

## Vom Klagelied zum modernen Gedicht Ein Blick in das Werk der Nelly Sachs

Von Ruth Dinesen (Kopenhagen)

### Die trauernde Klage

Die ersten Nachkriegsdichtungen der Nelly Sachs entstanden unter dem Eindruck von Berichten aus den befreiten Konzentrationslagern. Sie hatte die Aufgabe, als Sprachrohr der gefolterten und ermordeten Menschen zu dienen, angenommen und ihre Aufmerksamkeit war unentwegt auf das Leiden gerichtet.

AUCH DIR, du mein Geliebter,  
Haben zwei Hände, zum Darreichen geboren,  
Die Schuhe abgerissen,  
Bevor sie dich töteten.  
Zwei Hände, die sich darreichen müssen  
Wenn sie zu Staub zerfallen.  
Deine Schuhe waren aus einer Kalbshaut.  
Wohl waren sie gegerbt, gefärbt,  
Der Pfriem hatte sie durchstochen –  
Aber wer weiß, wo noch ein letzter lebendiger  
Hauch wohnt?  
Während der kurzen Trennung  
Zwischen deinem Blut und der Erde  
Haben sie Sand hineingespart wie eine Stundenuhr  
Die jeden Augenblick Tod füllt.  
Deine Füße!  
Die Gedanken eilten ihnen voraus.  
Die so schnell bei Gott waren,  
So wurden deine Füße müde,  
Wurden wund um dein Herz einzuholen.  
Aber die Kalbshaut,  
Darüber einmal die warme leckende Zunge  
Des Muttertieres gestrichen war,  
Ehe sie abgezogen wurde –  
Wurde noch einmal abgezogen  
Von deinen Füßen,  
Abgezogen –  
O du mein Geliebter!

(Aus: In den Wohnungen des Todes (1947); hier nach: Fahrt ins Staublose, S. 26)

Durch das einleitende „Auch“ steht der Bräutigam repräsentativ für alle Getöteten – die Berge von Schuhen in den befreiten Konzentrationslagern werden Nelly Sachs vor Augen gestanden haben, als sie dieses Klagelied anstimmte. Das Gedicht ist also nicht privat, sondern die persönliche Trauer steht exemplarisch für die Klage über alle ermordeten Menschen. – Neben dem Opfer erscheint gleich anfangs der Täter; ein hilfloses Suchen nach dem Menschlichen im Mörder. Auch er ist sterblich, auch seine Hände wurden nicht zum Töten geschaffen.

Diese Zusammenstellung von Opfer und Täter bleibt zentral für die dichterische Arbeit der Nelly Sachs; eine Arbeit die nicht darin besteht, für feststehende Meinungen Worte zu finden, sondern darin, mit suchenden Worten nach einem Sinn zu tasten.

Den Kontrast zu den mörderischen Händen bilden die Füße des Geliebten (ab Vers 16). Die Füße stehen hier, wie auch an anderen Orten [1], als pars pro toto für die dynamische Bewegtheit des Lebendigen auf dem Weg durch die Verwandlungen der Welt. Füße und Gedanken sind lebenslang unterwegs zu Gott. Es ist die religiöse Vorstellung vom Leben als eine Pilgerwanderung nach Hause, zurück zum göttlichen Ursprung. Eine kurze Trennung nur zwischen „deinem Blut und der Erde“ (Vers 13) ist dieses Leben, das auf den Tod hin gelebt wird. Dadurch die verkürzte Metapher: Tod fülle die Schuhe, wie der Sand in der Stundenuhr vom oberen in den unteren Behälter hinunterrieselt.

Ein ganz eigenartiger Gedankengang klang schon vor diesen Zeilen an: die Schuhe, mit dem Sand von der Pilgerwanderung, waren aus Kalbsleder – durch viele Arbeitsgänge zu Schuhen verarbeitet – und dennoch lenkt das Material die Gedanken der Dichterin auf das Kalb, als Tier, als Kreatur, als Mitgeschöpf des Menschen. Auch das Tier wird als ein Lebewesen betrachtet, durch Leiden auf dem Weg zurück zu Gott. So gilt das fassungslose Seufzen der letzten Zeilen dem Geliebten, den Ermordeten der Konzentrationslager und dem leidenden Tier.

