese kann durch eine Dichtung, die auf Auschwitz unmittelbar rekurriert, wie sie etwa Nelly Sachs darstellt, überbrückt werden. Dergestalt wird ein Beitrag zur Erinnerungskultur geleistet, um den Übergang des Ereignisses vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis zu ermöglichen.⁴⁵⁹ Zwar wird man heute noch nicht vollends sagen können, ob Auschwitz mehr als 80-100 Jahre im Gedächtnis der Menschen bleiben wird, jedoch wird der Übertritt vom kommunikativen zum kollektiven Gedächtnis durch anamnetische Dichtung erleichtert und damit nicht nur ein integraler, sondern m.E. ein konstituierender Baustein zu einer weiteren Tradierung gelegt –, die nicht nur auf die Historizität angewiesen ist.

Im Fall Auschwitz offeriert die anamnetisch-dichtende Erinnerung der Dichtung gegenüber der Faktizität der Historie den Vorteil, dass diese das Bild der Vergangenheit „von innen“⁴⁶⁰ her aufbricht und durch ihre Deutung dem Ereignis eine Bedeutung beimisst, die auch noch für die Rezipienten von Bedeutung bleibt. Das Ereignis kann gegenüber der Historizität auch aus Sicht der Opfer relevant sein, insofern es ihrerseits an

⁴⁵⁸ Ebd., 44.

⁴⁵⁹ So schreibt etwa Jan Assmann: Gedächtnis, 55f, dem kommunikativen Gedächtnis auf der inhaltlichen Ebene bloße Geschichtserfahrungen individueller Biographien zu, die wenig geformt und zudem rein auf das Hörensagen rekurrieren, wohingegen das kulturelle Gedächtnis weiter auf die Ereignisse absoluter Vergangenheit (vgl. Urzeit) zurückgreift, die durch ihre symbolische Kodierung in Wort und Bild sowie den hohen Grad an Geforntheit mehr als nur 3-4 Generationen (so ca. die Reichweite des kulturellen Gedächtnisses) überdauert.

⁴⁶⁰ Assmann: Gedächtnis, 42.

Emotionen und Hoffnungen geknüpft ist. Fakten werden damit nicht zu leeren Abstraktionen, sondern knüpfen an Erinnerungen und Identitäten an.

Auschwitz impliziert gegenüber anderen Ereignissen eine angemessene Sprache und vermutlich auch ein solches Sprachregulativ, dem sich in der ersten Generation nur jüdische Autorinnen und Autoren zuwenden konnten. Auschwitz unmittelbar nach der Katastrophe als nichtjüdischer Autor zu behandeln konnte nur, ja musste zu gewissen Irritationen führen, denn eine menschliche Katastrophe jenseits der Opferrolle oder gar im Gefolge der Täter zu thematisieren, erscheint nicht kompatibel. Im Gegensatz zur Historie muss das kulturelle Gedächtnis m.E. den Ausgangspunkt von einer anamnetischen Solidarität der Opfer mit den Tätern nehmen.⁴⁶¹ Nicht jedoch soll die Opferrolle in die Nähe des Opferaktes gerückt werden.

Interessanterweise wird von Dichterinnen und Dichtern da und dort immer wieder der biblische Topos aufgenommen, um sich dem Ereignis Auschwitz anzunähern. Vielleicht, weil der biblische Gott selbst die Opfer ablehnt, diese gerade nicht möchte. Der biblische Gott „hatte Israel immer wieder eingeschärft, dass er keine Opfer brauche, nicht um sich von ihnen zu nähren – denn ihm gehört die ganze Erde (Ex 19,5) und alles Getier auf der Erde (Ps 50,10), so dass er nicht ernährt werden muss durch Israel (Ps 50,12f) [...] – denn die Beruhigung durch wohlriechende Opfer lehnt er ab“⁴⁶². Im Gegenteil, eine Fokussierung auf Gott negiert Opfer. Wem müssen infolgedessen noch Opfer dargebracht werden?

In einer gottleeren Welt wie Europa, die ihre Humankatastrophen im 20. Jahrhundert in unsagbare Tiefen hinabgedrückt haben, entdeckt man dennoch da und dort wieder etwas von diesem fremden biblischen Gott, der zur Erinnerung rief. In dieser Erinnerung ging und geht es nicht um ein historiographisches Panorama [...]. In ihr ging und geht es um die Erinnerung an die letzten Reste von Gestern, die vielleicht sogar schon verweht sind: Erinnerung an die Asche der Ermordeten.⁴⁶³

⁴⁶¹ Das anamnetische „Zur-Sprache-bringen“ der Shoah erfolgte zunächst seitens jüdischer Schriftstellerinnen und Schriftsteller, so etwa bspw. von Nelly Sachs: „O die Schornsteine“, Paul Celans „Todesfuge“, Rose Ausländers „Mutter Sprache“, später aber auch seitens nicht-jüdischer Dichter, wie Ernst Meisters „Ein Stück Zeitungspapier“, Wolfgang Bächlers „Die Erde bebt noch“, Ingeborg Bachmanns „Die gestundene Zeit“, „Hiroshima“ von Marie Luise Kaschnitz oder „Risse des Himmels“ von Johannes Poethen.

⁴⁶² Treitler: Diener, 99.

⁴⁶³ Ebd., 100.

6.4. Beschaffenheiten – „gegebene Begebenheiten“ - Umsetzungen

„Die Schichten unseres Lebens ruhen so dicht aufeinander auf, daß uns im Späteren immer Früheres begegnet, nicht als Abgetanes oder Erledigtes, sondern gegenwärtig und lebendig.“

Bernhard Schlink: Der Vorleser, S. 206.

Wenn es eine so tief greifende Skepsis auch gegenüber der Sprache gab, stellt sich m.E. doch die Frage, warum man sich just in der Sprache der Täter, in der Sprache des „Führers“, in der Sprache der Wärter, schlicht, in der deutschen Sprache artikulierte? Interessanterweise oder auch unverständlicherweise wählten Schriftstellerinnen und Schriftsteller die deutsche Sprache als Artikulationsmedium. Beinahe ebenso grotesk mutet hier die „unbegreifliche Apathie der SS-Offiziere [an], die während der Vergasungsaktionen Mozart hörten“⁴⁶⁴. Celan war es, der 1958 die Vorteile der deutschen gegenüber der französischen Sprache eindeutig festhielt, ohne zugleich an deren Wandlungspotential, das sie in den Jahren bis Ende der Fünfziger offenbar schon realisierte, zu appellieren:

Düsteres im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sie her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem Schönen, sie versucht wahr zu sein.⁴⁶⁵

Dies ist nach Paul Celan der Weg der deutschen Sprache. An deren Beginn steht demnach die an sie selbst gerichtete Fragwürdigkeit, noch immer dieselbe Sprachform zu sprechen, wie sie traditionell gesprochen wurde, nebst Dürstlichkeit, Misstrauen dem Schönen und Holden gegenüber sowie letztlich die Forderung, der sich gleichermaßen ein anamnetisches Gedächtnis verpflichtet weiß, nach dem Anspruch der Wahrheit. Es ist aber nicht die Sprache einer glättenden unbeteiligt-objektiven Historizität, das stellt Celan weiter fest, sondern „eine ‚grauere‘ Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre Musikalität an einem anderen Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mit jenem ‚Wohlklang‘ gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte“⁴⁶⁶. Es ist auch nicht mehr die ästhetisierende Poetik des Wohlklangs, sondern eine des Bruches – von Rhythmik, Reim und provoziertem Schweigen. Eine Lyrik also, die durch abrupte Satzbrüche endete, Leerstellen provozierte und dennoch das Furchtbare auch im Aussparen thematisiert. Dem Anspruch, ein

⁴⁶⁴ Tück: Niemand, 62, Anm. 20.

⁴⁶⁵ Celan: Werke 3, 167.

⁴⁶⁶ Ebd., 167.

absolutes Gedicht zu schreiben, dieser Illusion gibt sich auch Celan nicht hin: „Das absolute Gedicht – nein, das absolute Gedicht kann es nicht geben.“⁴⁶⁷ Es musste infolgedessen um eine elliptische Sprechweise, ein Aussparen und bei der sprachlichen Realisierung der „Vernichtung“ um den „poetischen Reflex einer brüchig gewordenen Wirklichkeit“⁴⁶⁸ selbst gehen. Eine Forderung, der er sich selbst stellte, eine Forderung folglich, der auch Nelly Sachs gerecht zu werden versuchte.

⁴⁶⁷ Celan: Werke 3, 199.

⁴⁶⁸ Tück: Niemand, 41.

6.5. Wie Hiob im Signum der Shoah artikulieren?

„Quivi sospiri, pianti ed alt guai
risonavan per l'aere senza stelle:
Per ch'io al cominciar ne lagrimai.“

„Geseufze, Weinen hier und Wehelaute
Hört ich die sternenlose Luft durchzischen,
Daß drob mein Auge sich zuerst betaute.“

Dante Alighieri: Divina commedia (Die Göttliche Komödie), Canto terzo, V. 22-24. (= S. 71).

Die drei analysierten Gedichte artikulieren nicht nur Hiob, sondern ebenso die Shoah. Auch Hiob wird mit teils heterogenen Bildmotiven versehen, jedoch zeigt sich bei Nelly Sachs eine klare Tendenz, Hiob als *Personifikation* des gesamten jüdischen Volkes zu verstehen.⁴⁶⁹ Da sich zwei der drei hier analysierten Gedichte in unvermittelter Weise mit der Shoah auseinandersetzen, erhebt sich die Frage, wie dies im Sinne einer Anamnese erfolgt. Offensichtlich war es der Sachsche Impetus, die Shoah auch – nicht ausschließlich, denn diesen „wenigen“ Hiobsgedichten steht ein quantitativ enormer Textkorpus mit „Nicht-Hiobgedichten“ gegenüber – mit dem Namen Hiob zu identifizieren. Die beiden Leitmotive dieser Gedichte sind mit den „Vernichtungslagern“ und der „Flucht“ zugleich zentrale Themen einer anamnetischen Auseinandersetzung mit dem Ereignis der „Shoah“. Zugleich kann dies mit einem hier erarbeiteten Forschungsergebnis im Rücken getan werden, das sich in diesem Kontext als signifikant erweist, dass nämlich mit dem Archetypus *Hiob* in metaphorischer Weise das gesamte *jüdische Volk* gemeint ist. Das existentielle Dasein Hiobs ist in den Gedichten zugleich jenes der Opfer der Shoah, indem sie das jüdische Schicksal als *Flüchtlinge* (W 8), *Vertriebene* (F 282) und *Windgepeitschte* (F 283) teilen.

Was wird in der Lyrik der Nelly Sachs vom biblischen Hiob aufgenommen, worauf wird verzichtet? Damit einher geht in erster Linie die dualistische Frage nach dem duldenden oder rebellierenden Hiob, die in Bezug auf die literarischen Transformationen nicht immer ein pauschales Urteil zulässt. Langenhorst veranschlagt in dieser vorgegebenen Doppelgesichtigkeit im Hiob der Nelly Sachs den Dulder.⁴⁷⁰ Die bisherige Analyse ist mit dieser These keineswegs kongruent, da es sicher nicht das duldende Moment ist, das den Sachsschen Hiob ausmacht.

⁴⁶⁹ Eine subtile Klärung der Metaphorik führte zu diesem Forschungsergebnis; vgl. v.a. Kap. 5.3.

⁴⁷⁰ Vgl. Langenhorst: Hiob, 325. – Zu einer solchen Conclusio kommt er bspw. auch bei Joseph Roths und Yvan Golls Hiobdarstellung.

6.5.1. „Hiobs und Jeremias Staub“

„Nun bleibt zwischen ihnen nichts mehr als die Unermeßlichkeit des Todes, ein Richter, dessen Urteil das Schweigen ist.“

Friedrich Dürrenmatt: Der Richter und sein Henker, S. 133.

Nochmals soll hier ein Blick auf das Eingangsgedicht von Nelly Sachs geworfen werden, auf das Geflecht von dissonanten Motiven und Genitiv-Metaphern:

O DIE SCHORNSTEINE
Auf den *sinnreich erdachten* Wohnungen des Todes,
Als Israels Leib zog aufgelöst in Rauch
Durch die Luft –
Als Essenkehrer *ihn ein Stern empfing* [...] (W 8)

Bei aller Motivik und Metaphorik (vgl. unterstrichen) ist dennoch jedem Leser sogleich die Referenz zum Ereignis klar, von dem dieses Gedicht den Ursprung nimmt. Bereits die zweite Zeile macht dies klar. Es ist ein Benennen des Ereignisses, ohne zu bewerten, ohne zugleich ein ethisches Urteil zu fällen. Es ist konsequenterweise nicht nur ein Versuch, eine anamnetische Sprache für das Ereignis und für die Täter zu finden, sondern es ist mit Enzensberger (im Jahr 1961 [sic!]) eigentlich bereits der gelungene Versuch, das zu tun: „Ihrer Sprache wohnt etwas Rettendes inne. Indem sie spricht, gibt sie uns selber zurück, Satz um Satz, was wir zu verlieren drohten: Sprache.“⁴⁷¹ Nelly Sachs ist nach Enzensberger eine Dichterin, die sich die Sprache nimmt, um daraus etwas zu machen und vice versa etwas zu geben, nämlich die Sprache selbst – mit Celan eine „grauere“ Sprache, die in ihrer Realisierung den Wohlklang zugunsten der Realität aufgeben musste; eine Sprache aber, die loslassen musste, um etwas zu gewinnen. Doch wurde etwas gewonnen? Kann in einer solchen Konstellation nach 1945 überhaupt noch etwas gewonnen werden? Meines Erachtens lässt sich im Sinne einer anamnetischen Realisierung von Sprache dann davon sprechen, dass „gewonnen“ wurde, wenn aus der Deutung Bedeutung entsteht, wenn die Voraussetzungen für eine Umsetzung von dem kommunikativen ins kulturelle Gedächtnis geschaffen werden. Bereits 1961 konnte Enzensberger ein diesbezügliches Plädoyer abgeben:

Ihr Werk enthält kein einziges Wort des Hasses. Den Henkern und allem, was uns zu Mitwissern und Helfershelfern macht, wird nicht verziehen und nicht gedroht. Ihnen gilt kein Fluch und keine Rache. Es gibt keine Sprache für sie. Die Gedichte sprechen von dem, was Menschengesicht hat: von den Opfern. Das macht ihre rätselhafte Einheit aus. Das macht sie unangreifbar.⁴⁷²

⁴⁷¹ Enzensberger: Steine, 47.

⁴⁷² Ebd., 47f.

Es ist die Option für die Opfer, die ihre Lyrik anbietet, wie sie sonst kaum anzutreffen ist, die anamnetische Solidarität mit den Opfern, die in einer Sprache erfolgt, die nicht verklärt und nicht anklagt und damit die Möglichkeit des Weiterlebens andeutet. Aus Nelly Sachs' Umsetzungspraxis und vermutlich auch seiner eigenen kann Paul Celan 1958 in seinem Essay „Librairie Flinker“, der eigentlich “nur“ die Differenz der französischen zur deutschen Poetik veranschaulichen sollte, über die deutsche Sprache folgende Schlusskonsequenz ziehen: „Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks um Präzision. Sie verklärt nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und Möglichen auszumessen.“⁴⁷³ Es ist eine Dichtung, die sich konsequent in den Dienst der Anamnese stellt.

Hiob wird in diesem Gedicht mit Jeremia in die Seinsform des Staubes aufgenommen. Dass Schornsteine Freiheitswege für „Hiobs und Jeremias Staub“ sind, mag bei einer ersten Lektüre provokant klingen:

- a¹ O die Schornsteine!
- b¹ Freiheitswege für Hiobs und Jeremias Staub –
- a² Wer erdachte euch und baute Stein auf Stein
- b² Den Weg für Flüchtlinge aus *Rauch*?

