

Ewa Jarosz-Sienkiewicz

Universität Wrocław

Nelly Sachs und Paul Celan. Briefwechsel zwischen Schmerz und Trost

Aus der Korrespondenz Paul Celans mit Nelly Sachs geht hervor, dass die Dichterin und den Dichter eine aufrichtige Freundschaft verbunden hatte. Diese Freundschaft entsprang nicht nur der gemeinsamen Herkunft, wenn wir bedenken, dass beide, Celan und Sachs, Juden waren. Die Dichter verband eine tiefe Seelenverwandtschaft, welche bewirkte, dass sie sich mit der gleichen Sensibilität in ihrer Dichtung dem Problem des Holocaust genähert haben. „Auch ich muss diesen inneren Weg gehen, der von ‚Hier‘ ausgeht nach dem unerhörten Leiden meines Volkes, und der weitertastet aus der Qual“ – schreibt Sachs in ihrem Brief an Celan am 10 Mai 1954. (Paul Celan/Nelly Sachs, Briefwechsel 1954:9) Gegenständig sind die Lyriker auf ihre Dichtung aufmerksam geworden: Sachs darum, um letzten Endes im Exil (sie in Stockholm, er in Paris) mit einem Gefühl der Freude festzustellen, dass gerade „zwischen Paris und Stockholm der Meridian des Schmerzes und des Trostes läuft“. (Paul Celan/Nelly Sachs, Briefwechsel 1954:25). Er – Sachs als Inspiration betrachtend, wenn man die Anmerkungen zu der Herausgabe der hier aufgegriffenen Korrespondenz herbeizieht und darauf aufmerksam wird, dass Celan später auch seine Bühnenerrede mit dem Titel „Der Meridian“ betitelte.¹ In seiner Ansprache betonte er fest, dass jedes Gedicht ein Gegenüber braucht, das – wenn auch für eine kurze Weile – im Stande ist, dem Gesagten auf die Spur zu kommen.

Behandelt Holger Pausch *Den Meridian*, bemerkt er, dass ihn Celan für „seinen wichtigsten Beitrag zur modernen Poetik hielt“ (Pausch 1981:43). Er macht dabei darauf aufmerksam, dass es schwierig ist, die Gedanken Paul Celans klar wiederzugeben. Pausch nannte den Begriff der Individuation bei Celan als eine Bezeichnung der Arbeit „an der Sprache im Blickwinkel des eigenen Daseins“ (Ebd., S. 53). Gedicht ist „gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen“ (Ebd.), wobei die Funktion der Sprache nicht ausschließlich auf dem Inhaltlichen beruht. Pausch

¹ Vgl. Celan/Sachs 1954:119 (Briefwechsel).

kommentiert die in *Dem Meridian* von Celan deutlich gewordene Notwendigkeit des Gegenüber, das die Gestalt des Anderen annimmt.² Das Gegenüber bedeutet nämlich im Schaffen Celans eine Art Gegensätzliches, eine Anrede des Ichs, durch welches das Ich zu sich selber zu kommen fähig ist.³ Man kann durchaus auch die Feststellung wagen, dass die freundschaftliche Beziehung zwischen Nelly Sachs und Paul Celan insbesondere im Bereich ihrer Dichtung und der von ihnen entwickelten Poetologie eine wichtige Bedeutung hatte und beiden Dichtern verhalf, mit ihren Gedichten und schließlich auch mit sich selbst in Einklang zu kommen.

Beide Dichter haben sich wegen Sachsens *Sternverdunkelung* kennengelernt. Sachs hat Celan 1954 diese Gedichte zugeschickt und Celan reagierte darauf mit dem Vorschlag, sie in einer in Rom herausgegebenen Zeitschrift "BottegheOscure" herauszugeben.⁴