## **Sprachverlust**

Im Mai 1940 war Nelly Sachs mit der Mutter aus Berlin nach Stockholm geflohen und lebte hier mit ihr auf engstem Raum. Der schwedische Lyriker Johannes Edfelt beschrieb einmal das Verhältnis von Mutter und Tochter Sachs – halb bewundernd, halb befremdet – als eine vollkommene Symbiose und Nelly Sachs' Trauer nach dem Tod der Mutter am 7. Februar 1950 als erschütternd. Mit der Mutter hatte sie alles, was das Leben noch begehrenswert erscheinen ließ, verloren – am liebsten hätte sie sich in den „weißen Schnee“ der Mutterarme [2] gelegt und wäre ihr gefolgt. Sie blieb jahrelang innerlich an diesem Sterbebett sitzen und schrieb ihre Trauer in Prosa und Gedichte ein.

Nach und nach findet eine Verschiebung statt: die verstorbene Mutter wird für Nelly Sachs zur Stellvertreterin aller Menschen, die sie durch den Tod verloren hat. Im folgenden Gedicht verrät das angerufene DU keine personale Identität, heißt es doch im letzten Abschnitt „du Geliebtestes“, als wäre das DU ein Ding oder – wie ich meine – eine Gesamtheit von Geliebten:

## **DER UMRIS**

Dies ist übrig –  
mit meiner Welt zogst du hinaus  
Komet des Todes.  
Übrig ist die Umarmung  
der Leere  
ein kreisender Ring  
der seinen Finger verlor.

Wieder Schwärze

vor der Schöpfung  
Trauergesetz.  
Abgeblättert die leichtsinnige Vergoldung  
der Nacht  
die sich der Tag erlaubte.

Der Schatten Kalligraphie  
als Nachlaß.

Grüngefärbte Landschaften  
mit ihren wahrsagenden Gewässern  
ertrunken  
in den Sackgassen der Finsternis.

Bett Stuhl und Tisch  
schlichen auf Zehenspitzen aus dem Zimmer  
dem Haar der Trennung nach

Alles ist ausgewandert mit dir  
mein ganzer Besitz enteignet

nur trinkst du Geliebtstes mir  
die Worte vom Atem  
bis ich verstumme

(Aus: Fahrt ins Staublose (1961); hier nach: Fahrt ins Staublose, S. 340f.)

Das Gedicht, wie so viele andere davor, trauert der Mutter nach. Wenn man einen Kreis zeichnen will, nimmt man vielleicht ein Glas oder eine Tasse als Hilfsmittel, den Kreis schön rund zu ziehen. Am Rande des Papiers, auf dem Nelly Sachs dieses Gedicht ins Reine schrieb, zog sie einen kleinen Kreis und versah diesen mit drei Strichen, als wollte sie damit die dynamische Entleerung des Umrisses kennzeichnen. Als wir dieses Typoskript für die Ausstellung zum hundertsten Geburtstag in der Königlichen Bibliothek, Stockholm, ausgesucht hatten, legte die Bibliothekarin den Trauring der Margarete Sachs auf diese kleine Zeichnung: die runde Figur war um den Ring der Mutter gezogen worden! Wenn es nicht schon vorher klar gewesen wäre, dann wurde dadurch fast mit Händen greifbar: dieses Gedicht handelt vom Tod der Mutter. Im Schmuckkästchen neben dem Ring lag die Todesanzeige aus einer schwedischen Zeitung um eine graue Haarsträhne gewickelt: das „Haar der Trennung“ aus Vers 22.