Im zweiten Teil der Strophe werden Hiob und Jeremia mit den Flüchtlingen und deren Seinsform des Staubes mit dem Rauch identifiziert. Ebenso wird zur Aussage (a¹) die Frage (a²) gestellt, wer die Schornsteine erdachte und erbaute. Zu der faktisch-historischen Ebene, dass es die Wohnungen des Todes gab, wird in diesem Gedicht eine zweite, anamnetische Ebene zur Sprache gebracht, auf welche die Sinnfrage ausgerichtet wird. Das Erinnernte konstituiert sich aus dem innersten Wesenszug des Erinnerungsprozesses, der über Generationen hinweg ins kulturelle Gedächtnis gelangt, und wird in diesem Gedicht analog zur Frage und Anfrage der sinnlosen Vernichtung (Staub und Rauch) der Flüchtlinge von einst (Hiob und Jeremia) und heute durch diesen Prozess (vgl. die Wiederkehr der „Schornsteine“ resp. „Wohnungen des Todes“ in jeder Strophe) wachgehalten. Damit wird die Oberfläche der Sprache und der Gegenwart aufgebrochen und infrage gestellt. Diese Frage erweckt den Anschein einer Parodie, welche die Inkongruenz von Sprachgehalt und Sprechmodus durchführt, indem in dieser Strophe mit dem Sprechmuster der Frage ein Modus gewählt wird, der dem Inhalt insofern kaum gerecht wird, als die Opfer-Täter-Konstellation weniger als Frage zu stellen, denn vielmehr als Tatsache festzuhalten wäre. Vielleicht gelingt es durch dieses

⁴⁷³ Celan: Werke 3, 167.

Moment der Verfremdung, bei dessen Lektüre höchst heterogene Metaphern vorausgesetzt erscheinen und zugleich einfachste Sachverhalte fragwürdig werden, eine Auseinandersetzung mit dem Ereignis Shoah anzustreben, die sich genau dieser „einfachen“ Antwort verwehrt, wie auch die Frage Hiobs die einfache Antwort nicht zulässt. Hiob ist am Ende dieses Gedichts nicht der Gottschauende und damit nicht mehr der einwilligende Dulder, sondern der am Ende um sein Schicksal betrogene Hiob, der zu Beginn seiner Rebellion noch so hoffnungsvoll sprach: „*Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird, so werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen* (Hiob 19,26)“, und dessen *Staub* (W 8, Z.9) letzten Endes „*im Rauch durch die Luft*“ (W 8, Z. 20) emporstieg. Nicht nur verfehlt, sondern auch völlig unsinnig erscheint die Interpretation, dass in diesem Gedicht „die Auferstehung und das Leben“⁴⁷⁴ das letzte Wort hätten. Durch eine fast parodistische, aber in jedem Fall poetische Interpretation des Ereignisses Shoah hält Nelly Sachs das Geschehen in anamnetischer Weise wach. Indem sie das Ereignis in der genuinen Konstellation von Opfer, Täter und Tat artikuliert und jedem Bereich seine Grenzbereiche zuweist, deutet sie das Ereignis. Zugleich misst sie dem Ereignis Bedeutung zu, sodass eine Symbiose von Vergangenheit, dichterischem Jetzt und heutiger Gegenwart entsteht. Dadurch, dass sie mitunter heterogene Bilder und Metaphern gebraucht, verwehrt sich dieses Gedicht einem Letztanspruch der Sinndeutung. Indem sie Hiob in doppelter Gestalt zu Wort kommen lässt und ein disparates Ergebnis zur Bibel aufweist, verwehrt sie sich dem Anspruch einer „heilen Weltordnung“. Desgleichen wird die Welt nicht negiert; dies bleibt ebenso offen wie ein latent durchschimmerndes Hoffnungspotential ... „*Oder war es ein Sonnenstrahl?*“ (W 8, Z. 7). Dieses Gedicht, das auch als „Totenklage“⁴⁷⁵ bezeichnet werden kann, hält jedoch sicher das bereit, was auch zukünftig bleiben wird, nämlich die anamnetische Konstante. Durch das Gedenken der Toten in dieser fassungslosen Sprache, die mit einem Pathos der Exklamation aufschreit, kann ein zweiter Tod der Toten verhindert werden. In dieser anamnetischen Solidarität mit den Toten wird auf dieser Ebene ein erinnerndes *Weiter-*leben gestiftet.

⁴⁷⁴ Langer: Stern, 50.

⁴⁷⁵ Kuschel: Gedichte, 206.

6.5.2. „ein Wort versteckt“

„Aber meine Weisheit zerstörte meine Gottesfurcht,
und als ich Gott nicht mehr fürchtete, zerstörte meine
Weisheit meinen Reichtum.“

Friedrich Dürrenmatt: Die Physiker, S. 86.

Auch das Gedicht „Vertriebene“ schafft in anamnetischer Weise Raum für die Opfer. In simultaner Weise sind die Protagonisten des Gedichts wie in „O die Schornsteine“ die Flüchtlinge. Sprachlich wird diese Rolle zugespitzt auf „Vertriebene“ und „Windgepeitschte“. In diesem Gedicht wird die anamnetische Verfahrensweise auf die Drastizität hin ausgerichtet. Es ist nicht nur der Gesamtcharakter, der das Geschehen um die aus den Wohnungen Vertriebenen in Erinnerung ruft, denn Nelly Sachs operiert auch auf der Metaebene, indem sie das „Wort“ selbst in das Zentrum stellt. Von dieser zweiten Strophe ausgehend soll nochmals die anamnetische Verfahrensweise illustriert werden.

halten oft noch in der Höhle
des Mundes
ein Wort versteckt
aus Angst vor Dieben (F 282, Z. 9-12)

Dass das Wort versteckt werden muss, kann bereits als Indiz der Signifikanz des Wortes gelesen werden. Das Wort gilt in der Lyrik von Nelly Sachs als signifikante Metapher und wird in der Funktion als Zeichen sowohl auf der Ebene des Signifikats (die Vertriebenen sagen: „Rosmarin“) als auch auf der Ebene des Signifikants (die Vertriebenen „sagen“) verwendet. Nochmals sei daran erinnert, welche religiöse Funktion das Wort trägt: „Das Wort Gottes muß unendlich sein, oder, anders ausgedrückt, das absolute Wort ist zwar in sich noch bedeutungslos, aber es ist bedeutungsschwanger.“⁴⁷⁶ Einerseits schafft das Wort selbst Sinn, andererseits legt es diesen offen. Die dem Wort innewohnende Metaphorik im lyrischen Kontext wird am treffendsten selbst mit der Metapher des „erhellenden Wortes“ umschrieben, das selbst nicht das Licht ist, aber dem Menschen durch den Abglanz des Lichtes verhilft, Dinge zu sehen und zu erkennen.⁴⁷⁷ Das Wort erhält damit einen zutiefst lebendigen Charakter, weil es Lebendiges bewahrt, oder wie auch Claudia Beil ähnlich konstatiert: „Aus dem Wort nämlich entspringt, wie die Dichterin in zahlreichen Texten zu erkennen gibt, die Fülle der Schöpfung. [...] Die Worte dringen nicht nur bis in die jenseitige Sphäre vor, sondern kommen sogar von dort. So haben sie gleichzeitig Teil am Diesseits und am

⁴⁷⁶ Scholem: Kabbala, 22.

⁴⁷⁷ Zur eingehenden Interpretation vgl. unter Kap. 4.3.: Strophe II.

Jenseits.⁴⁷⁸ Insofern wird verständlich, warum es Aufgabe der Vertriebenen ist, das Wort – den lebendigen Logos⁴⁷⁹ (gr. λόγος, logos, d.h. Wort) – wachzuhalten. Das Wort selbst ist die erste Voraussetzung der Erinnerung, weil es das Wort ist, das zugleich Mittel und Inhalt der Tradierung ist. Es schafft Erinnerung und ruft, indem es präzisiert wird, in Erinnerung. In der Lyrik von Nelly Sachs schafft es eine anamnetische Solidarität mit den Opfern, weil es das Ereignis wachhält und inhaltlich offenlegt. Konkret heißt das für dieses Gedicht, wie auch für die Shoah: Die Opfer, das sind die „in den Wohnungen des Todes“ zu „Staub“ (W 8) gewordenen Menschen und die „aus Wohnungen Vertriebenen“ (F 282). Nelly Sachs treibt in ihrer Lyrik die Sprache an die Grenzen des Sagbaren und bricht dort ab, wo es nicht mehr aussprechbar wird, um dort, wo es möglich ist, Zeugnis für das Geschehen abzugeben. „Das totgesagte Gedicht nach Auschwitz lebt, weil es der Toten gedenkt, die in Auschwitz ihr Leben verloren. [...] Im Wachhalten des Geschehens suchen sie der Lüge zu widerstehen, im Grunde sei ‚alles dies‘ doch nicht so schlimm gewesen.“⁴⁸⁰ Es mag dies auch der Grund sein, weshalb Nelly Sachs in ihrer Lyrik eine Sprache sucht, die *drastisch, pathetisch, direkt* und durch ihre Metaphorik zugleich *indirekt* ist. Das dichterische Wort, das in diesem Gedicht zugleich das geheimnisvoll verborgene Wort ist, verantwortet damit die Inkommensurabilität des Geschehenen, um das Geschehen wachzuhalten. Dieses Wort, das damals verborgen war, verfügte aber immer schon über das Potential, offengelegt, quasi *offenbar* werden zu können. In diesem Gedicht wird deutlich, wie direkt sich Nelly Sachs in den Dienst der Erinnerung stellt. Das Wort kann indes nur das beinhalten, was *quantitativ* so *gering* ist, dass es zugleich *versteckt*, jedoch potentiell jederzeit *offenbart* werden kann. Das zuerst ausgesprochene Wort ist ein singuläres: „Rosmarin“ (Z. 13). Mit „Rosmarin“ wird ein Wort gewählt, das in der Lexik uneindeutig ist, aber in dieser Arbeit dem Bereich der Hoffnung zugeordnet werden konnte – eine Zuversicht, die über den Tod hinausgeht und damit cum grano salis mit einer Sehnsuchthoffnung identifiziert werden kann.⁴⁸¹ Abschließend werden Worte ausgesprochen, die das quantitative „Zuviel“ als ein generelles „Zuviel“ erkennen lassen:

⁴⁷⁸ Beil: Sprache, 194.

⁴⁷⁹ Beim biblisch geschulten Leser erweckt dies natürlich gleich die Erinnerung an die Wortschöpfung durch den Logos im Prolog des Johannesevangeliums, das sich stark von der hellenistischen Philosophie jener Zeit des 1. Jh. n. Chr. beeinflusst zeigt: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. Dieses war im Anfang bei Gott. Alles ist durch das Wort geworden und ohne das Wort wurde nichts, was geworden ist. In ihm war das Leben und das Leben war das Licht der Menschen“ (Joh 1,1-4).

⁴⁸⁰ Tück: Niemand, 38.

⁴⁸¹ Zur Interpretation des „Rosmarins“ vgl. Kap. 3.2. „Strophe III“.

sagen:
Die Zeit ist um
wenn eine neue Wunde aufbrach
im Fuß. (F 282, Z. 18-21)

Zusammenfassend ist es in diesem Gedicht nicht nur das Wort „*Vertriebene*“, das eine anamnetsiche Wirkung ausübt, sondern in synchroner Weise das „*Wort der Vertriebenen*“, von dem ein solcher Impetus ausgeht. Die anamnetische Referenz des Wortes referiert bereits auf der Ebene des Gedichts in beide zeitliche Richtungen: Mit den „aus den Wohnungen Vertriebenen“ ruft es die Vergangenheit in Erinnerung und schafft mit dem „Rosmarin“ zugleich ein metaphorisches Wort ohne überzeitliche lexikalische Bedeutung, jedoch mit vager Hoffnung für die Zukunft.

Wie Hiob im Gedicht „*Vertriebene*“ vorkommt, ob als Subjekt oder Objekt, kann nicht gänzlich geklärt werden und entzieht sich einer letzten Deutung. Bereits in der Einzelinterpretation wurde eingehend auf die Stärken und Schwächen der jeweiligen Hypothesen hingewiesen. Ungeachtet dessen, welche Variante eine Präferenz erhält, soll hier eine Bedeutung beider Varianten für die Frage der Anamnese in Erwägung gezogen werden.

Die erste Variante, dass nämlich Hiob Gott bildet, ist unabhängig davon zu betrachten, wie er das getan hat. Hiob, der jüdische Jedermann bildet sich in völliger physischer Geschundenheit Gott. Hautlos, vollkommen und eigentlich unvorstellbar dahingesiecht, und augenlos, also ohne Bild vor Augen, bildet er sich denjenigen, der in seiner Wirkmächtigkeit völlig unsichtbar war. Es kann gemäß dem Sachschen Sprachgebrauch nur die *Sehnsucht* gewesen sein, die ihn antreibt, sich noch einmal der Vorstellung Gottes hinzugeben. Demnach hält Hiob in einer Zeit der Gottesverfinsterung hautlos und augenlos an der grundsätzlichen Vorstellung von Gott fest. Jedoch bildet sich Hiob ein Bild Gottes, das schon a priori Gott gemäß dem Dekalog widersteht.⁴⁸² Darin kann jedoch auch das grundsätzliche Festhalten an der Vorstellung von Gott, dass es nämlich einen Gott gibt, auf den man vertraut, gesehen werden. Damit kann die *Gottesfinsternis* jener Zeit als Einfluss auf diese Zeilen *ex negativo* gesehen werden. Vielleicht wusste sich Nelly Sachs dem Essay „Gottesfinsternis“ von Martin Buber verpflichtet, der die triste Lage um Gott wie folgt beschreibt:

Es ist das beladenste aller Menschenworte. Keines ist so besudelt, so zerfetzt worden. Gerade deshalb darf ich darauf nicht verzichten. [...] Wo fände ich ein

⁴⁸² Vgl. Ex 20,2: „Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgendetwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde“ (Ex 20,3).

Wort, das ihm gliche, um das Höchste zu bezeichnen! Wie gut lässt es sich verstehen, dass manche vorschlagen, über eine Zeit von den ‚letzten Dingen‘ zu schweigen, damit die missbrauchten Worte erlöst werden! Aber so sind sie nicht zu erlösen. Wir können das Wort Gott nicht reinwaschen [...]; aber wir können es, befleckt und zerfetzt, wie es ist, vom Boden erheben und aufrichten über einer Stunde großer Sorge.⁴⁸³

In diesem Gedicht wird mit den Worten Bubers das Wort „Gott“ zumindest gebildet. In einer Zeit, in der sich nicht nur die Opfer als Windgepeitschte flüchten mussten, verflüchtigte sich auch das Wort Gott. Indem der Repräsentant der Vertriebenen in seiner Geschundenheit nun in der Vorstellung Gottes gedenkt, wird ein Abschluss mit dem Ereignis der Shoah gesucht. Es ist dies ein Blick, der sich zwar aus der Vergangenheit speist, aber in die Zukunft richtet: die Sehnsucht, dass nach dem Verfall der Materie Gott sein wird. Es ist zugleich eine Hoffnung, dass ähnlich der Verfahrensweise des Gedichts anhand der anamnetischen Rückerinnerung an das Geschehen ein realistischer Blick des gegenwärtigen Zustands folgt („Reißend wird ihr Leib im Salz der Marter fortgefressen“) sowie ein Festhalten an Gott trotz des Ereignisses der Shoah.

Die optionale Vorstellung, dass Gott als Subjekt dieser Strophe Hiob bildet, würde implizieren, dass Gott den geschundenen Menschen nicht als solchen gebildet hat, sondern dass er ihn nicht dem Tod preisgegeben hat und wieder aufrichtet. Gott formt Hiob und in ihm all die Vertriebenen. Wie er Hiob bildet, darüber gibt der Text keine Auskunft mehr. Die einzige Information, die das Gedicht demnach bereithält, wäre, dass Gott die aus ihren Wohnungen Vertriebenen, die entlang der Geländer des Todes gingen und deren Leib im Salz fortgefressen wurde, die nun ohne Augen und ohne Haut dastehen, nicht vergessen hat. Nachdem die Verwandlung erfolgte, nachdem Hiobs Leib und damit der personifizierte Leib Israels vom Salz „vernichtet“ wurde, gedenkt Gott seines Volkes. Die Sehnsucht des Menschen nach Gott wird damit zur anamnetischen Sehnsucht Gottes nach dem Menschen. Das poetische Wort setzt damit ein gedankliches Potential frei, das es zu sagen erlaubt, dass Gott des Menschen gedenkt, ohne ihm zu verfallen. Der Gott, von dem sich Hiob *ex negativo* (sofern Hiob das Objekt ist) kein Bild machen darf, bleibt in seiner Bilderlosigkeit und Unverfügbarkeit. Gott erinnert sich des Menschen und der Mensch fragt nach Gott – und sei es mit „Warum?“ –, wodurch Gott und Mensch ihren je eigenen Platz haben. Hiob wird damit zur fragenden Aufgabe eines jeden Menschen; auch Gottes?