Seit dieser Zeit stehen die Dichter im Briefwechsel. Die Briefe sind voller Achtung, zugleich aber voller gegenseitiger Ehrlichkeit und Wärme. Als Celan 1957 Nelly Sachs bittet, ihm ihre unveröffentlichten Gedichte zuzusenden, (Celan/ Sachs 1954:9f.), reagiert die Lyrikerin mit einer bitteren Bemerkung, dass bisher ihre Aufzeichnungen und Gedichte nur "Mittel gewesen seien, den Atem vor dem Ersticken zu retten". (Ebd., S. 10). In einer ähnlichen Bedeutung kommt der von Celan sechs Jahre später in *Dem Meridian* benutzte Begriff „Atemwende“ zum Ausdruck, den Pausch als Augenblick des Schreckens betrachtet, in dem es einem den Atem verschlägt.⁵ In diesem Kontext scheint die Aussage von Sachs einen Sinn zu erhalten. Gedichte waren für sie ein Mittel, den Atem und damit die Kunst wieder freizusetzen. Stilistisch gesehen wendet Sachs im Brief, wie oben angedeutet, die Sprache der Poesie an. Auf diese Art und Weise errichtet sie eine Verständnisebene, die nicht jeder erreichen kann. Weiter ist sie bemüht, den Zustand des Mangels am allgemeinen Verständnis ausdrücklicher zu schildern. Die Dichterin war bereits damals nach der Veröffentlichung des berühmten Lyrikbandes *In den Wohnungen des Todes* und *Der Sternverdunkelung*. Später, als die Werke durch Celans Vermittlung in Rom veröffentlicht wurden, gesteht Sachs offen: "Eigentlich irrten meine Bücher bis jetzt als Waisen umher" (Celan/ Sachs 1954:12) und unterstreicht, wie wenig sie bisher Menschen getroffen hatte, die tatsächlich für ihre Werke Interesse zeigten. (Ebd.). Das Gefühl zu wenig Leser zu haben konnte auch Celan bedrücken, denn seine Werke wiesen Schwierigkeiten bei der Interpretation auf. Dietlind Meinecke versucht es 1970 nur als teilweise berechtigt darzustellen:

Wer die Vielzahl der großen und kleinen Rezensionen allein unabhängig von größeren wissenschaftlichen Arbeiten über die Gedichte einmal überblickt, der wundert sich ein wenig über die von Celan so empfundene Trennung von der Öffentlichkeit. Nicht dass er den Kontakt mit ihr

² Vgl. Pausch 1981:50ff.

³ Vgl. Jackson 1977:66.

⁴ Vgl. Celan/Sachs 1954:9.

⁵ Vgl. Pausch 1981:50.

gesucht hätte. Aber wahrscheinlich hat er sich immer so intensiv und kontinuierlich folgende Hörer und Leser gewünscht wie er selber Dichter war. Und wer wagte behaupten, dass diese Sehnsucht überhaupt zu erfüllen gewesen wäre. (Meinecke 1973:7).

Umso mehr war für beide Dichter die gegenseitige Freundschaft von Bedeutung. Die Abhandlung von Felix Przybylak „Paul Celan. Metody i problemy „liryki esencji““ greift erneut das Problem des „Meridians“ auf: „Po to, by stworzyć wiersz, trzeba znać miejsce emanacji liryzmu, jego wytryskiwania. Wykorzystuje więc meridian /.../ do osaczania i wymierzania w konkretnym punkcie owych miejsc, z których może wytrysnąć źródło poezji.“ (Przybylak 1992:174). („Um ein Gedicht zu schaffen, muss man den Ort der Ausstrahlung des Lyrischen, Ort seines Ausströmens kennen. Er benutzt daher den Meridian, /.../ um im konkreten Punkt diese Stellen, aus welchen die Quelle der Poesie hervorsprudeln könnte einzukreisen und auszumessen.“ /E.J.S./). Für die Exilautoren Sachs und Celan könnten tatsächlich – um mit Sachs zu reden – Schmerz und Trost diesen Ort bedeuten.

Man bekommt den Eindruck, es läge Sachs mehr als Celan an einer freundschaftlichen Beziehung, die sich bald auf die Frau von Celan, die Künstlerin Gisèle und das Kind des Dichters ausdehnte. Es ist merkwürdig, dass die Dichterin immer wieder Celan angesprochen hatte, sein langes Schweigen manchmal auch vergeben musste, obwohl sie ebenfalls mit anderen Poeten befreundet war, die ihr mit Rat und Tat auch in ihrer späteren Krankheit genauso tapfer wie Celan beistanden. Man braucht nur den jüngeren Hans Magnus Enzensberger zu nennen und die in der Korrespondenz mit Celan notierten Bemerkungen herauszugreifen, in denen sie gesteht: „Hans Magnus Enzensberger ist hier (in Stockholm) und ein solcher Trost für mich diese ganze Woche, denn nächste Woche auf unbestimmte Zeit muss ich wieder nach Beckomberga“. (Celan/ Sachs 1954:73) Die Tatsache, dass Enzensberger, wie in der Ausgabe der Korrespondenz vermerkt wurde, dem Brief von Sachs seinen persönlichen Gruß an Celan beilegt, zeugt von einer herzlichen Beziehung mit Sachs, aber auch von einem herzlichen Verhältnis Enzensbergers zu Paul Celan.⁶

Ein weiteres Zeugnis der Freundschaft zwischen Sachs und Enzensberger liefert die Herausgabe der *Ausgewählten Gedichte* von Sachs, zu welchen Enzensberger das Nachwort geschrieben hatte.⁷ Der poeta doctus besuchte Sachs schon früher. Er hat ihr dann – wie vermerkt – in ihrem psychischen Zustand Hilfe geleistet, als sie erschöpft und nervenkrank ins Krankenhaus gekommen ist. In dem Kommentar zu ihren Gedichten unterstreicht er die Bedeutung des Verwandlungsmotivs im Schaffen der Dichterin. Der Verwandlung unterliegen nämlich sowohl Bilder, als auch Erscheinungen und Worte bei Sachs.⁸

Das Gefühl der Zeitlichkeit durchdringt viele Gedichte der Lyrikerin. Enzensberger reflektiert das Motiv des Staubs, in dem das Lebendige seine Spuren hin-

⁶ Vgl. Celan/Sachs 1954:73.