Dieser Tod hinterläßt der Trauernden statt der „Umarmung“ der geliebten Mutter (Vers 4) als „Nachlaß“ (Vers 15) nur „Leere“ (Vers 5), „Schatten“ (Vers 14) und „Finsternis“ (Vers 19). Obwohl diese Finsternis durch die Genitiv-Verknüpfung mit Sackgassen Verirrung und Wahnsinn assoziiert, können die dritte bis sechste Versgruppe von jeder trauernden Tochter nachempfunden werden. Die zweite Versgruppe aber überhöht die Trauer ins nicht mehr Nachvollziehbare. Diese versetzt den gesamten Kosmos in den Trauerzustand, in das Dunkel des noch nicht Erschaffenen, in den Zustand der Welt vor der Schöpfung. Der Betrug des Tageslichtes wird aufgedeckt, „leichtsinnig“ nur hatte es die nächtliche Wirklichkeit verdeckt.

Für die poetische Konzeption der Dichterin wurden die letzten Zeilen bedeutend. Die Enteignung durch den Tod betrifft nicht nur äußere Dinge, sondern auch die „Worte“, die für

das Atmen notwendig sind. Verstummen steht hier als mögliches Endergebnis des Sprechens für die Toten.

## Himmliche Sehnsucht

Obwohl das Gedicht eindeutig die Trauer um die verstorbene Mutter in Worte umsetzt, verschiebt sich die Bedeutung für Nelly Sachs in Richtung auf Allgemeingültigkeit. Als Olof Lagercrantz 1965 in wiederholten intensiven Gesprächen mit Nelly Sachs seine Artikelserie für Dagens Nyheter vorbereitete die später als Buch erschien, notierte er beim hier zitierten Gedicht – wie übrigens auch bei anderen Mutter-Gedichten – die Behauptung der Dichterin, es handle sich um den verstorbenen Geliebten. 1965 galt der Geliebte schon seit langem als Bräutigam, aus dem toten Bräutigam aber war ein himmlischer Bräutigam geworden. Schon die ersten veröffentlichten Gedichte auf seinen Tod hießen sinngemäß „Gebete an den toten Bräutigam“ – bis ein Verlagslektor, der weiß, was sich schickt, den Zyklus 1947 als „Gebete für den toten Bräutigam“ erscheinen ließ.

Der „Komet des Todes“, wie es im Gedicht heißt, nahm die Mutter fort, nahm den Geliebten – sie sind außer Reichweite. Obwohl die Dichterin nicht daran zweifelt, dass ihr Wesen, der Duft ihrer Seele unverloren bleibt, in ein unsichtbares Universum eingeht, so bleiben die Verstorbenen für sie doch unerreichbar. Geblieben ist die Sehnsucht nach ihrem unsichtbaren Ort, ein brennender Schmerz, für den das Wort „Trauer“ zu wenig besagt. Hier schreibt keine trauernde Waise, keine trauernde Witwe, eine junge Frau eher, die sich nach der Erfüllung ihrer Liebe sehnt – die lange Wartezeit auf den Hochzeitstag hin.

Nelly Sachs hat mit diesem Stoff ihres eigenen Lebens, durch die Überhöhung ihres toten Geliebten in einen himmlischen Bräutigam, für sich selbst als liebende Frau die inhaltsreiche Bezeichnung der BRAUT gewonnen. Sie selbst ist mit Worten aus ihren Gedichten: die „bräutlich verschleierte“, „eine Braut“ fein gesiebt in den durstenden Sand (Fahrt ins Staublose, S. 273 u. 314). Sie wartet die Zeit aus, bis die himmlische Hochzeit stattfindet und der Tod sie mit dem Geliebten zusammenführt. Die Braut ist – zumindest in diesem Kosmos – eine Wartende: sehnsüchtig wartet sie auf das Ereignis der Hochzeit, in unstillbaren Schmerzen wartet sie auf den Tod, der sie mit ihrem himmlischen Bräutigam vereinen soll.