⁴⁸³ Buber: Gottesfinsternis, 508f.

In dieser Lyrik erfolgt nicht schlichtweg eine Reminiszenz an „Passiertes“, sondern durch Metaphorik eine symbolische Sinnstiftung. Wie der Exodus Israels an den Auszug aus – dem Sklavenhaus – Ägypten erinnert, soll sich Hiob als metaphorische Erweiterung gegen das Vergessen der Shoah auflehnen. Nelly Sachs wählt Hiob bewusst an zentralen Stellen der aussagekräftigen Lyrik, indem sie nicht eine bloß historische Rückschau der Ereignisse widerspiegelt, sondern die Strukturen der Vergangenheit aufbricht und begreifbar zu machen versucht. Anhand einer anamnetischen Redeweise, die nichts von einer apathisch-idealisierten Sprache weiß, wird nicht(s) verdrängt, nicht(s) vergessen. Die Lektüre der Gedichte hat verdeutlicht, dass es sich hier ebenso wenig um eine bloße „Rückschau“ handelt wie um bewertende Anklage. Durch die Dichtung wird der Übergang von der kommunikativen zur kulturellen Anamnese potenziert. Mit Hiob wird das Ereignis mit dem Leiden der Juden identifiziert, wodurch dem Ereignis nicht nur eine Deutung, sondern eine überzeitliche Bedeutung beigemessen wird. Zum Wort Hiob, der als „Windrose“ die Qualen Israels personifiziert, gesellt sich eine Sprache des brüchigen Schweigens (vgl. Aposiopese etc.) und der Finsternis. Was von Hiob bleibt, ist nicht der herrliche Abschluss der Gottesschau wie im biblischen Buch, sondern „Staub“ (W 8) und „Augen- und Hautlosigkeit“ (F 283). Im Sinne der Anamnese bleibt nicht das Nichts, sondern mit Hiob die Erinnerung – an furchtbare Szenen wie:

Reißend wird ihr Leib
im Salz der Marter fortgefressen. (F 283)

Die Texte rühren an das Innere des Ereignisses. Zudem zeigt sich eine Möglichkeit, mit Hiob von Gott zu reden, ohne Auschwitz als „gottgewolltes“ Ereignis darzustellen und ohne im selben Atemzug „gott-los“ zu werden. Gott los zu werden, würde für Sachs vermutlich bedeuten, den Sinn los zu werden – die Hoffnung bleibt nicht als Sicherheit, sondern als Sehnsucht. Als solche bleibt sie, ohne „geschrieben“ präsent zu sein.

7. Schluss mit / Hiob / am Ende

„Aber so ändern sich die Zeiten. Am Schluß hätten wir viel gegeben, wenn es nur halb so schlimm gewesen wäre, wie es am Anfang ausgeschaut hat.“

Wolf Haas: Der Knochenmann, S. 5.

In dieser Arbeit stand Hiob im lyrischen Schaffen der Nelly Sachs im Zentrum. Bevor allerdings von Hiob im Rahmen ihrer Lyrik gesprochen werden konnte, mussten die Prämissen einer solchen Lyrik geklärt werden. Das lyrische Schaffen der Nelly Sachs beginnt mit 1947, also postwendend nach der Shoah. Weder Auschwitz zu leugnen noch schweigend daran vorbeizugehen scheint eine Option für die Lyrik zu sein; doch erübrigt sich mit dem Diktum Adornos auch jegliche Auseinandersetzung mit der Shoah? Die letzten fünfzig Jahre haben gezeigt: praktisch nicht, faktisch auch nicht und theoretisch eigentlich auch nicht. In einem letzten Schritt soll eine diesbezügliche Antwort aus der Sicht der Sachsschen Lyrik gegeben werden.

Die Antwort von Nelly Sachs auf die Shoah ist zugleich eine Replik auf Hiob. Der biblische Mann aus Uz wurde vorgestellt und im Rahmen ihrer Lyrik beleuchtet. Hierfür wurden mit „O die Schornsteine“, „Hiob“ und „Vertriebene“ drei Gedichte herangezogen. Obwohl sie zu unterschiedlichen Zeiten entstanden sind und zudem unterschiedliche Tendenzen aufweisen, überwiegt eine Gemeinsamkeit, die im Verfremdungspotential der Metaphorik liegt. Diese wurde sowohl prinzipiell als auch spezifisch auf Hiob eingehend untersucht, um der „Frage Hiob(s)“ näher zu kommen. Da Nelly Sachs „ihren“ Hiob mit Ausnahme des Hiob-Gedichts (S 95), das dem Zyklus der biblischen Gestalten „Die Muschel saust“ entstammt, im Kontext der Shoah verankert, musste diesem Aspekt Genüge geleistet werden. In gewisser Weise ist es nochmals die wiederkehrende Frage, wie eine Lyrik *nach* Auschwitz, die zudem *über* Auschwitz gerichtet ist, legitim sein soll. Mit Nelly Sachs im Rücken wurde auf diese Frage m.W. noch nicht geantwortet. Entwürfe von Paul Celan oder auch Nelly Sachs liegen vor, doch wo tut sich ein Sinnhorizont auf? Vielleicht wurde in horizontalem Duktus stets zu viel in die Weite geblickt, ohne zugleich auf den strikt vertikalen Charakter der Metaphern zu achten. Hiob dürfte im Rahmen der Sachsschen Lyrik eine grosso modo kühne Metapher sein, der zudem ein anamnetisches Potential innewohnt. Indem Hiob von Sachs in seiner Vergänglichkeit gezeichnet wird, gewinnt er Konturen, die dazu verhelfen, das Ereignis Auschwitz in anamnetischer Weise dem kollektiven Gedächtnis zugänglich zu machen, ohne es gleichzeitig zu überlasten.

7.1. Adorno entgegen – entgegen Adorno

„Was heißt Schicksal? Es ist lächerlich, Schicksal abzuleiten aus mechanisch-physiologischen Zufällen, es ist eines modernen Menschen nicht würdig.“

Max Frisch: Homo faber, S. 131.

Mit dem Verdikt Adornos steht auch die *Stunde Null* wie die grundsätzliche Anfrage nach dem Sinn im zeitlichen Kontext nach erlebter Sinnlosigkeit. Wie kann sich wieder ein Sinnkontinuum nach Auschwitz formen? Sofern man keine Sprache über Auschwitz findet (bzw. gemäß Adorno finden darf), verblasst m.E. auch das Verbrechen. Die Frage nach angemessenen Sprachcodes wurde von Adorno für den Bereich der Lyrik negiert.⁴⁸⁴ Nelly Sachs steht als Dichterin des jüdischen Schicksals diesem Verdikt entgegen, weil sie nach Eigenaussagen die lyrische Poesie als ein „Muß“⁴⁸⁵ für sie selbst bezeichnet, das sie zudem mit dem „Atmen“⁴⁸⁶ vergleicht. 1961 bekräftigt Adorno sein Postulat nochmals,⁴⁸⁷ und es scheint, als hätte sich Nelly Sachs demgegenüber präventiv in einem Brief anno 1957 geschützt, in dem sie meint, diese Welt könne nicht mehr „mit einem früheren Zeiten angemessenen Wortschatz angerührt werden“⁴⁸⁸. Die Prinzipienfrage Adornos mutiert zumindest zu einer zeitlichen Infragestellung einer möglichen Artikulation des Geschehenen. Nelly Sachs sucht Wege, „wo nur Stummheit noch sprechen kann im Todburchschmerzten“⁴⁸⁹, und artikuliert entgegen dem Artikulationsverdikt das Unaussprechliche auf eine Weise, die in ihrer Radikalität m.E. nur Celans lyrische Poesie erreicht. Indem Nelly Sachs in ihrer Poetik auf die mystische Hermeneutik rekurriert, veranschaulicht sie, dass das Wort die Verschleierung zu enthüllen vermag, weil das Wort „zeigt und in diesem Zeigen offenbar macht, dass es zugleich verbirgt“⁴⁹⁰. Es ist dies eine Form der Sprache als Artikulation des Unsagbaren, ähnlich dem Tetragramm JHWH, welches Gott in unaussprechlicher Weise zum Maß des Gesprochenen macht⁴⁹¹: „The human form, by which the divine is visually contemplated

⁴⁸⁴ Meiner persönlichen Meinung nach ist man heute einen entscheidenden Schritt weiter, da sich beispielsweise der jüdisch-ungarische Auschwitz-Überlebende *Imre Kertész* mit seinem „Roman eines Schicksallosen“ Auschwitz auf eine ganz eigentümliche Weise, beinahe ironisch, annähert. Zunächst wurde sein Roman vom Verlag totgeschwiegen, später wurde ihm der Nobelpreis für Literatur verliehen. Ein persönliches Schicksal des Dichters, das ironischerweise jenem des biblischen Hiob ähnelt.

⁴⁸⁵ Dinesen/ Müssener: Briefe, 53.

⁴⁸⁶ Ebd., 130.

⁴⁸⁷ S.o. unter Kap. 2.1. „Historischer Kontext“.

⁴⁸⁸ Dinesen/ Müssener: Briefe, 173.

⁴⁸⁹ Ebd., 69.

⁴⁹⁰ Gelhard: Spuren, 102.

⁴⁹¹ Vgl. Wolfson: Language, 46ff.

is equated with the letters of the name, an idea expressed by the numerical equivalence of *adam* and the letters of the Tetragrammaton when spelled out in full, *ywd he waw he*.⁴⁹²

Intuitiv erhält man den Eindruck, dass Nelly Sachs in ihrer poetischen Verfahrensweise Adorno mit dem mystischen Konzept eines Schweigegebotes antwortet. Ihre Poesie hat nach Hans Magnus Enzensberger „weder Verfremdung noch Kalkül im Sinn [...]; wir haben es mit Rätseln zu tun, die in ihrer Lösung nicht aufgehen, sondern einen Rest behalten – und auf diesen Rest kommt es an“⁴⁹³.

Können oder Nicht-Können, Sachs oder Adorno? Es scheint wenig zu wundern, dass „gerade das Werk der Nelly Sachs eines der literarischen Paradigmen innerhalb der seither geführten Debatte geworden ist“⁴⁹⁴. Und doch muss der Tatsache Beachtung geschenkt werden, dass Sachs in die philosophische Debatte nie eingriff, und dergestalt sind auch Sachs' Gedichte nicht ausschließlich vor dem Hintergrund zu lesen, gegen oder für die Möglichkeit lyrischer Poesie zu plädieren. Weil Nelly Sachs keineswegs hasserfüllte Poesie schreibt, zeigt sich m.E. auch die von mir selbst konstatierte Stärke ihrer anamnetischen Redeweise, der es darauf ankommt, dem Ereignis Bedeutung beizumessen, ohne es gleichzeitig zu überlasten. Darin gebiert sich auch kein objektiv-historisierender Sprachgebrauch, im Gegenteil, das Pathos ihrer Sprache scheint unermesslich; jedoch ist es keine anklagende, sondern eine klagende Sprache. Die scheinbar unüberbrückbare Kluft zwischen Leid und Welt, zwischen Sinnkontinuum und dessen konstatiertem Verlust, zwischen Unsagbarem und dessen Möglichkeit des Aufschreis hat Nelly Sachs gleich zu Beginn ihres lyrischen Schaffens in den biblischen Figuren, vor allem in Hiob und den Propheten, aber auch in den mystischen Strömungen des Christentums und Judentums gefunden.

Hiob, die Propheten, die chassidische Überlieferung und das Buch Sohar (der kabbalistische Kommentar zum Pentateuch) hatten sie eine Sprache gelehrt, die das Zeitliche, Wahn und Schrecken des gegenwärtigen Infernos, mit Symbolen des unwandelbar Dauernden, des sich ewig Erneuernden vereinigt – nicht harmonisierend, sondern zu befremdender Disharmonie.⁴⁹⁵

Die philosophische Stabilisierung als Antipode Adornos und gewissermaßen Anwalt lyrischer Schaffensformen nach Auschwitz liefert Hans Magnus Enzensberger in einem Gedenkaufsatz für Nelly Sachs. Darin gibt er ein Plädoyer für ihre Lyrik ab und wendet sich mit ihrer Lyrik im Rücken gleichzeitig gegen Adornos Verdikt: „Wenn wir weiterleben wollen, muß dieser Satz [Anm.: Adornos Postulat] widerlegt werden.

⁴⁹² Ebd., xiii.

⁴⁹³ Enzensberger: Gedichte, 356.

⁴⁹⁴ Holtz/ Bauer: Sachs, 40.

⁴⁹⁵ Ebd., 44.

Wenige vermögen es. Zu ihnen gehört Nelly Sachs. Ihrer Sprache wohnt etwas Rettendes inne. Indem sie spricht, gibt sie selbst zurück, Satz um Satz, was wir zu verlieren drohten: Sprache. Ihr Werk enthält kein einziges Wort des Hasses.“⁴⁹⁶ Auf diesen Aufsatz reagierte auch Adorno allgemein bejahend, ohne jedoch auf Nelly Sachs einzugehen, indem er zunächst die paradoxe Situation der Dichtung exemplifiziert und Enzensberger affirmativ zustimmt:

Das Übermaß an realem Leiden duldet kein Vergessen; Pascals theologisches Wort ‚On ne doit plus dormir‘ ist zu säkularisieren. Aber jenes Leiden [...] erheischt auch die Fortdauer von Kunst, die es verbietet; kaum woanders findet das Leiden noch seine eigene Stimme, den Trost, den es nicht sogleich verriete. Die bedeutendsten Künstler der Epoche sind dem gefolgt.⁴⁹⁷

Die Dichtung der Nelly Sachs musste deshalb relevant werden, weil sie die Wirklichkeit nicht negiert, sondern den Tod in seiner Perversion abbildet – und das in einer Weise, in der sie nach Eigenaussage den Gedichten nicht zu wenig, sondern „zuviel ‚Wirklichkeit‘ gegeben hat“⁴⁹⁸.

⁴⁹⁶ Enzensberger: Steine, 47.

⁴⁹⁷ Adorno: Dialektik, 47.

⁴⁹⁸ Dinesen/ Müssener: Briefe, 176.

7.2. Die *verquerte* Metapher Hiob?

„Nichts meiden die mit Sicherheit Sterbenden
mehr als einen solchen glücklichen Tod ohne
Sterben.“

Thomas Bernhard: Der Atem, S. 52.

Wer ist Hiob? Hiob taucht im Rahmen der Sachsschen Lyrik in ebenso vielfacher wie vielfältiger Gestalt auf. Da eine latente Transformation zur biblischen Gestalt vorgenommen wurde, stellt sich selbstredend die Frage nach dem „*Wie*“ und „*Inwiefern*“. Ist Hiob in dieser Lyrik nur ein Schattenwesen des biblischen Hiob? Wurde in diachroner Hinsicht der Dulder oder der Rebell Hiob als Substrat der Gestaltung gewählt? Wo liegen die synchronen Unterschiede zu den lyrischen Gestaltungen der unmittelbaren Nachkriegszeit?⁴⁹⁹ Was versucht die Metaphorik, um Hiob in immanenter Weise auszudrücken?

Diese zentralen Fragen konstituieren das Wesen dieser Arbeit. Nach eingehender Analyse der drei Gedichte hat sich ein regelrechtes Hiob-Mosaik aufgetan, das keine bloße Wiederaufnahme des biblischen Mannes aus Uz ausdrückt, sondern Differenzen zum biblischen Text erkennen lässt. Das erste Gedicht, in dem Hiob vorkommt, „O die Schornsteine“ (W 8), eröffnet zugleich das gültige Werk der Nelly Sachs und spiegelt unverblümt die Shoah in ihrer drastischen Art wider. Hiob begegnet als Metapher mit einem biblischen Propheten: „Hiobs und Jeremias Staub“. Mit dem Staub wird das Sinnkontinuum des Todes und der menschlichen Vergänglichkeit evoziert, das Hiobs und Jeremias biblisches Profil ebenso konturiert wie die Flüchtlinge zu Zeiten der Shoah. Die Analogie, die durch diese Synekdoche insinuiert wird, ist eine doppelte: Einerseits sind Hiob und Jeremia biblische Gestalten, die den Rezipienten das urmenschliche Leid vor Augen halten, und andererseits weist auch der Bildbereich „Staub“ auf die menschliche Kreatürlichkeit. Weiters sind Hiob und Jeremia als *pars pro toto* Repräsentanten für das gesamte jüdische Volk. Berücksichtigung bei der Interpretation des Gedichts erfuhr nicht nur die Metaphorik, sondern ebenso das dem Gedicht vorangestellte Zitat aus dem Hiobbuch: „Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird, so werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen“ (Hiob 19,26). Damit antizipiert das Zitat keineswegs eine heilsgeschichtlich erlösende Umdeutung der Shoah, weil Hiob diesen Satz äußert, bevor er *weiß*, dass er noch zu Lebzeiten Gott schauen werde. Der biblische Hiob schaut Gott noch zu Lebzeiten, vom Sachsschen Hiob bleibt nur „Staub“ – „im Rauch durch die

⁴⁹⁹ Dieser Frage wurde nur in rudimentären Zügen nachgegangen, weil auf synchroner Ebene eine eingehende Untersuchung der jeweiligen Hiobbearbeitungen unmittelbar nach 1945 (insbes. Karl Wolfskehl und Yvan Goll) eine erhebliche Ausdehnung der Arbeit bedingt hätte.

Luft“ (Z. 20). Mit dem Rauch tritt ein latenter Hoffnungsschimmer zutage, der eine Sphäre zwischen Irdischem und Himmlischem eröffnet. Trotz dieses Kontingenzschocks und allem Grauen bleibt lediglich ein undefinierter Hoffnungsschimmer zurück, der ungleich schwächer wie jener des biblischen Hiob ist. Während das biblische Zitat in ein rigoroses Vertrauensbekenntnis eingebettet ist,⁵⁰⁰ kommt in diesem Gedicht Gott symptomatisch nicht vor.

Das zentrale Hiob-Gedicht (S 95) bildet den Kern des Hiobbildes, das gleich in der ersten Zeile vom lyrischen Ich als „Windrose der Qualen“ konstituiert wird. Darin wird schlagartig das Verfremdungspotential der Sachsschen Metaphorik ersichtlich. Im Teil „Der vertikale Horizont“ konnte dieser Genitivmetapher nicht nur ein Verfremdungseffekt, sondern das dringliche Moment der Personifikation Hiobs als Israel nachgewiesen werden. In doppeltem Gewand der „Qualen“ und des „Windes“ erscheint Hiob als prototypischer Leidensträger. Mit dem Wind meldet sich nicht nur ein biblischer Topos zu Wort, er intendiert vielmehr auch im Rahmen der Sachsschen Lyrik eine universale Gottverlassenheit. Die Qual als Eigenschaft des Hiob wird in diesem Text *in extenso* ausgeweitet. Das Bild der Rose entstammt dem biblischen und v.a. dem kabbalistischen Traditionsbereich und ist ein Motiv für Israel. Bei dieser Metonymie wird das Konkrete (Israel) mit dem Abstrakten (Rose) vertauscht, und es wird dergestalt durch das Moment der metaphorischen Übertragung ein neuer Verstehenshorizont eröffnet, dessen Stärke in der Kühnheit der Metapher liegt. *Infolgedessen resultiert ein Bild von Hiob, das es erlaubt, Hiob mit Israel zu konturieren.* Darin verbirgt sich ein Potential, das weder vor Nelly Sachs noch zur Zeit unmittelbar nach dem Krieg derart stark ausgeschöpft wurde. Hiob ist damit nicht mehr der exemplarische Einzelfall der Zwischenkriegszeit;⁵⁰¹ *in sensu stricto* wird Hiob zu Israel und das Schicksal Israels wird durch die Analogie zu Hiob hergestellt. Damit kann das eingangs konstatierte Fazit, dass nämlich die Lyrik gegenüber der Prosa den Vorzug verdient, das gesamte jüdische Volk heranzuziehen, bestätigt werden. In der Lyrik von Nelly Sachs lässt sich das kollektive Schicksal eines Volkes besser zeigen als in Romanen, die sich vordergründig dem Individuum zuwenden. Die Aufnahme Hiobs in der Nachkriegszeit steht folglich nicht nur unter dem Verdikt des *Leids*, sondern konstituiert gegenüber den prosaischen Entwürfen der Zwischenkriegszeit (vgl. v.a. Joseph Roth und Alfred Döblin) nicht mehr nur den exemplarischen Einzelnen. Die Konturen des Hiob, so eine wichtige Conclusio dieser Arbeit, sind jene von Israel. Der Sachssche Hiob wird auch nicht wie bei ihren

⁵⁰⁰ Vgl. Kap. 4.1.1. „Biblischer Hiob als Folie“.

⁵⁰¹ Vgl. Kap. 3.2.2.1.

Zeitgenossen Wolfskehl und Goll in den Bann des eigenen Schicksals gezogen und auf diese Weise zum Deutungsschema des Exilsdaseins,⁵⁰² wobei Karl Wolfskehl einen Zyklus mit Hiob-Israel benennt.

Entgegen anderen Interpretationen konnte auch der Nachweis erbracht werden, dass das größte Schmerzpotential Hiobs in der *Einsamkeit* liegt. Auch der biblische Hiob steht – mit seiner Argumentation gegen seine Freunde – buchstäblich „im Wind“. Entgegen der biblischen Vorlage erblindet und verstummt Hiob. Besonders das Verstummen Hiobs wirft gegenüber seiner biblischen Vorlage massive Differenzen auf, weil Hiob „zuviel *Warum* gefragt“ (Z. 10) hat. Im Gegensatz dazu rebelliert der biblische Hiob bis zum Schluss, wo er, überspitzt formuliert, durch die Gottesschau leisere Töne anschlägt. Demgegenüber wird Hiob in diesem Gedicht zum leidenden Archetyp, der nicht durch eine Schau leise wird, sondern angesichts des weltgeschichtlichen Hintergrunds verstummt. Damit wird eine Umgestaltung des biblischen Hiob vorgenommen, da streng genommen nicht mehr die Einwilligung des Geschundenen den Abschluss bildet, sondern jene Reflexion, die angesichts ihrer Ausweglosigkeit verstummt. Der Hiob-Archetyp von Nelly Sachs nimmt die Frage des biblischen Hiob auf und stellt die alte Frage *angesichts* seiner Leiden und *im Angesicht* der Shoah neu. Hier kommt es zur vermutlich stärksten Transformation des biblischen Hiob, weil der biblische Hiob nicht nur rehabilitiert wird, sondern angesichts seiner Rehabilitation in den Lobpreis der Klage verstummend einwilligt und mit zufriedenen Gestus einstimmt: „So habe ich denn im Unverstand geredet über Dinge, die zu wunderbar für mich und unbegreiflich sind. [...] Darum widerrufe ich und atme auf, in Staub und Asche“ (Hiob 42,3.6). Der biblische Hiob *widerruft*, *willigt ein*, und anschließend „*wendete* der Herr das Geschick Hiobs“ (Hiob 42,10). Der Sachssche Hiob kann nicht widerrufen, zu groß scheint die Drastizität des Ereignisses nachzuhalten; er willigt auch nicht ein und gibt sich nicht versöhnlich, wie auch? Doch wird dem aufmerksamen biblischen Leser ein letztes Spannungsmoment potentieller Modifikation erst hier augenscheinlich: Während der biblische Hiob „*in Staub* und Asche sitzend widerruft“ (Hiob 42,10), wurde der Sachssche Hiob in Reminiszenz an das Eingangsgedicht selbst *zu Staub*. Nicht nur darin kontrastiert der Sachssche Hiob die biblische Vorlage, denn der biblische Hiob verstummt im Gebet, weil er widerruft. Demgegenüber verstummt der Sachssche Hiob, weil er zuviel *Warum* gefragt hat. Die Kontrafaktur besteht darin, dass Nelly Sachs in ihrer Lyrik die Erfahrung der Shoah als Korrelat heranzieht und Hiob nicht mehr wie der biblische Hiob rebellieren

⁵⁰² Dies ist sehr kühn formuliert und trifft auf Yvan Goll zu. Karl Wolfskehl fasst Hiob differenzierter auf (vgl. Kap. 3.2.2.2.), aber seine Lyrik verfügt m.E. nicht über diese kühne Metaphorik der Nelly Sachs, die sich mitunter auch dem starken Pathos verdankt.

kann, sondern angesichts einer solchen Leidensdimension „jeden Hader mit Gott abwürgt, weil Hadern noch eine Erwartung an Gott implizierte“⁵⁰³. Seine Warum-Frage blieb unbeantwortet und hat jegliches Beten, auch das rebellierende, und damit jede Sprache von, mit und zu Gott – zumindest vorübergehend – verunmöglicht. Vielleicht ist angesichts der Shoah der biblische Hiob, nicht einmal der rebellierende Hiob, kein Ausweg: „Denn Hiob vergaß seine Familie, die dahin war, und pries in seiner eigenen Erhebung einen Ewigen, kaum realer als Hiob selbst. Hiob nahm nicht nur die zerbrochene Generationenkette hin, sondern ersetzte sie freudig. Keine Trauer umschattet seine Gegenwart, keine seine Zukunft. Hiobs ewige Frage an Gott blieb ewig nur die Seine.“⁵⁰⁴ Bei Nelly Sachs bleibt gemäß diesem Duktus Hiob seiner Warum-Frage verpflichtet, er gibt *sich* und *die Frage* nicht auf. Auch wenn die Stimme, sie zu stellen, versagt, trägt er sie mit sich.

Auch die Schlusszeilen des Gedichts lassen streng genommen die Deutung nicht mehr zu, dass hier ein zukünftiges Hoffnungspotential artikuliert wird. Jedoch muss eine solche Position, die Hoffnung impliziert, entsprechend konsequent durchgehalten werden und lässt m.E. diese Schlussfolgerung nicht mehr zu, weil eine solche Hoffnung sich ins Futurische richten müsste.⁵⁰⁵ Das jüdische Volk im Gewande Hiobs ist es, das alle Leiden neben den ihrigen erbleichen lassen.⁵⁰⁶

In einem letzten Gedicht wurde die Problematik des vertriebenen Hiob aufgeworfen. Die Metaphorik zum Gedicht „Vertriebene“ (F 282-283) wurde eingehend untersucht⁵⁰⁷ und hat sich nicht nur als kühn, sondern als ebenso befremdend und verfremdend erwiesen. Insbesondere Metaphern wie Windgepeitsche oder auch die Genitivmetaphern (bspw. „Gang der Gewässer“, „Geländer des Todes“) verdeutlichten nochmals die strikte Symbiose von Qual und Shoah. Diese kulminiert in der vorletzten Strophe: „Reißend wird ihr Leib / im Salz der Marter fortgefressen.“ (Z. 22-23). Die Metaphorik wird in dieser Strophe nicht nur auf der Ebene des Wortes und der Syntax eingesetzt. Hier wird zudem auf der onomatopoetischen Ebene operiert. Vor allem der Vibrant [r] evoziert eine

⁵⁰³ Kuschel: Gedichte, 209.

⁵⁰⁴ Treitler: Hiob, 170.

⁵⁰⁵ Bereits im ersten Gedicht wird entgegen Kranz-Löber: Tiefe, 22f, weniger eine Umdeutung der Shoah in eine neue Heilsgeschichte oder einen neuen spirituellen Anfang impliziert, denn es liegt m.E. „lediglich“ ein – wenngleich unartikulierter Gestus – der Hoffnung vor, der um die Bedeutung der Vergangenheit und Gegenwart (der Shoah) weiß und durch die Deutung nicht überstrapaziert. Offensichtlich wird das Hiobzitat (Hiob 19,26) in diversen Interpretationen gerne aus seinem Kontext gerissen und damit eine Deutung angestrebt, die das Gedicht und die Dichterin überlasten. Ebenso wird den Z. 13-14 meiner Meinung nach ein unterschwelliger Hoffnungsausdruck einverleibt, der sich aus der Gegenwart in eine (hoffnungsvollere) Zukunft richtet.

⁵⁰⁶ Zur Conclusio dieser Aussage vgl. die metaphorischen Analysen unter 4.2.5. sowie 5.3.2.

⁵⁰⁷ Vgl. dazu insbes. Kap. 5.3.3.

phonetische Verstärkung der ohnehin bereits kraftvollen Metaphorik. Ans Ende des Gedichts wird gleichsam ein Rätsel gestellt, weil die Subjekt-Objekt-Relation nicht vollends geklärt werden kann: „Hautlos / augenlos / hat Hiob Gott gebildet.“ (F 283) Die Syntax legt Hiob als Subjekt nahe, der Kontext dieser Strophe jedoch Gott. Im Rahmen dieser Arbeit wurde um diese Formulierung gleichsam gerungen, ohne jedoch eine letztgültige Antwort bieten zu können. Evident erscheint, dass dieser Passus ein zentraler in ihrer Lyrik ist, weil er Passagen aus vorherigen Hiob-Gedichten aufnimmt.⁵⁰⁸ Sofern Hiob Gott bildet, stellt sich m.E. neuerlich eine doppelte Frage: Bildet sich Hiob Gott ein im Sinne einer Gottesvorstellung, was dem Bilderverbot aus dem Dekalog widersprechen würde, oder hält er die prinzipielle Vorstellung von Gott aufrecht? Wahrscheinlicher ist m.E. die zweite Variante, denn die erste wäre unter Berücksichtigung des Dekalogs und in Anspielung auf Gen 1 (Gott bildet den Menschen) fatal.

Grammatikalisch ist auch die zweite Variante ebenso möglich, dass nämlich Gott als Subjekt Hiob bildet, setzt jedoch m.E. voraus, dass Hiob bereits hautlos und augenlos (vgl. v.a. F 283, Z. 22-23: ohne Leib; S 95, Z. 6-8: augenlos) war⁵⁰⁹ und Gott nicht, dass Gott ihn dergestalt bildete. *Wie* Gott Hiob gebildet hat, steht demnach ebenso wenig im Text wie die perennierende Frage, *was* er bildet. Die Gottesschau wurde jedoch verunmöglicht; Hiob verfügt am Ende des Gedichts nicht mehr über den Vorzug von Augen. Was bleibt, wäre demnach das plötzlich buchstäbliche Festhalten Gottes an Hiob und damit an den Vertriebenen und dem Volk per se; damit bleibt zwar nicht die Hoffnung, aber ein Hoffnungsfunke. Diese Offenheit lässt der Text (zu).

⁵⁰⁸ Vgl. dazu v.a. Kap. 4.4.

⁵⁰⁹ Damit gegen alle Interpretationen zu diesem Gedicht. Stellvertretend für diese *opinio communis* vgl. Kuschel: Gedichte, 213.

7.3. Gegen (das) Ende

„Ich habe mir diesen Satz nicht absichtlich gemerkt. Ich habe ihn unachtsam mit ins Lager genommen. Ich hatte keine Ahnung, dass er mich begleitet. Aber so ein Satz ist selbstständig. Er hat in mir gearbeitet, mehr als alle mitgenommenen Bücher. ICH WEISS DU KOMMST WIEDER wurde zum Komplizen der Herzschaufel und zum Kontrahenten des Hungerengels. Weil ich wiedergekommen bin, darf ich das so sagen: So ein Satz hält einen am Leben.“

Herta Müller: Atemschaukel, S. 14.

Geht es um die Bedeutung dieser Sachsschen Hiob-Deutung, so geht damit unwiderruflich die Frage nach der immanenten Bedeutung dieser Gestalt einher.