Die Vorstellung von einem himmlischen Bräutigam und seiner sehnsüchtig harrenden Braut hat eine lange Tradition in der Religion: vom alttestamentarischen Hohelied über neutestamentarische Hochzeitsgleichnisse und pietistische Überführungen der Bezeichnung auf Jesus als „der Seele Bräutigam“ oder auf die christliche Gemeinde als „Braut Christi“ – von vielen Abarten einmal abgesehen. Allerdings verwendet Nelly Sachs das Bild oder die Bezeichnung als geschähe dies zum ersten Mal. Es ist ihre ganz eigene Situation, ihr ganz eigenes Schicksal, das – ohne Bild zu sein – zum Bild wird. Von der eigenen Situation her erhält es die religiöse Dimension. Der Verstorbene ist jenseits, ist „himmlisch“, und die Sehnsucht nach ihm wird gleichbedeutend mit der Sehnsucht nach einem neuen Zustand, nach einem unsichtbaren Universum.

Als Bild verwendet, beansprucht das Eigene Allgemeingültigkeit – und erhält damit Anteil an der langen Tradition der schon vorhandenen religiösen Bildersprache. Dies ist einerseits eine Bereicherung, weil das Gedicht dadurch eine Menge schon vorhandener Bedeutungen aufnimmt – andererseits ist es eine Gefahr, weil diese Bedeutungen „fremd“ sind und die Vorstellungen des Lesers in falsche Richtungen lenken könnten – fort von der intendierten Aussage des Gedichtes. Hier genügt es, sich die Gefühlsintensität zu vergegenwärtigen, die

der Vorstellung von der ungeduligen Sehnsucht der Braut zugrunde liegt, und dem schrittweisen Übergang des Bildes in ein religiöses Symbol: Die Sehnsucht einer liebenden Frau ist überhöht worden, ist eine religiöse Erwartung auf die Begegnung mit dem Göttlichen geworden – das Göttliche unter der Bezeichnung des „Bräutigams“ schon fast eigenschaftslos –, geblieben ist nur das dynamische Verlangen nach einem neuen Zustand, nach einer anderen Welt.

## **Der Weg zum Nichts**

Bevor Nelly Sachs am Ende ihres Lebens und ihrer Dichtung den letzten Schritt ins Ungesicherte hinaus tat, um das Göttliche mit dem Wort NICHTS von allen Dogmen zu befreien, war sie einen weiten Weg gegangen durch viele Traditionen und mit einigen wichtigen Gesprächspartnern unterwegs:

In einem Elternhaus aufgewachsen, das kaum eine spezifisch jüdische Note aufwies, eher bürgerlich romantisierten christlichen Sitten und Normen huldigte – so gab es zwar kein Christkind, wohl aber Hirten und Engelein als Weihnachtsdekoration – war sie in ihrer Jugend wenig angetan von einem Judentum, das sie in der damals weit verbreiteten Form des rabbinischen Humanismus kennen lernte. Ihrem Verlangen nach Gefühlsüberschwang kam vielmehr der katholische Heilige Franz von Assisi entgegen. Schon damals schrieb sie Sonette auf ihn, und er blieb ihr ein Leben lang Glaubensheld, Vorbild und Tröster. Die Franz-Legende, die Fioretti oder die Blümlein des Heiligen Franziskus von Assisi (dt.1919) war eine Lieblingslektüre der Dichterin.

Franz von Assisi hatte das Suchen nach Gott verwirklicht, mit seiner bürgerlich gesicherten Umgebung gebrochen, lebte wie die Vögel unterm Himmel und die Blumen auf dem Felde und erlebte zuletzt durch sein ekstatisches Verlangen nach Gott stigmatisiert zu werden, die Wundmale Christi am eigenen Körper zu tragen. Diese Inbrunst ist aber nur die eine Seite an Franz, die Nelly Sachs das Gefühl innerer Verwandtschaft vermittelte. Eine andere, die schon in den Jahren der jungen Erwachsenen eine große Rolle spielte, ist seine Beziehung zu den Dingen. Franz predigte Vögeln und Blumen die Liebe Gottes, die Raubtiere der umbrischen Wälder waren ihm Mitgeschöpfe und Freunde. Unschwer ist hier die Verwandtschaft zu unserem Bräutigam-Gedicht mit der Zusammenstellung des Kalbes und dem geliebten Mann zu erkennen.

Als es den Juden verboten wurde, sich als Deutsche anzusehen, ja am deutschen Gedankengut Anteil zu haben, fand Nelly Sachs ihren Franziskus in der Figur des ostjüdischen Lehrers, des Baal-schem-tow, wieder. Der Baalschem (1700–1760) wurde in einer der vielen geschichtlichen Epochen des Antisemitismus für die verfolgten und verarmten Juden Osteuropas ein geistiger Lehrer, der Gründer der fröhlichen und weltoffenen Glaubensgemeinschaft des Chassidismus. Er hatte den Franziskus-Blick, der die Göttlichkeit in allen Dingen der Welt erkennt. [3] Und er lehrte die Ekstase, das religiöse Verlangen nach Gott, das gerade unter den bedrückendsten Umständen die Flügel ausbreitet.

Die Mystikerin Nelly Sachs suchte sich überall und ohne dogmatische Grenzen verwandten Ausdruck für ihr religiöses Weltbild. Zu den frühen christlichen, den mittleren jüdischen kamen späte tibetische, indische, Zen-buddhistische Texte hinzu. Ihr letzter Ausdruck für das Göttliche war das farblose Licht des Nichts (Glühende Rätsel I (1963); Suche nach Lebenden, S. 9) – nur manchmal durch den Schleier der Materie in den sieben Farben des Regenbogens gebrochen.

## **Die moderne Lyrikerin**

Das obige Gedicht, „Der Umriss“, enthält eine poetologische Aussage. Die Aufgabe des Dichters wurde als Berufung aufgefasst. Hier aber kennt die Beziehung des ICH zu den im lyrischen DU vergegenwärtigten Verstorbenen „nur“ die Form des Trinkens, des Leer-Saugens. Jeder Atemzug des dichtenden Ich ist dem Tod verpfändet, geht in den Bereich des Todes über „bis ich verstumme“. Der Atem des Dichters wird in unserem Text als gleichbedeutend mit seiner Sprache, mit den Worten des Gedichts gesetzt. Das heißt, dass Nelly Sachs von der romantischen Tradition nicht nur die Konzeption des Dichters als Übersetzer der stummen Sprache der Natur ins Gedicht, sondern auch die Vorstellung vom Tod als Lehrmeister des Künstlers übernommen hat.

Es ist jedoch ein weiter Weg von den philosophischen und individualistischen Vorstellungen der Früh-Romantik zu deren umgewandelten Formen in der Lyrik der deutschen Nachkriegszeit. Dazwischen liegt eine geschichtliche Erfahrung, die nicht nur die Themen, sondern auch die Formen der Lyrik entschieden änderte. Heute fällt es gar nicht mehr auf, wenn Gedichte wie diese späten von Nelly Sachs ohne den ästhetisch reizvollen Zauber des festen rhythmischen und lautlichen Schemas auskommen müssen. Unsere Aufnahmebereitschaft hat sich nach mehr als einem Jahrhundert der Moderne den Erfordernissen der Lyrik angepasst.

Am Beispiel von Nelly Sachs lassen sich außer der geschichtlichen auch andere Ursachen für die neue Form erkennen. Die modernistische Sprachform der späten Werke von Nelly Sachs wäre ohne ihre mystische Religiosität nicht denkbar. Die sehnsuchtsgeborenen Visionen verlangen nach einer visionären Sprache, das Nievorhergewesene nach neuen lyrischen Ausdrucksformen.

Nelly Sachs hatte in der Jugend ekstatische Gedichte in ungereimten Versen – einer Art freien Rhythmen – geschrieben, die dem Expressionismus verwandt waren. Aber ihre gesellschaftliche und literarische Umgebung konnte solche „krankhaften Formen“ nicht akzeptieren – und sie schrieb nach den Sonetten, in denen noch etwas von ihrer religiösen Inbrunst zum Ausdruck kam, nur noch harmlose Volksliedstrophen.