Im Gedicht Hiob gibt der Protagonist seine Warum-Frage nicht auf,⁵¹⁰ obschon er seine Stimme aufgeben muss und verstummt. Der Sachssche Hiob widerruft nicht und hält im Gegensatz zum biblischen Hiob die Frage bis ans Ende wach; sie ist damit zur Frage der Schweigenden geworden. Hiob *erinnert* die Frage, weil er sie buchstäblich im *Inneren* trägt. Ihm kommt der wesentliche Anteil zu, die Shoah, aber auch Gott nicht vergessen zu haben. Während der biblische Hiob einwilligend vergisst, *verinnerlicht* der Sachssche Hiob diese seine einzige Frage, die ihm womöglich als Einzige(s) noch bleibt: „Warum“? Er kann das Wort „Warum“ nicht mehr artikulieren, aber mit ihm als Personifikation dieser Warum-Frage wird Erinnerung potenziert. Hierin grenzt er sich vom biblischen Hiob ab: „Hiobs Glück ist das Glück des Vergessens, Hiobs Glück ist es zu vergessen; sein Glück hilft nur im Gedanken, nicht in der Wirklichkeit, und es hilft nur ihm, niemandem sonst.“⁵¹¹ Als Kontrafaktur dazu wird anhand des Sachsschen Hiob nicht vergessen, im Gegenteil, es erfolgt eine Rebellion gegen das Vergessen und ist damit, überspitzt formuliert, kein reiner Selbstzweck, sondern Hilfe für alle Leserinnen und Leser, für die Opfer, für die lebenden Flüchtlinge, die Vertriebenen und nicht zuletzt für das Ereignis selbst. Hiob rebelliert um sein Warum. Der Sachssche Hiob rebelliert gegen das Geschehen; seine Konturen sind am ehesten jene des biblisch-prosaischen Rebellen: Angesichts der Shoah kann er nicht dulden. Einzig das übergroße „Warum“ muss er aufgrund des „Nicht-mehr-sprechen-könnens“ erdulden. Diese Frage wird wachgehalten, muss wachgehalten werden. Sie schuf Erinnerung und schafft Erinnerung. Die Stärke ihrer Lyrik mag auch darin liegen, dass eine letzte verabsolutierende Deutung nicht möglich wird, doch gebiert sich gerade durch ihre Deutung der Shoah eine Bedeutung des Ereignisses. Nelly Sachs hält das Wort wach, wie sie selbst in einem Brief schreibt:

⁵¹⁰ S.o. unter 7.2.

⁵¹¹ Treitler: Hiob, 215.

„Nur durch die Schwere des Schicksals, das mich betraf, bin ich von dieser Ausdrucksweise [dem Tanz] zu einer anderen gekommen: dem Wort!“⁵¹² Dieses *Wort*, von den Ereignissen der Shoah in dichterischer Form zu schreiben und damit zu erinnern, wurde nicht aufgegeben. Sie behütet die Toten vor ihrem zweiten Tod, oder mit den so wesentlichen Worten Hilde Domin in ihrem „Offenen Brief an Nelly Sachs“:

Als ich Deine Gedichte las [...] da hast du meine Toten bestattet, all diese fremden furchtbaren Toten, die mir ins Zimmer kamen. Der Dichter trägt mehr zum ‚Weiterleben‘ bei als alle Politiker zusammen. Du hast diesen Toten die Stimme gegeben. Mit Deinen Worten sind sie – klagend, aber doch – gegangen, den Weg, den die Toten gehen. Das konnte nur einer tun, der ein Opfer und ein Ausgestoßener war und zugleich ein deutscher Dichter.⁵¹³

Nicht die Faktizität der Historie gilt es im Sinne des kollektiven Gedächtnisses aufrechtzuerhalten, sondern die Geschichte der Verlierer und damit der Opfer ins Wort zu fassen. Nelly Sachs wird dergestalt zur Vermittlerin vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis,⁵¹⁴ weil sie unmittelbar nach Auschwitz ebendiesen Übergang ermöglicht. Bei Nelly Sachs wird das Ereignis in Satz- und Zeilenbrüchen, in dissonanten Chiffren und kühnen Metaphern anamnetisch vor Augen gehalten. Aber wer bildet die Brückenfunktion heute? Der Eingang der Shoah ins kulturelle Gedächtnis ist sicher, aber wer verdichtet es in Sprache zu Gedichten? Die Dichter sind es, deren vordergründiges Interesse sich nicht an einer unbeteiligt-objektiven Historizität in Form einer glättenden Sprache ausrichtet, sondern sich der brüchigen Wirklichkeit mit einer anderen Sprache näher, die Celan wie folgt charakterisiert: „Ihre Sprache [...] mißtraut dem Schönen, sie versucht wahr zu sein [...] eine Sprache, die unter anderem auch ihre Musikalität an einem anderen Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mit jenem ‚Wohlklang‘ gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte.“⁵¹⁵ Nelly Sachs verfügte über diese Sprache und ihr Interesse basierte ebenso wenig auf einer unbeteiligten Objektivierung von Auschwitz wie jenes von Celan. Ihre Sprache ist zugleich eine Sprache der Erinnerung: „Wenn Sperrfristen gefallen und alle Hemmschwellen abgetreten und eingeebnet sind, kapern Erinnerungen ans Licht. Reste von leuchtenden Sternstunden, Narben von schmerzhaften und oft banalen Verwendungen.“⁵¹⁶

Doch wo findet sich heute noch eine solche Sprache, die um die Ereignisse von Auschwitz kreist? In einem 1998 geschriebenen Gedicht habe ich Spuren einer

⁵¹² Sachs: Wort, 88.

⁵¹³ Domin: Brief, 191f.

⁵¹⁴ Vgl. Assmann: Gedächtnis, 48ff.

⁵¹⁵ Celan: Werke 3, 167.

⁵¹⁶ Gaisbauer: Lies, 13.

möglichen Aussageweise gefunden, die sich ebenso gegen frömmelnde Spiritualisierungswünsche wie gegen eine historisierende Sprache der Sieger wendet – zwei Tendenzen, die sich insbesondere in konservativen christlichen Kreisen gerieren:

Nicht erloschen ist die Nacht im Glauben,
Denn immer brennen noch
Die Öfen, die der Menschen Leben rauben,
Man weiß es doch!

Manch Frommer stiehlt sich dann davon
Und jubelt, jubelt noch
In bubenhaftem, leideslosem Ton.
Man hört es doch!

Doch will mir scheinen, Gott ist fortgezogen,
In dessen Wind ich roch
Die Fäule, die der fromme Sieg sich hat erlogen.
Statt Ihm – ein unendlich Loch.⁵¹⁷

Obgleich stilistisch unterschiedlich, zeigt sich auch in diesem Gedicht ein Faible für die Opfer, das sich gegen die Negation bzw. Sublimierung des Leides stellt und am Ende keinen Raum für fromme Wünsche hat, sondern ein buchstäbliches Loch hinterlässt. Nelly Sachs lässt diese Frage, die auch in zeitgenössischer Literatur nicht völlig verblasst, nicht los und hält mit Hiob daran fest. In einem der wenigen Interviews, die Nelly Sachs dem französischen Übersetzer Lionel Richard gab, das 1970 in der Pariser Tageszeitung „Le Monde“ abgedruckt wurde, wurde sie nach der Bedeutung des Todes gefragt, worauf sie die folgende Antwort gibt, mit der ich diese Arbeit vorerst schließen möchte:

„Liebe ist die Quelle meines ganzen Werkes. Mein Glaube, daß der Mensch, ein Jeder auf seine Art, dazu geschaffen ist, diese Materie zu durchleben, zu durchschmerzen, liebend durchsichtig zu machen, zieht als Grundgedanke durch alles, was ich schreibe und versuche, immer wieder Ausdruck dafür zu finden.

Was bedeutet der Tod für Sie?

Daß die Möglichkeiten dieses inneren Werkes, die Materie zu durchdringen, erschöpft sind. Das große ‚Warum‘ Hiobs, dass es des Henkers bedarf, den Märtyrer, den Heiligen zu schaffen, bleibt bestehen.“⁵¹⁸

Was bleibt, ist jenes *Wort*, angesichts dessen Hiob verstummen musste: „*Warum?*“ Was demnach am Ende bleibt, ist keineswegs sicher. Es bleiben von Nelly Sachs jene Worte,

⁵¹⁷ Treitler: Diener, 162. – Die folgende Anmerkung liefert der Autor zu seinem Gedicht bei: „Dieses entstand während des Besuchs einer Ausstellung über Dietrich Bonhoeffer im Bildungshaus St. Benedikt in Seitenstetten / Österreich am 26.10.1998.“

⁵¹⁸ Sachs: Geheimnis, 108f.

die nach Hilde Domin die Toten bestatten und diesen Toten die Stimme geben, denn „Lyrik ist wie ein großes Glockenläuten: Damit in einem jeden das aufhorcht, das nicht einem Zweck dient, das nicht unverfälscht ist durch Kompromisse“⁵¹⁹. Dem Kompromiss verwehrt sich ihre Dichtung ebenso wie sie sich dem Absolutheitsanspruch einer letztgültigen Interpretation verwehrt, doch konnten in dieser Arbeit die Konturen des Sachsschen Hiob grosso modo skizziert werden.

Abschließend lässt sich resümieren, dass Nelly Sachs in impliziter Weise Explizites, das sich ursprünglich einer Explikation hätte verweigern sollen, expliziert. Nach Eigenaussage bekennt sie, dass ihre Metaphern ihre Wunde seien, und dergestalt stimmt es keineswegs verwunderlich, dass sie auf der Suche nach einer Metapher die fragilste aller Metaphern fand: Hiob. Mit Hiob schrieb sie über Auschwitz und ihre Lyrik kann posthum als *notwendig* betrachtet werden, oder mit den Worten Hildes Domins als *Notwendend*: „Nein, nicht trotz, sondern wegen Auschwitz waren Gedichte nötig und nötiger denn je.“⁵²⁰ Durch den anamnetischen Charakter ihrer Gedichte insinuiert sie ein Bild von der Shoah, das nicht und niemanden anklagt, sondern einen klagenden Aufschrei, auch bei den Lesern, evoziert. Indem sie dem Ereignis erinnernden Sprachgestus einverleibt, wird Nelly Sachs eine notwendige und Notwendende Stellung im kulturellen Gedächtnis einnehmen, die es erlaubt, noch in Jahrzehnten vor dem Ereignis stammelnd zu stehen ...

und was kommt dann?
was kommt dann?
wie lautet der titel vom nächsten kapitel?
was kommt dann?

Sportfreunde Stiller:
Der Titel vom nächsten Kapitel.

Ich würde es in Bezug auf die Sachssche Hiob-Lyrik dergestalt – hoffend – formulieren:

wo möglich:

Hoffnungheit

denn das letzte Wort hat –
nicht dem Menschen –
gehört: Gott

⁵¹⁹ Domin: Brief, 196.

⁵²⁰ Zit. n. Weymann: Wort, 263.

8. Bibliographie

a. Primärliteratur

Apropos Nelly Sachs. Mit einem Essay v. Gisela Dischner. – Frankfurt a. Main: Neue Kritik 1997. (Apropos 9).

Berendsohn, Walter: Nelly Sachs. Einführung in das Werk der Dichterin jüdischen Schicksals. Mit einem Prosatext „Leben unter Bedrohung“ und einer Auswahl von 30 Briefen aus den Jahren 1946-1958. – Darmstadt: Agora 1974.

Celan, Paul u. Nelly Sachs: Briefwechsel. Hrsg. v. Wiedemann, Barbara. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1993.

Dinesen, Ruth u. Helmut Müssener (Hg.): Briefe der Nelly Sachs. – Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1984.

Nelly Sachs zu Ehren. Gedichte, Prosa, Beiträge. – Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1961.

Nelly Sachs zu Ehren. Gedichte, Beiträge, Bibliographie. – Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1966.

Sachs, Nelly: Fahrt ins Staublose. Gedichte. – Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1988. (st 1485).⁵²¹

Sachs, Nelly: Dem Geheimnis nahen. – In: Apropos Nelly Sachs. Mit einem Essay v. Gisela Dischner. – Frankfurt a. Main: Neue Kritik 1997. (Apropos 9), 106-111.

Sachs, Nelly: Das Wort als innerstes Element. – In: Apropos Nelly Sachs. Mit einem Essay v. Gisela Dischner. – Frankfurt a. Main: Neue Kritik 1997. (Apropos 9), 85-89.

⁵²¹ Die lyrischen Zitate beziehen sich auf diesen Gedichtband, der ihre publizierten Gedichtsammlungen enthält.

b. Andere Quellen

- Adorno, Theodor: Negative Dialektik. Gesammelte Schriften Bd. 6. – Frankfurt a. Main: Suhrkamp ⁵1996.
- Adorno, Theodor: Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften Bd. 10.1. – Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1973.
- Adorno, Theodor: Kulturkritik und Gesellschaft II. Gesammelte Schriften Bd. 10.2. – Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1998.
- Aristoteles: Poetik. Griechisch / Deutsch. Übersetzt u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. – Stuttgart: Reclam 1993. (Universal-Bibliothek 7828).
- Becher, Johannes: Gesammelte Werke 6: Gedichte 1949-1958. – Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1973.
- Benjamin, Walter: Berliner Chronik. Hrsg. v. Gershom Scholem. – Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1970.
- Bernhard, Thomas: Der Atem. Eine Entscheidung. – Salzburg, Wien: Residenz ³2007.
- Bernhard, Thomas: Die Kälte. Eine Isolation. – Salzburg, Wien: Residenz ³2007.
- Böll, Heinrich: Werke. Kölner Ausgabe. Bd. 6: 1952-1953. Hrsg. v. Árpád Bernáth u.a. – Köln: Kiepenheuer & Witsch 2007.
- Bonhoeffer, Dietrich: Widerstand und Ergebung. Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft. – München: Gütersloher Verlagshaus ¹⁹2008.
- Brecht, Bertolt: Werke 1. Jubiläumsausgabe. – Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1997.
- Buber, Martin: Gottesfinsternis. In: Werke 1: Schriften zur Philosophie. – München, Heidelberg: Schneider 1962, 503-603.
- Buber, Martin u. Franz Rosenzweig: Die Schrift. Das Buch der Preisungen. – Gerlingen: Lambert Schneider ⁶1992.
- Buber, Martin: Der Jude und sein Judentum: gesammelte Aufsätze und Reden. – Gerlingen: Schneider ²1993. (Bibliotheca judaica).
- Camus, Albert: La Peste (extraits). – Berlin, München: Langenscheidt 1987. (Découvrir la littérature 1).
- Canetti, Elias: Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere. – Frankfurt: Fischer ¹⁹2005.
- Celan, Paul: Gesammelte Werke 3. Gedichte III. Prosa, Reden. – Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2000. (st 3204).
- Coetzee, John M.: Warten auf die Barbaren. (Übersetzt v. Reinhild Böhnke). – Frankfurt a. Main: Fischer ²2003.

- Coetzee, John M.: Disgrace. – London: Vintage 2000.
- Dante, Alighieri: Divina commedia – Die Göttliche Komödie. Hrsg. v. Erwin Laaths: Dantes Werke. Italienisch und Deutsch. Sonderausgabe. – Berlin: Tempel-Verlag 1960.
- Die Bibel, oder Die ganze Heilige Schrift nach der Übersetzung von Martin Luther. – Köln: Neumann & Göbel 1964.
- Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. – München: Patmos ⁴⁵2006. (dtv 295).
- Domin, Hilde: Gesammelte autobiographische Schriften. Fast ein Lebenslauf. – München, Zürich: Piper 1992.
- Domin, Hilde: Offener Brief an Nelly Sachs. In: Nelly Sachs zu Ehren. Gedichte, Beiträge, Bibliographie. – Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1966, 191-197.
- Dostojewski, Fjodor: Aufzeichnungen aus einem Totenhaus. Und drei Erzählungen. (Übersetzt v. E.K. Rahsin). – München: Piper 2004. (SP 407).
- Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Bd. 1. Hrsg. v. der Dudenredaktion. – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag ²⁵2009.
- Dürrenmatt, Friedrich: Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten. Neufassung 1980. Werke 7. – Zürich: Diogenes 1998.
- Dürrenmatt, Friedrich: Der Richter und sein Henker. Der Verdacht. – Zürich, Einsiedeln, Köln: Benzinger 1952.
- Eco, Umberto: Der Name der Rose. (Übersetzt v. Burkhard Kroeber). – München: Dtv ²⁶2002.
- Eco, Umberto: Das Foucaultsche Pendel. Roman. (Übersetzt v. Burkhard Kroeber). – München: Dtv ¹⁸2006.
- Enzensberger, Hans Magnus: Die Verschwundenen. In: Nelly Sachs zu Ehren. Gedichte, Prosa, Beiträge. – Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1961, 27.
- Enzensberger, Hans Magnus: Gedichte 1950-2010. – Berlin: Suhrkamp 2010. (st 4201).
- Frankl, Viktor Emil: ... trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager. – München: Dtv ²¹2002. (dtv 30142).
- Frisch, Max: Homo faber. Ein Bericht. – Frankfurt: Suhrkamp 1979. (Bibliothek Suhrkamp 87)
- Goll, Yvan: Dichtungen. Lyrik – Prosa – Drama. Hrsg. v. Claire Goll. – Darmstadt: Luchterhand 1960.
- Haas, Wolf: Der Knochenmann. – Hamburg: Rowohlt ¹⁵2008.