Erst in Schweden nach dem Erlebnis von Verfolgung, Flucht und Sterben der europäischen Judenheit begann sie wieder nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen. Ihre ersten Exildichtungen erinnern mit den grotesk verzerrten Bildern, den vielen Genitivmetaphern und litanei-ähnlichen Wiederholungen wieder an den Expressionismus.

## **Das göttliche Wort**

In der Situation äußerster Verlassenheit nach dem Tod der Mutter 1950 auf der Suche nach dem „ewigen Quell... der Tod in Leben verwandelt“ (20.4.1950 an Ilse und Moses Pergament, Briefe, S. 115) entdeckte Nelly Sachs den Sohar. Was sie fand war eine Einführung von Gershom Scholem und seine Übersetzung des ersten Kapitels dieses esoterischen Hauptwerkes jüdischer Mystik. Kurz gesagt enthält das Buch Auslegungen des Schöpfungsberichtes aus der Genesis, des Mythos von der Entstehung der Welt durch das Wort. Der Sohar erkennt Gottes Wort versteckt in der sichtbaren Schöpfung, aber auch den Namen Gottes geheimnisvoll enthalten in jedem Wort und jedem Buchstaben der hebräischen Bibel. Wenn man hier das Wort so hoch einschätzt, es als Schöpferkraft und als Wohnstatt Gottes betrachtet, so zieht Nelly Sachs als Leserin die Folgerung:

Versuch die Welt durch innere Sprachen durchsichtig zu machen.

Diese Zusammenfassung findet sich in ihrer Handschrift in dem Exemplar des Buches aus ihrer Privatbibliothek. Und genau dies ist es, was sie anstrebt: die Welt durchsichtig machen, das Göttliche durchscheinen lassen, die Materie in ein unsichtbares Universum überführen:

So kurz ausgeliefert ist der Mensch  
Wer kann da über Liebe sprechen  
Das Meer hat längere Worte  
auch die kristallgefächerte Erde  
mit weissagendem Wuchs  
Dieses leidende Papier  
schon krank vom Staub-zum-Staube-Lied  
das gesegnete Wort entführend  
vielleicht zurück zu seinem magnetischen Punkt  
der Gottdurchlässig ist –

(Aus: Glühende Rätsel IV (1968); hier nach: Suche nach Lebenden, S. 89)

Dieses späte Gedicht fängt mit der Feststellung an, der Mensch lebe zu kurz um „über Liebe“ Grundsätzliches auszusagen; zwei kurze Sätze, die das Wesentliche des Lebens und die Unzulänglichkeit des Menschlichen enthalten. Wie denn soll der Dichter es wagen, für die Dinge zu sprechen, wo die Elemente der Natur eine ganz andere Erfahrung enthalten? Wie die stumme Sprache der Natur, deren langsamen Wuchs zu Papier bringen? Das war die eine Seite des dichterischen Auftrags, wie Nelly Sachs diesen verstand. Hier wird die Möglichkeit angefochten, ihn zu erfüllen – während doch gleichzeitig schon diese fünf kurzen Zeilen sowohl die gestellte Aufgabe als deren Unerfüllbarkeit in Worte fassen.

Nicht nur die Natur, auch das Papier wird als lebendig vorgestellt: „leidend“ ist es und „krank“. Im Grunde ist es eine Überführung des menschlichen Zustandes von dem, der schreibt, auf das, worauf geschrieben wird. Man könnte auch sagen, das Papier werde in Mitleidenschaft gezogen von dem unaufhörlichen Klagelied über die Spannung des Menschenlebens zwischen Geburt und Sterben, eine Dichotomie, der die Gedichte der Nelly Sachs ihre zitternde Dynamik verdanken. Wie im vorigen Gedicht die Verstorbenen das Wort des lebendigen Atems „trinken“, so „entführt“ es hier das Papier. „Gesegnet“ war das Wort, weil es der Natur Sprache verlieh, und weil es aus dem Tod schöpferische Kraft erhielt – die einzige übrig gebliebene Hoffnung wäre, dass dieses Wort „vielleicht“ zurückgeführt werde, zu dem Punkt wo WORT Gewand und Gestalt „Gottes“ war, wie es der Sohar verstand.

Hier sind wir zeitlich weit entfernt von der Beschäftigung mit der jüdischen Mystik. Nelly Sachs versteht sich schon seit Jahren als Mitglied einer weltweiten Moderne. Der „gottdurchlässige Punkt“ der magnetisch alle Worte zu sich zieht, ist eher mit der von vielen Dichtern der Moderne angestrebte „Epiphanie“ zu vergleichen, welches oft nicht vom Streben religiöser Mystiker unterscheidbar ist.

## **Das Fragment**

Ihre grundlegende Erfahrung mit der modernistischen Formensprache erhielt Nelly Sachs bei der Übersetzung schwedischer Lyrik. Hier fand sie die gesuchte Legitimierung für ihre

unerschrockene Arbeit mit zertrümmerten sprachlichen Formen als Ausdruck für eine fragmentierte Welt. Zwei entgegengesetzte Tendenzen ergänzen sich. Einerseits zerfällt die lyrische Sprache in einzelne Wörter, ja in einzelne Buchstaben. Es geht bis zum Ertrinken im „Meer der Vokale“:

... O-A-O-A-  
ein wiegendes Meer der Vokale  
Worte sind alle abgestürzt

(Aus: Glühende Rätsel II (1964); hier aus: Suche nach Lebenden, S. 53)

Andererseits findet eine extreme Aufwertung des einzelnen Wortes statt. Weil für Nelly Sachs jedes Wort tragfähig wird – oder als tragfähig angesehen wird – werden ihre Gedichte immer kürzer, der Ausdruck bis zum Rätselhaften komprimiert – aber auch, wie wir es gesehen haben, schlicht benennend – um vom Bekannten den Bogen in die Transzendenz hinein zu spannen.

Nelly Sachs verbindet die Erfahrungswelt der Frau mit einem religiösen Verlangen nach dem himmlischen Bräutigam; am Ende ihres Lebens verschmilzt die einmalige mystische Religiosität mit einer genuin zeitgenössischen Poetologie. Zuletzt waren sowohl die expressionistisch anmutende Bilderwelt als auch die Aussageform wiedererkennbarer religiöser Mystik aus dem Werk verschwunden. Worte, Wörter, Wortfetzen müssen das Geländer darstellen, an dem die Gedichte sich festhalten. Nur die immerwährende dichterische Inbrunst überbrückt die Spannung von moderner Sinnlosigkeit und der Suche nach Lebenden.

### Anmerkungen

[1] Vgl. das Gedicht „In der Flucht“, V.6 (Fahrt ins Staublose, S. 262)

[2] Vgl. das Gedicht „Du sitzt am Fenster“ (Fahrt ins Staublose, S.136)

[3] Der Michael in Eli trägt viele Züge des Baalschem. Im Gedicht „Auf der äußersten Spitze der Landzunge“ (Fahrt ins Staublose, S. 353) werden Franz und Baalschem in einer Gestalt vereint.

Ruth Dinesen ist dänische Germanistin und gilt seit Jahren als intime Kennerin von Leben und Werk der Nelly Sachs. Neben diversen Beiträgen über die Dichterin und ihr Werk, erschienen von ihr u.a. Nelly Sachs. Eine Biographie (Frankfurt/M., 1992), Briefe der Nelly Sachs (Hg. zusammen mit Helmut Müssener, Frankfurt/M., 1985).

Der vorliegende Text ist die überarbeitete Fassung eines im Januar 1995 in Marburg/L. gehaltenen, bisher unveröffentlichten Vortrages (Endredaktion: Arne Grafe) □