- Handke, Peter: Der Chinese des Schmerzes. – Frankfurt: Suhrkamp ²1983. (st 1339).
- Joyce, James: Ulysses. – London: Wordsworth 2010.
- Jung, Carl Gustav: Antwort auf Hiob. – München: dtv ⁷2009.
- Kertész, Imre: Galeerentagebuch. (Übersetzt v. Kristin Schwamm). – Hamburg: Rowohlt ²2002.
- Kertész, Imre: Roman eines Schicksallosen. (Übersetzt v. Christina Viragh). – Hamburg: Rowohlt 2004.
- Kleinl, Siegmund: Tugend – Szenische Anspielungen. – Oslip: NN-fabrik 1992.
- Kleinl, Siegmund: Male. Poetische Tastatouren. – Oslip: NN-fabrik 2003.
- Mercier, Pascal: Nachtzug nach Lissabon. – München, Wien: Hanser 2004.
- Müller, Herta: Atemschaukel. – München: Hanser 2009.
- Murakami, Haruki: Kafka on the Shore. (Translated by Philip Gabriel). – London: Vintage 2005.
- Roth, Joseph: Hiob. Roman eines einfachen Mannes. – München: dtv ¹⁰2009.
- Roth, Joseph: Die Rebellion. Ein Roman. – Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005. (kiwi 907).
- Roth, Philip: Operation Shylock. Ein Bekenntnis. (Übersetzt v. Jörg Trobitus). – München: dtv 22000.
- Schlink, Bernhard: Der Vorleser. – Zürich: Diogenes ²1997.
- Stowasser, Joseph u.a. (Hg.): Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. – Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1994.
- U2: War. Albumbooklet. – London: Island Records 1993.
- U2: Pop. Albumbooklet. – London: Island Records 1997.
- Werfel, Franz: Gesammelte Werke: Das lyrische Werk. Hrsg. v. Adolf Klarmann. – Frankfurt a. Main: Fischer 1967.
- Wiesel, Elie: Adam oder das Geheimnis des Anfangs. Brüderliche Urgestalten. – Freiburg i. Breisgau, Wien u.a.: Herder 1980.
- Wolfskehl, Karl: Hiob oder Die vier Spiegel. – Hamburg: Claassen Verlag 1950.

Zenger, Erich (Hg.): Stuttgarter Altes Testament. Einheitsübersetzung mit Kommentar und Lexikon. – Stuttgart: Katholische Bibelanstalt ³2005.

Zweig, Stefan: Begegnungen mit Büchern. Aufsätze und Einleitungen aus den Jahren 1902-1939. – Frankfurt a. Main: Fischer 1983.

Zweig, Stefan: Die Schachnovelle. – Frankfurt: Fischer ⁵¹2004.

c. Sekundärliteratur

- Anderegg, Johannes: Nelly Sachs: Gedicht und Verwandlung. In: Kessler, Michael u. Jürgen Wertheimer (Hg.): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang. – Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1994. (Stauffenberg-Colloquium 30), 147-149.
- Anzenbacher, Arno: Einführung in die Philosophie. – Freiburg i. Breisgau: Herder¹¹2002.
- Anzenbacher, Arno: Einführung in die Ethik. – Düsseldorf: Patmos³2003.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. – München: Beck 1992.
- Bach, Inka u. Helmut Galle: Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung. – Berlin, New York: de Gruyter 1989. (Zugl. Diss. Freie Univ. Berlin 1988) (Quellen und Untersuchungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 219).
- Bahr, Erhard: Nelly Sachs. – München: Beck 1980. (Autorenbücher 16).
- Bahr, Erhard: „Meine Metaphern sind meine Wunden“. Nelly Sachs und die Grenzen der poetologischen Metapher. In: Kessler, Michael u. Jürgen Wertheimer (Hg.): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang. – Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1994. (Stauffenberg-Colloquium 30), 3-18.
- Barner, Wilfried: Literaturtheologie oder Literaturmythologie? In: Jens, Walter; Küng, Hans u. Karl-Josef Kuschel (Hg.): Theologie und Literatur. Zum Stand des Dialogs. – München: Kindler 1986, 146-163.
- Barner, Wilfried u.a. (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. (= de Boor, Helmut u. Richard Newald: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 12). – München: Beck²2006..
- Barthes, Roland: Das Reich der Zeichen. (Übersetzt v. Michael Bischoff). – Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2001. (Edition Suhrkamp 1077).
- Bauer, Gerhard u. Holtz, Günther: Nelly Sachs und Paul Celan. Die lyrische Rede von dem Verbrechen, dem keiner entkommt. In: Köppen, Manuel (Hg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz. – Berlin: Erich Schmidt 1993, 39-55.
- Beil, Claudia: Sprache als Heimat. Jüdische Tradition und Exilerfahrung in der Lyrik von Nelly Sachs und Rose Ausländer. – München: tuduv-Verl. 1991. (Zugl. Diss. Univ. München 1988) (tuduv-Studien 30).
- Benedikt XVI. (d.i. Joseph Ratzinger): Der Gott Jesu Christi. Betrachtungen über den Dreieinig Gott. – München: Kösel²2006.

- Bezzel-Dischner, Gisela: Poetik des modernen Gedichts. Zur Lyrik von Nelly Sachs. – Bad Homburg, Berlin, Zürich: Gehlen 1970. (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 10).
- Beutin, Wolfgang u.a. (Hg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. – Stuttgart: Metzler ⁷2008.
- Bienek, Horst: Das allmähliche Ersticken und Schreien. Sprache und Exil heute. Münchner Poetik-Vorlesungen. – München, Wien: Hanser 1987.
- Bormann, Alexander: Frühe Nachkriegslyrik (1945-1950). In: Barner, Wilfried u.a. (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. – München: Beck ²2006, 76-89.
- Bormann, Alexander: Gedichte zwischen Hermetik und Öffentlichkeit. In: Barner, Wilfried u.a. (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. – München: Beck ²2006, 194-243.
- Bower, Kathrin: Ethics and remembrance in the poetry of Nelly Sachs and Rose Ausländer. – Rochester: Camden House 2000.
- Braulik, Georg: Rezeptionsästhetik, kanonische Intertextualität und die Meditation unseres Psalters. In: Braulik, Georg u. Norbert Lohfink: Liturgie und Bibel. Gesammelte Aufsätze. – Frankfurt a. Main: Peter Lang 2005. (ÖBS 28), 523-547.
- Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. – Stuttgart u.a.: Metzler ²1997. (Sammlung Metzler 284).
- Bussemer, Thymian: Propaganda. Konzepte und Theorien. – Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2005. (Zugl. Diss. Univ. Erfurt 2004).
- Camman, Alexander: Rauch in der Luft. Eine Ausstellung über die große jüdische Lyrikerin Nelly Sachs. In: Die Zeit. Nr. 19 (6.5.2010), 61.
- Casey, Timothy Joseph: Alfred Döblin. In: Rothe, Wolfgang (Hg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. – Bern, München: Francke 1969, 637-655.
- Claussen, Detlev: Nach Auschwitz. Über die Aktualität Adornos. In: Köppen, Manuel (Hg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz. – Berlin: Erich Schmidt 1993, 16-22.
- Derrida, Jacques u. Michael Wieviorka: Jahrhundert der Vergebung. In: Lettre international. Europas Kulturzeitung. Nr. 48 (2000), 10-18.
- Dinesen, Ruth: Nelly Sachs. Eine Biographie. (Übersetzt v. Gabriele Gerecke). – Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1994.
- Dinesen, Ruth: Spätfolgen der Verfolgung. In: Kessler, Michael u. Jürgen Wertheimer (Hg.): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der

- Autorin zu ihren Gedichten im Anhang. – Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1994. (Stauffenberg-Colloquium 30), 283-298.
- Dischner, Gisela: Die Lyrik der Nelly Sachs und ihr Bezug zur Bibel, zur Kabbala und zum Chassidismus. In: Text + Kritik 23 (1969), 25-40.
- Elit, Stefan: Lyrik. Formen – Analysetechniken – Gattungsgeschichte. – Paderborn: Fink 2008. (UTB 3111).
- Ebach, Jürgen: Streiten mit Gott: Hiob. Teil 1. – Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag 1996. (Kleine Biblische Bibliothek 1).
- Ebach, Jürgen: Hiob. Der „Fall Hiob“ und das „Hiobproblem“. In: Becker, Hansjakob u.a. (Hg.): Warum? – Hiob interdisziplinär diskutiert. Mainzer Universitätsgespräche. – Mainz: Studium generale 1998, 7-34.
- Eco, Umberto: Semiotik und Philosophie der Sprache. (Übersetzt v. Christiane Trabant-Rommel u. Jürgen Trabant). – München: Fink 1985. (Supplemente 4).
- Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie des Zeichens. (Übersetzt v. Günter Memmert). – München: Fink ²1991. (Supplemente 5).
- Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. (Übersetzt v. Jürgen Trabant). – München: Fink ⁷1991. (UTB 105).
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. (Übersetzt von Günter Memmert). – Frankfurt a. Main: Suhrkamp ⁹2002. (stw 222).
- Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation. (Übersetzt v. Günter Memmert). – München: dtv ³2004.
- Ernst, Peter: Germanistische Sprachwissenschaft. – Wien: Facultas 2004. (UTB 2541).
- Engljähringer, Klaudia: Theologie im Streitgespräch. Studien zur Dynamik der Dialoge des Buches Ijob. – Stuttgart: Kath. Bibelwerk 2003. (Zugl. Diss. Univ. Innsbruck 2001) (Stuttgarter Bibelstudien 198).
- Enzensberger, Hans Magnus: Die Steine der Freiheit. Nelly Sachs zu Ehren. Gedichte, Prosa, Beiträge. – Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1961, 45-51.
- Enzensberger, Hans Magnus: Über die Gedichte der Nelly Sachs. In: Holmqvist, Bengt (Hg.): Das Buch der Nelly Sachs. – Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1977. (st 398), 355-362.
- Fabry, Heinz-Josef: Anamnese III. Biblisch. In: LThK 1. – Freiburg i. Breisgau: Herder ³2006, 590-591.
- Fioretos, Aris: Flucht und Verwandlung. Nelly Sachs, Schriftstellerin. Eine Bildbiographie. (Übersetzt v. Paul Berf). – Berlin u.a.: Suhrkamp 2010.
- Forster, Heinz u. Paul Riegel: Deutsche Literaturgeschichte 11. Die Nachkriegszeit 1945 – 1968. – München: Dtv ³2002. (Dtv 3351).

- Frenzel: Stoff- und Motivgeschichte. – Berlin: Schmidt ²1974. (Grundlagen der Germanistik 3).
- Fritsch-Vivié, Gabriele: Nelly Sachs mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. – Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1993. (Rowohlts Monographien 496).
- Fritsch-Vivié, Gabriele: Der biographische Aspekt in den Szenischen Dichtungen der Nelly Sachs. In: Kessler, Michael u. Jürgen Wertheimer (Hg.): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang. – Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1994. (Stauffenberg-Colloquium 30), 271-282.
- Fritz, Walter Helmut: Die Welt neu herstellen. In: Text + Kritik 23 (1969), 8-9.
- Fritz, Walter Helmut: Mit einer Feder aus den Flügeln des Ikarus. Ausgewählte Gedichte und Prosagedichte. – Frankfurt a. Main: Fischer 1989. (Fischer-Taschenbücher 9266).
- Füglister, Notker: Das Psalmengebet. – Münsterschwarzach: Vier-Türme-Verlag ²1997.
- Füglister, Notker: Die Wirkungsgeschichte biblischer Motive in den Dichtungen von Nelly Sachs. In: Holzner, Johann u. Udo Zeilinger (Hg.): Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur. – St. Pölten, Wien: Niederösterreichisches Pressehaus 1998, 47-60.
- Gablé, Rebecca: Hiobs Brüder. Historischer Roman. – Bergisch Gladbach: Ehrenwirth Verlag 2009.
- Gaisbauer, Hubert: „Lies, das spüre ich dann!“. In: Die Furche 66. Jg./ Nr. 51, (23.12.2010), 13.
- Gauß, Karl-Markus: Ich schreibe, um zu leben. In: Die Presse, In: Spectrum. Nr. 18.948, 11.12.2010, V.
- Gelber, Mark: Nelly Sachs und das Land Israel. Die mystisch-poetischen Funktionen der geographisch-räumlichen Assoziationen. In: Kessler, Michael u. Jürgen Wertheimer (Hg.): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang. – Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1994. (Stauffenberg-Colloquium 30), 169-178.
- Gelhard, Dorothee: Spuren des Sagens. Studien zur jüdischen Hermeneutik in der Literatur. – Frankfurt: Peter Lang 2004. (Begegnung Jüdische Studien 1).
- Gfrereis, Heike (Hg.): Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. – Stuttgart, Weimar: Metzler 1999. (Sammlung Metzler 320).
- Girard, René: Hiob – Ein Weg aus der Gewalt. (Übersetzt v. Elisabeth Mainberger-Ruh). – Zürich: Benziger 1990.
- Goldbrunner, Josef: Archetyp. In: LThK 1. – Freiburg i. Breisgau: Herder ³2006, 946-947.

- Gries, Rainer: Zur Ästhetik und Architektur von Propagamen. Überlegungen zu einer Propagandageschichte als Kulturgeschichte. In: Gries, Rainer u. Wolfgang Schmale (Hg.): Kultur der Propaganda. – Bochum: Winkler 2005. (Herausforderungen 16), 9-35.
- Groß, Heinrich: Ijob. – Würzburg: Echter 1986. (Die Neue Echter Bibel: Kommentar zum Alten Testament mit der Einheitsübersetzung 13).
- Groß, Walter u. Karl-Josef Kuschel: „Ich schaffe Finsternis und Unheil!“ Ist Gott verantwortlich für das Übel? – Mainz: Grünewald ²1995.
- Grothe, Wolfgang: Astralmotive im Universum der Nelly Sachs. In: Text + Kritik 23 (1969), 13-24.
- Grözinger, Karl-Erich: Jüdische Mystik. Eine Einführung in die Geisteswelt des Chassidismus. In: Nagori, Klaus u.a. (Hg.): Der Chassidismus. Leben zwischen Hoffnung und Verzweiflung. – Karlsruhe: Evangelischer Presseverband 1996. (Herrenalber Forum 15), 26-51.
- Grün, Anselm: Kämpfen und Lieben. Wie Männer zu sich selbst finden. – Regensburg: Pustet ³2004.
- Halmer, Nikolaus: Die Vibration der Seele. In: Die Furche 66. Jg./ Nr. 48, (02.12.2010), 13.
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. – Stuttgart: Klett-Cotta ⁴1994.
- Hartmann, Michael (Hg.): Die Stuttgarter Konkordanz zur Einheitsübersetzung. – Stuttgart: Katholisches Bibelwerk 2009.
- Hell, Cornelius u. Wolfgang Wiesmüller: Die Psalmen – Rezeption biblischer Lyrik in Gedichten. In: Schmiedinger, Heinrich u.a. (Hg.): Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 1: Formen und Motive. – Mainz: Grünewald-Verlag 1999, 158-204.
- Henrix, Hans Hermann: Augenblick ethischer Wahrheit. Zur Bedeutung der Metapher im Denken von Emmanuel Levinas'. In: Hölscher, Andreas u. Rainer Kampling (Hg.): Religiöse Sprache und ihre Bilder. Von der Bibel bis zur modernen Lyrik. – Berlin: Morus 1998. (Schriften der Diözesanakademie Berlin 14), 9-31.
- Hesse, Franz: Hiob. – Zürich: Theol. Verlag ²1992. (Zürcher Bibelkommentare AT 14).
- Hiebel, Hans: Das Spektrum der modernen Poesie II. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne. Teil II (1945-2000). – Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Hoffmann, Dieter: Arbeitsbuch Deutschsprachige Lyrik seit 1945. – Tübingen, Basel: Francke ²2004.
- Hoffmann, Paul: Vom Pathos der Nelly Sachs. In: Kessler, Michael u. Jürgen Wertheimer (Hg.): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und

- Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang. – Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1994. (Stauffenberg-Colloquium 30), 19-34.
- Holmqvist, Bengt: Die Sprache der Sehnsucht. In: Ebd. (Hg.): Das Buch der Nelly Sachs. – Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1968. (st 398), 7-70.
- Jantzen, Jörg: Anamnese I. Philosophisch. In: LThK 1. – Freiburg i. Breisgau: Herder³2006, 589-590.
- Jaspers, Karl: Einführung in die Philosophie. Zwölf Radiovorträge. – München: Piper²⁶2005.
- Jochum, Herbert: Hiob und die Shoah. In: Becker, Hansjakob u.a. (Hg.): Warum? – Hiob interdisziplinär diskutiert. Mainzer Universitätsgespräche. – Mainz: Studium generale 1998, 101-120.
- Jordan, Lothar: Lyrik. In: Glaser, Horst Albert (Hg.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte. – Bern, Stuttgart, Wien: UTB 1997. (UTB 1981).
- Kaes, Anton: Vom Expressionismus zum Exil. In: Vom Realismus bis zur Gegenwart (Geschichte der deutschen Literatur 3). – Tübingen: Francke²1998, 233-326.
- Kainz, Friedrich: Psychologie der Sprache. Bd. 1. Grundlagen der allgemeinen Sprachpsychologie. – Stuttgart: Enke⁴1967.
- Keller-Stocker, Birgit: Die Lyrik von Nelly Sachs. Entwicklung und Grundstruktur anhand von Interpretationen. – Diss. Univ. Zürich 1973.
- Kersten, Paul: Analyse und Heiligsprechung. Nelly Sachs und ihre Kritiker. In: Text + Kritik 23 (1969), 48-51.
- Kersten, Paul: Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs. Mit einer Wort-Konkordanz und einer Nelly Sachs-Bibliographie. – Hamburg: Hartmut Lüdke Verlag 1970. (Geistes- und Sozialwissenschaftliche Dissertationen 7).
- Kessler, Michael: Dichte und Abwesenheit. Transzendenz und Transzendieren im Werk der Nelly Sachs. In: Kessler, Michael u. Jürgen Wertheimer (Hg.): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang. – Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1994. (Stauffenberg-Colloquium 30), 225-269.
- Kolmer, Lothar u. Rob-Santer, Carmen: Studienbuch Rhetorik. – Paderborn: Schöningh 2002. (UTB 2335).
- Komar, Michael: Der Holocaust – con amore. In: Köppen, Manuel (Hg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz. – Berlin: Erich Schmidt 1993, 31-33.
- Konstantinovic, Zoran: Die Nachwirkungen der Bibel als Problem der Vergleichenden Literaturwissenschaft. In: Holzner, Johann u. Udo Zeilinger (Hg.): Die Bibel im

- Verständnis der Gegenwartsliteratur. – St. Pölten, Wien: Niederösterreichisches Pressehaus 1998, 17-24.
- Korte, Hermann: Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945. – Stuttgart: Metzler 1989. (SM 250).
- Kotte, Wouter: Der Gedankenstrich – ein Ozonloch in der Grammatik. In: Rönneper, Joachim (Hg.): Ausstellung Gedankenstrich: Gedichte – Bilder – Essays. – Gießen: Anabas 1992, 92-104.
- Kraft, Andreas: „nur eine Stimme, ein Seufzer“. Die Identität der Dichterin Nelly Sachs und der Holocaust. – Frankfurt a. Main u.a.: Peter Lang 2010. (Jüdische Studien 7).
- Krämer, Michael: „Wir wissen ja nicht, was gilt“. Zum poetologischen Verfahren bei Nelly Sachs und Paul Celan – Versuch einer Annäherung. In: Kessler, Michael u. Jürgen Wertheimer (Hg.): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang. – Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1994. (Stauffenberg-Colloquium 30), 35-68.
- Kranz-Löber: „In der Tiefe des Hohlwegs“. Die Shoah in der Lyrik von Nelly Sachs. – Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. (Epistemita 357).
- Kuhl, Curt: Die Entstehung des Alten Testaments. – Bern: Francke 1953 .
- Küng, Hans: Das Judentum. – München: Piper 1991.
- Kuric, Johanna: Was ist das Andere auf das ihr Steine werft? Das Denken der Alterität in der Lyrik von Nelly Sachs. – St. Ottilien 1999. (Zugl. Diss. Univ. München 1999).
- Kurz, Paul Konrad: Über moderne Literatur. Bd. 1. – Frankfurt a. Main: Knecht 1967.
- Kuschel, Karl-Josef: Theologie und Literatur heute: Themen und Konsequenzen. In: Jens, Walter; Küng, Hans u. Karl-Josef Kuschel (Hg.): Theologie und Literatur. Zum Stand des Dialogs. – München: Kindler 1986, 199-222.
- Kuschel, Karl-Josef: Erzähle etwas anderes, deine Bibel ist kalt. Die Bibel im Spiegel der gegenwärtigen Literatur. In: Hochgrebe, Volker u. Hartmut Meesmann (Hg.): Warum versteht ihr meine Bibel nicht? Wege zum befreiten Leben. – Freiburg i. Breisgau: Chrstophorus-Verlag 1989, 17-36.
- Kuschel, Karl-Josef: „Vielleicht hält Gott sich einige Dichter ...“. Literarisch-theologische Porträts. – Mainz: Gütersloh 1991.
- Kuschel, Karl-Josef: Hiob und Jesus. Die Gedichte der Nelly Sachs als theologische Herausforderung. In: Kessler, Michael u. Jürgen Wertheimer (Hg.): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang. – Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1994. (Stauffenberg-Colloquium 30), 203-224.

- Kuschel, Karl-Josef: Gott liebt es sich zu verstecken. Literarische Skizzen von Lessing bis Mugsch. – Ostfildern: Grünewald-Verlag 2007.
- Kutzer, Mirja: In Wahrheit erfunden: Dichtung als Ort theologischer Erkenntnis. – Diss. Univ. Wien 2005.
- Laermann, Klaus: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“. Überlegungen zu einem Darstellungsverbot. In: Köppen, Manuel (Hg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz. – Berlin: Erich Schmidt 1993, 11-15.
- Lagercrantz, Olof: Die fortdauernde Schöpfung. In: Text + Kritik 23 (1969), 1-4.
- Langenhorst, Georg: Hiob unser Zeitgenosse. Die literarische Hiob-Rezeption im 20. Jahrhundert als theologische Herausforderung. – Mainz: Grünewald-Verlag 1994. (Theologie und Literatur 1).
- Langenhorst, Georg (Hg.): Hiobs Schrei in die Gegenwart. Ein literarisches Lesebuch zur Frage nach Gott im Leid. – Mainz: Grünewald-Verlag 1995.
- Langenhorst, Georg: Zuviel „Warum“ gefragt? Hiob in der Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Becker, Hansjakob u.a. (Hg.): Warum? – Hiob interdisziplinär diskutiert. Mainzer Universitätsgespräche. – Mainz: Studium generale 1998, 121-146.
- Langenhorst, Georg: Ijob – Vorbild in Demut und Rebellion. In: Schmiedinger, Heinrich u.a. (Hg.): Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 2: Personen und Figuren. – Mainz: Grünewald-Verlag 1999, 259-280.
- Langenhorst, Georg: „Sein haderndes Wort“ (Paul Celan) – Hiob in der Dichtung unserer Zeit. In: Seidl, Theodor u. Stephanie Ernst: Das Buch Ijob. Gesamtdeutungen – Einzeltexte – Zentrale Themen. – Frankfurt a. Main: Peter Lang 2007. (ÖBS 31), 279-306.
- Langer, Michael: Stern der Gottesfinsternis. In: Klaus Hurtz (Hg.): Verdichteter Glaube. Prominente interpretieren Gedichte. – Regensburg: Pustet 1993, 43-51.
- Lauer, Gerhard: Mythos. In: LThK 7. – Freiburg i. Breisgau: Herder ³2006, 597-606.
- Lermen, Birgit u. Michael Braun: Nelly Sachs „an letzter Atemspitze des Lebens“. – Bonn: Bouvier 1998. (Lebensspuren – deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts 2).
- Leiß, Ingo u. Hermann Stadler: Weimarer Republik 1918-1933 (= Deutsche Literaturgeschichte 9). – München: Dtv 2003. (Dtv 3349).
- Leiteritz, Christiane: Hermeneutische Theorie. In: Sendl, Martin (Hg.): Einführung in die Literaturtheorie. – Wien u.a.: UTB 2004. (UTB 2527), 129-159.
- Lohfink, Norbert: Perikopenordnung „Patmos“. Gedanken eines Alttestamentlers zu dem Leseordnungsentwurf von Hansjakob Becker. In: Braulik, Georg u. Norbert Lohfink: Liturgie und Bibel. Gesammelte Aufsätze. – Frankfurt a. Main: Peter Lang 2005. (ÖBS 28), 165-183.

- Macho, Thomas: Ist das Leben gerecht? In: Der Standard, (31.12.2010), A 12.
- Martini, Carlo: Wer in der Prüfung bei mir bleibt. Von Ijob zu Jesus. (Übersetzt v. Michaela Gerberich). – Freiburg: Herder 1991.
- Metz, Johann Baptist: Memoria passionis. Ein provozierendes Gedächtnis in pluralistischer Gesellschaft. – Freiburg i. Breisgau: Herder ²2006.
- Moeller, Hans-Bernhard: Literatur zur Zeit des Faschismus. In: Vom Realismus bis zur Gegenwart (= Geschichte der deutschen Literatur 3). – Tübingen: Francke ²1998, 327-432.
- Motté, Magda: „Der Verwandlung sichtbarstes Zeichen“. Die Schmetterlingsmetaphorik im Werk der Nelly Sachs. In: Kessler, Michael u. Jürgen Wertheimer (Hg.): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang. – Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1994. (Stauffenberg-Colloquium 30), 179-202.
- Mühlberger, Sigrid: „Wir werden Zeugen sein“. Zum Motiv des Prophetischen. In: Schmiedinger, Heinrich u.a. (Hg.): Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 1: Formen und Motive. – Mainz: Grünewald-Verlag 1999, 385-403.
- Müller, Hans-Peter: Das Hiobproblem. Seine Stellung und Entstehung im Alten Orient und im Alten Testament. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³1995. (Erträge der Forschung 84).
- Müller, Wunibald: Anamnese II. Psychologisch. In: LThK 1. – Freiburg i. Breisgau: Herder ³2006, 590.
- Müller, Paul-Gerhard: Einheitsübersetzung. In: LThK 3. – Freiburg i. Breisgau: Herder ³2006, 551-552.
- Nielsen, Helge u. Annelise Ballegaard Petersen: Die deutsche Literatur 1945-200. In: Sørensen, Bengt Algot (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – München: Beck ²2002. (Beck'sche Reihe 1217), 270-456.
- Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. – Stuttgart, Weimar: Metzler ²2000.
- Oberhänsli-Widmer, Gabrielle: Hiob in jüdischer Antike und Moderne. Die Wirkungsgeschichte in der jüdischen Literatur. – Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag 2003.
- Oelmüller, Willi: Philosophische Fragen und Antworten zu Leiden und Katastrophen. In: Becker, Hansjakob u.a. (Hg.): Warum? – Hiob interdisziplinär diskutiert. Mainzer Universitätsgespräche. – Mainz: Studium generale 1998, 73-100.

- Osuki, Daniel: Der Stoff, aus dem Metaphern sind. Zur Textualität zwischen Bild und Begriff bei Aristoteles, Ricœur, Aldrich und Merleau-Ponty. In: Zimmermann, Ruben (Hg.): Bildersprache verstehen: Zur Hermeneutik der Metapher und anderer bildlicher Sprachformen. – München: Fink 2000. (Übergänge 38), 91-116.
- Pallitsch, Lukas: Die Aussendungsworte im Matthäusevangelium vor dem Hintergrund von Mission und Propaganda. Ein Beitrag zum Antagonismus von Mt 10,5-15 und 28,16-20. – Diplomarbeit. Univ. Wien 2010.
- Pazi, Maragrita: Jüdische Aspekte und Elemente im Werk von Nelly Sachs und ihre Wirkungen. In: Kessler, Michael u. Jürgen Wertheimer (Hg.): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang. – Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1994. (Stauffenberg-Colloquium 30), 153-168.
- Perkins, Vivien: Yvan Goll. An iconographical study of his poetry. – Boll: Bouvier 1970. (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 5).
- Petersen, Annelise Ballegaard: Die deutsche Literatur 1910-1945. Strömungen der ersten Jahrhunderthälfte. In: Sørensen, Bengt Algot (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur 2. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – München: Beck ²2002. (Beck'sche Reihe 1217), 174-269.
- Preuß, Horst Dietrich: Einführung in die alttestamentliche Weisheitsliteratur. – Stuttgart: Kohlhammer 1987. (Urban-Taschenbücher 383).
- Richard, Lionel: Auschwitz und kein Ende. In: Köppen, Manuel (Hg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz. – Berlin: Erich Schmidt 1993, 34-30.
- Ricœur, Paul: Die lebendige Metapher. (Übersetzt v. Rainer Rochlitz). – München: Fink ²1991. (Übergänge 12).
- Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung III: Die erzählte Zeit. (Übersetzt v. Andreas Knop). – München: Fink 1991. (Übergänge 18).
- Ricœur, Paul: Gott nennen. In: Casper, Bernhard (Hg.): Gott nennen. Phänomenologische Zugänge. – Freiburg i. Breisgau, München: Alber 1981, 45-79.
- Riede, Anita: Das „Leid-Steine-Trauerspiel“. Zum Wortfeld „Stein“ im lyrischen Kontext in Nelly Sachs' „Fahrt ins Staublose“ mit einem Exkurs zu Celans „Engführung“. – Berlin: Weißensee-Verlag 2000. (Zugl. Diss. Freie Univ. Berlin 2000).
- Riegel, Paul u. Wolfgang van Rinsum: Drittes Reich und Exil 1933-1945 (= Deutsche Literaturgeschichte 10). – München: Dtv ²2004.
- Rohr, Richard: Hiobs Botschaft. Vom Geheimnis des Leidens. (Übersetzt v. Tilmann Haberer). – München: Claudius 2000.

- Rospert, Christine: Poetik einer Sprache der Toten. Studien zum Schreiben von Nelly Sachs. – Bielefeld: transcript Verlag 2004.
- Rudnick, Ursula: Post-Shoa religious metaphors: the image of God in the poetry of Nelly Sachs. – Frankfurt a. Main u.a.: Peter Lang 1995. (Zugl. Diss. Univ. New York 1994).
- Rudolph, Enno: Metapher, Symbol, Begriff. Anregungen zu einem möglichen Dialog zwischen Hans Blumenberg und Ernst Cassirer. In: Zimmermann, Ruben (Hg.): Bildersprache verstehen: Zur Hermeneutik der Metapher und anderer bildlicher Sprachformen. – München: Fink 2000. (Übergänge 38), 77-89.
- Safranski, Rüdiger u. Walter Fähnders: Proletarisch-revolutionäre Literatur. In: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 8). – München, Wien: Hanser 1995, 174-231.
- Sager, Peter: Nelly Sachs. Untersuchungen zu Stil und Motivatik ihrer Lyrik. – Diss. Univ. Bonn 1970.
- Scheuer, Manfred: Martyrer, Martyrium. In: LThK 6. – Freiburg i. Breisgau: Herder ³2006, 1436-1444..
- Schilson, Arno: Anamnese IV. Theologisch. In: LThK 1. – Freiburg i. Breisgau: Herder ³2006, 591-592.
- Schnell, Ralph: Deutsche Literatur nach 1945. In: Beutin, Wolfgang u.a. (Hg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart – Stuttgart: Metzler ⁷2008, 479-510.
- Scholem, Gershom: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. – Zürich: Suhrkamp 1967.
- Scholem, Gershom: Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem kabbalistischen Buche Sohar. – Frankfurt am Main: Insel 1971. (Insel-Bücherei 949).
- Scholem, Gershom: Zur Kabbala und ihrer Symbolik. – Zürich: Suhrkamp 1973. (stw 13).
- Scholem, Gershom: Ursprung und Anfänge der Kabbala. – Berlin, New York: de Gruyter ²2001.
- Scholem, Gershom: Judaica. Bd. 2. – Frankfurt a. Main: Suhrkamp ⁶2003. (Bibliothek Suhrkamp 263).
- Schrader, Ulrike: Die Gestalt Hiobs in der deutschen Literatur seit der frühen Aufklärung. – Frankfurt a. Main u.a.: Peter Lang 1992. (Zugl. Diss. Univ. Wuppertal 1991) (Europäische Hochschulschriften: Deutsche Sprache und Literatur 1294).
- Schwandt, Erhard: Das poetische Verfahren in der späten Lyrik Yvan Golls. Untersuchungen zur Genesis und Poetik. – Diss. Freie Univ. Berlin 1970.

- Schwienhorst-Schönberger, Ludger: Das Buch Hiob. In: Zenger, Erich u.a. (Hg.): Einleitung in das Alte Testament. – Stuttgart: Kohlhammer ⁵1995. (Kohlhammer Studienbücher Theologie 1,1), 335-347.
- Schwienhorst-Schönberger, Ludger: Ein Weg durch das Leid. Das Buch Ijob. – Freiburg i. Breisgau: Herder 2007.
- Schwienhorst-Schönberger, Ludger: Ijob: Vier Modelle der Interpretation. In: Seidl, Theodor u. Stephanie Ernst: Das Buch Ijob. Gesamtdeutungen – Einzeltexte – Zentrale Themen. – Frankfurt a. Main: Peter Lang 2007. (ÖBS 31), 21-37.
- Sedlmeier, Franz: Ijob und die Auseinandersetzungen im alten Mesopotamien. In: Seidl, Theodor u. Stephanie Ernst: Das Buch Ijob. Gesamtdeutungen – Einzeltexte – Zentrale Themen. – Frankfurt a. Main: Peter Lang 2007. (ÖBS 31), 85-136.
- Sedmak, Clemens: Das Messianische. In: Schmiedinger, Heinrich u.a. (Hg.): Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 1: Formen und Motive. – Mainz: Grünewald-Verlag 1999, 403-432.
- Seidl, Theodor u. Stephanie Ernst: Das Buch Ijob. Gesamtdeutungen – Einzeltexte – Zentrale Themen. – Frankfurt a. Main: Peter Lang 2007. (ÖBS 31).
- Seidl, Theodor: „Gedicht von Anfang bis zu Ende“ (Herder) Zur Einführung. In: Seidl, Theodor u. Stephanie Ernst: Das Buch Ijob. Gesamtdeutungen – Einzeltexte – Zentrale Themen. – Frankfurt a. Main: Peter Lang 2007. (ÖBS 31), 9-18.
- Selg, Peter: „Alles ist unvergessen“. Paul Celan und Nelly Sachs. – Dornach: Pforte 2008.
- Sexl, Martin (Hg.): Einführung in die Literaturtheorie. – Wien u.a.: UTB 2004. (UTB 2527).
- Sexl, Martin: Formalistisch-strukturalistische Theorien. In: Sexl, Martin (Hg.): Einführung in die Literaturtheorie. – Wien u.a.: UTB 2004. (UTB 2527), 161-190.
- Simon, Josef: Philosophie des Zeichens. – Berlin, New York: de Gruyter 1989.
- Skirl, Helge u. Monika Schwarz-Friesel: Metapher. – Heidelberg: Winter 2007. (KEGLI 4).
- Sölle, Dorothee: Leiden. – Stuttgart: Kreuz Verlag ⁴1978.
- Sørensen, Bengt Algot (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – München: Beck ²2002. (Beck'sche Reihe 1217).
- Sowa-Bettecken, Beate: Sprache der Hinterlassenschaft. Jüdisch-christliche Überlieferung in der Lyrik von Nelly Sachs und Paul Celan. – Frankfurt a. Main u.a.: Peter Lang 1992. (Zugl. Diss. Univ. Freiburg i. Breisgau 1991) (Europäische Hochschulschriften: Deutsche Sprache und Literatur 1357).

- Steiner, George: Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche. – Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1969.
- Steiner, George: Das lange Leben von Metaphern. Versuch über die Shoah. In: Lasky, Melvin u. Helga Hegewisch (Hg.): Wendepunkte unserer Zeit. Perspektiven, Trends, Argumente. – Weinheim, Berlin: Quadriga 1987, 63-79.
- Stephan, Inge: Literatur in der Weimarer Republik. In: Beutin, Wolfgang u.a. (Hg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart – Stuttgart: Metzler 2008, 387-432.
- Stock, Alex: Liturgie und Poesie. Zur Sprache des Gottesdienstes. – Kevelaer: Butzon & Bercker 2010.
- Theobald, Gerd: Hiobs Botschaft. Die Ablösung der metaphysischen durch die poetische Theodizee. – Gütersloh: Gütersloher 1993.
- Treitler, Wolfgang: Auf Wanderschaft. Betrachtungen zum biblischen Glauben. – Kirchstetten: Achinoam 2005.
- Treitler Wolfgang: Mit Gott, gegen Gott, niemals ohne Gott. Elie Wiesel als Gotteszeuge nach der Shoah. In: Langthaler, Rudolf u. Wolfgang Treitler: Die Gottesfrage in der europäischen Philosophie und Literatur des 20. Jahrhunderts. – Wien u.a.: Böhlau 2007, 207-225.
- Treitler, Wolfgang: Zwischen Hiob und Jeremia. Stefan Zweig und Joseph Roth am Ende der Welt. – Frankfurt a. Main: Peter Lang 2007. (Religion Kultur Recht 6).
- Treitler, Wolfgang: Kein Diener zweier Herren! Der einzige Gott und viele Gegengötter. Eine Fundamentaltheologie. – Frankfurt a. Main: Peter Lang 2010. (Religion Kultur Recht 12).
- Tück, Jan-Heiner: Gelobt seist Du, Niemand. Paul Celans Dichtung – eine theologische Provokation. – Frankfurt a. Main: Knecht-Verlag 2000.
- Tück, Jan-Heiner: „Wer euch antastet, tastet meinen Augapfel an ...“ Anmerkungen zur Einzigartigkeit der Shoah. In: Comunio. Jg. 39 (2010), 440-453.
- Ullrich, Volker: Das Ende. In: Die Zeit 66.Jg./ Nr.5, (27.01.2011), 51.
- Wallas, Armin: Der Gott Israels. In: Schmiedinger, Heinrich u.a. (Hg.): Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 2: Personen und Figuren. – Mainz: Grünewald-Verlag 1999, 7-29.
- Wallas, Armin: Das Volk Israel. In: Schmiedinger, Heinrich u.a. (Hg.): Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 2: Personen und Figuren. – Mainz: Grünewald-Verlag 1999, 30-52.
- Weissenberger, Klaus: Zwischen Stein und Stern. Mystische Formgebung in der Dichtung von Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs und Paul Celan. – Bern, München: Francke 1976.

- Wertheimer, Jürgen: „Ich und Du“. Zum dialogischen Prinzip bei Nelly Sachs. In: Kessler, Michael u. Jürgen Wertheimer (Hg.): Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang. – Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1994. (Stauffenberg-Colloquium 30), 77-89.
- Weymann, Volker: Umröcheltes Wort. 50 Jahre nach der Zürcher Begegnung von Nelly Sachs und Paul Celan. In: Herder Korrespondenz 64 (2010), 263-267.
- Wiedenhofer, Siegfried: Theologie. In: LThK 9. – Freiburg i. Breisgau: Herder ³2006, 1435-1444.
- Wolfson, Elliot: Language, eros, being: kabbalistic hermeneutics and poetic imagination. – New York: Fordham Univ. Press 2004.
- Zabel, Hermann (Hg.): Zweifache Vertreibung. Erinnerungen an Walter A. Berendsohn. – Essen: Klartext 2000. (Beiträge zur Förderung des christlich-jüdischen Dialogs 18).
- Zenger, Erich: Durchkreuztes Leben. Hiob: Hoffnung für die Leidenden. – Freiburg: Herder 1976.
- Zenger, Erich: Das Buch der Psalmen. In: Zenger, Erich u.a. (Hg.): Einleitung in das Alte Testament. – Stuttgart: Kohlhammer ⁵1995. (Kohlhammer Studienbücher Theologie 1,1), 348-371.
- Zima, Peter : Literarische Ästhetik . Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. – Tübingen u.a.: Francke ²1995. (UTB 1590).

Internetquellen:

- Warum gibt es Leid in der Welt? In: F.A.Z. Nr. 70,1. (24.03.2005). – <http://www.faz.net/s/RubFC06D389EE76479E9E76425072B196C3/Doc~E2B1C27D73948438D9A282955F16F2D45~ATpl~Ecommon~Scontent.html>. (Abfrage: 8.9. 2010).
- Riecher, Stefan: Haiti ein Jahr danach: Die Wut, die bleibt. In: Die Presse, (07.01.2011). – http://diepresse.com/home/spectrum/zeichenderzeit/623573/Haiti-ein-Jahr-danach_Die-Wut-die-bleibt?direct=624400&_vl_backlink=/home/spectrum/index.do&selChannel=. (Abfrage: 08.01.2010).

9. Anhang

a. Abkürzungsverzeichnis

Gedichtsammlungen:

- (W) Wohnungen des Todes
- (S) Sternverdunkelung
- (F / V) Flucht und Verwandlung
- (N) Und Niemand weiß weiter
- (T) Noch feiert Tod das Leben

Die Zahl neben des Blockbuchstaben gibt Auskunft über die Seitenzahl, z.B. (W 8) = in der Gedichtsammlung „Wohnungen des Todes“, Seite 8.

Biblische Bücher:

- AT Altes Testament
- Gen Genesis
- Ex Exodus
- Ez Ezechiel
- Hos Hosea
- Jer Jeremia
- Jes Jesaja
- Joh Johannes-Evangelium
- Koh Kohelet
- Lev Levitikus
- Mk Markus-Evangelium
- Mt Matthäus-Evangelium
- NT Neues Testament
- Ps Psalmen
- Röm Römerbrief
- Sir Jesus Sirach
- 2 Sam 2 Samuel

Abkürzungen:

allg.	allgemein	m.R.	mit Recht
Anm.	Anmerkung	m.W.	meines Wissens
atl.	alttestamentlich	ntl.	neutestamentlich
bspw.	beispielsweise	resp.	respektive
bzw.	beziehungsweise	s.	siehe
ca.	zirka	s.a.	siehe auch
d.i.	das ist	s.o.	siehe oben
d.h.	das heißt	s.u.	siehe unten
ebd.	ebendieser	sog.	sogenannt(e)
f ⁵²²	folgende (Seite)	Tl.	Teil
ff	folgenden (Seiten)	u.	und
gr.	griechisch	u.a.	unter anderem
hebr.	hebräisch	v.	von
Hg.	Herausgeber	V.	Vers(e)
hrsg. v.	herausgegeben von	v.a.	vor allem
i.S.	im Sinn	vgl.	vergleiche
insbes.	insbesondere	Z.	Zeile(n)
Jh.	Jahrhundert	z.B.	zum Beispiel
Kap.	Kapitel	zit. n.	zitiert nach
lat.	lateinisch	zugl.	zugleich
m.E.	meines Erachtens		

⁵²² Vgl.: ohne Interpunktion.

b. Abstract

Diese Arbeit setzt sich mit der Hiobsgestalt im lyrischen Werk der Dichterin Nelly Sachs (1891-1970) auseinander, die als Jüdin ins Exil nach Schweden fliehen musste. Sofern man eine Arbeit über die Hiobsgestalt in der Nachkriegslyrik schreibt, ist zunächst von einer doppelten Voraussetzung auszugehen, nämlich von einer Lyrik nach 1945, der biblischen Hiobsgestalt sowie dem Konnex beider Bereiche, die durch die Person Nelly Sachs gewährleistet wird.

Die literaturhistorischen Prämissen stehen zunächst unter ebenso unklaren wie fragwürdigen Vorzeichen: Setzt mit 1945 die vielzitierte „Stunde Null“ ein und wo positioniert sich dergestalt die Lyrik? Neben der literarischen Kontroverse steht ein lyrisches Gedicht nach 1945 gleichermaßen unter philosophischen Vorzeichen, deren Angelpunkt das Diktum Adornos bildet, wonach es nämlich „barbarisch sei, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben“. Betrifft das nur die Lyrik, das allgemein literarische Schaffen oder etwa die Sprache per se? Die Stellung der Dichterin wird einem diesbezüglichen Klärungsversuch unterzogen. An ihrem Beispiel wird deutlich, dass ihrer Lyrik ein Pathos innewohnt und somit eine strikte Zuordnung ebenso wenig möglich erscheint wie die Haltbarkeit des Adorno'schen Postulats. Einen zweiten Ausgangspunkt nimmt die biblische Hiobfigur ein. Das biblische Weisheitsbuch wird in seinen für die spätere lyrische Interpretation relevanten Grundzügen dargestellt. Insbesondere der dichterische Kosmos der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (v.a. Zwischen- und Nachkriegszeit) wird in Bezug auf Hiob untersucht.

Im zweiten Teil dieser Arbeit sollen drei Gedichte im Vordergrund stehen, die mit Hiob affiziert, überschrieben oder aufgeladen sind, und zudem das Hiobmotiv in teils unterschiedlicher Form verarbeiten. Bei einer Einzelanalyse der Gedichte lässt insbesondere die Metaphorik der Nelly Sachs Fragen offen. Es erfolgt eine sukzessive Annäherung an den metaphorischen Kosmos, der sich insbes. aus der biblischen und mystischen Tradition nährt sowie durch den vielfältigen in ihrem lyrischen Textkorpus geprägt ist. In einem dritten Anlauf wird die metaphorische Dichte des Sachsschen Hiob herausgearbeitet, indem der Versuch unternommen wird, Hiob in seiner metaphorischen Verankerung zu verstehen; zugleich wird quasi als Conclusio dieser Annäherung der Versuch unternommen, den Stärkegrad dieser Metapher Hiob – im Spektrum von Chiffre, Symbol oder Archetypus – einzuordnen. Dergestalt kann Hiob in der Lyrik der Nelly Sachs als „Archetypus des Leidens“ verstanden werden.

Auf der existentiell-philosophischen Ebene wird im letzten Teil dieser Arbeit die Bedeutung der Konturen des Sachsschen Hiob analysiert. Da sich unmittelbar nach 1945 nicht mehr leichtfertig von Hiob dem Dulder sprechen lässt, hat Nelly Sachs eine diesbezügliche inhaltliche Transformation vorgenommen. Nelly Sachs gibt dem Ort Auschwitz durch die Metapher Hiob einen *anamnetischen Raum* und bewahrt die Toten insofern vor ihrem „zweiten Tod“, als sie ihnen ein *erinnerndes Gedächtnis* schafft.

c. Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Lukas Pallitsch
Staatsbürgerschaft: Österreich
Religionsbekenntnis: röm.-kath.

Geboren am: 31. August 1985
Wohnhaft in: Triftgasse 33 / 7063 Oggau
lukas.pallitsch@gmx.at

Schul- und Weiterbildung:

1990-1994 Volksschule Oggau
1994-2002 Gymnasium der Diözese Eisenstadt
Abschluss mit AHS-Matura
2003/2004 Präsenzdienst: HSZ (Heeressportzentrum)
Seit WS 2004 Studium: UF Kath. Religion, UF Deutsch, Universität Wien
(abgeschlossen mit der Diplomarbeit: „Die Aussendungsworte im Matthäusevangelium vor dem Hintergrund von Mission und Propaganda. Ein Beitrag zum Antagonismus von Mt 10,5-15 und 28,16-20“)
Mag. theol. (Magister der Theologie)
WS 2009/10 Studienassistent am Institut für Neutestamentliche Bibelwissenschaft
Seit WS 2005 Studium: Deutsche Philologie, Universität Wien

Praktika:

03-06/2009 Fachbezogenes Unterrichtspraktikum, UF Deutsch, HTBL Wien 10, A-1010 Wien
03-06/2009 Fachbezogenes Unterrichtspraktikum, UF Religion, BG 9 Wasagasse, A-1090 Wien

Sportliche Qualifikation:

Mitglied des österreichischen Nationalteams, Mittelstreckenlauf (2003-2009)

Vielfacher österreichischer Nachwuchsmeister im Mittelstreckenlauf 2003-2008

Inhaber zahlreicher burgenländischer Landesrekorde

Österreichischer Staatsmeister 2006, 2008

2002-2008 Laufteam Burgenland Eisenstadt

Seit 2009 Laufimpuls Oggau

Seit 2004 Österreichischer Alpenverein

Sprachkenntnisse:

Deutsch, Muttersprache

Englisch, in Wort und Schrift