⁷ Vgl. Sachs 1969:85–92.

⁸ Vgl. Ebd., S. 88ff.

terlässt.⁹ So bringt Nelly Sachs ihren Rezipienten auf den Gedanken, dass in der Gegenwart die Vergangenheit verborgen bleibt. Enzensberger bemerkt Sachsens Mühe, sparsam mit Worten umzugehen und Bilder zu schaffen, die ausdruckskräftig wären.¹⁰ Doch war Enzensberger weder jüdischer Abstammung noch gehörte er zu der Generation von Sachs. Er war auch kein Exilautor. Daher könnte man kaum von einer Seelenverwandtschaft mit dem Dichter sprechen. Diese bestand zwischen Sachs und Celan, bei dem – so Sparr – das Pneumatische im Verhältnis zum Judentum alle seine Werke geprägt hatte.¹¹ Vergleicht man das Schicksal beider Dichter, stimmt es in vielen Punkten überein. Beide haben zu Nazizeit als Juden zu leiden gehabt. 1942 hat Celan im Lager Michailowka in der Ukraine seine beiden Eltern verloren. Nelly Sachs, der erst durch die Verfolgung ihr Judentum bewusst wurde, wurden ebenfalls ihre Nächsten unter dem Nazi-Regime ermordet. Beide gingen letzten Endes ins Exil.¹² Daher betrachtet die Dichterin gerade Celan als jemanden, der ihr verhilft „die Waage zu halten“, in Momenten der Verzweiflung, in welchen sich die Dichterin von Deutschen verraten fühlt. Nur eine Person hat sich bei Sachs denselben Rang erkämpft. Es war die Deutsche, Gudrun Dähnert geb. Harlan, welche ihr und ihrer Mutter das Leben rettete und aus Deutschland während der Nazizeit zu fliehen half, indem sie sich in der Angelegenheit der Lyrikerin bei der Schwedin Selma Lagerlöf für Sachs einsetzte.¹³ Der Begriff „die Waage halten“ weist auf ein gewisses Gleichgewicht hin, das zwischen Gegensätzlichkeiten erreicht werden sollte, die ihren Geist plagten und die sich auch im Bewusstsein und im Schaffen von Celan bemerkbar machten.

Celan fühlt sich im gleichen Ausmaß von Sachs angezogen. Er gewinnt zu der Dichterin derartiges Vertrauen, dass er mit ihr sogar kritische Stimmen zu seiner Lyrik bespricht. Als Beispiel könnte da ein an Sachs gerichteter Brief dienen, in dem Celan an eine negative Rezension Günter Blöckers im Tagesspiegel anspielt und berichtet, dass man seinen Gedichten wegen seiner jüdischen Abstammung die herkömmliche Wirklichkeitsbezogenheit abgesprochen hatte.¹⁴ Wie sehr die kritische Bewertung Celan getroffen hatte, sieht man am Gedicht „Wolfsbohne“, in dem der Dichter verbittert das Motiv der getöteten Mutter mit den seinen Gedichten gegenüber negativ eingestellten Stimmen im Nachkriegsdeutschland verknüpft.¹⁵ Celan wollte, wie es Praver behauptet, deutlich sprechen, er kam aber immer wieder zum bitteren Ergebnis, dass das Wort an Ausdruckskraft verloren hatte und an die Grenzen seines Ausdrucksvermögens geraten ist. Daher verlor seine Sprache am simplen Mitteilungsscharakter und diese Tatsache bewirkte den

⁹ Vgl. Ebd.

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 91f.

¹¹ Vgl. Sparr 2000:103.

¹² Vgl. Bahr 1980:39, Sparr 2000:104, Schütz 2000:362, 398f.

¹³ Vgl. Bahr 1980:214.

¹⁴ Vgl. Celan/ Sachs 1954:24, 118. Brief 18 u. Anm. zu Brief 18.

¹⁵ Vgl. Sparr 2000:104.

Schwund seiner Zuhörerschaft im Allgemeinen.¹⁶ Celan ist aber, wie Theo Buck behauptet, ferner gegen die Feststellung aufgetreten, dass seine Lyrik abstrakt sei. In den Augen des Wissenschaftlers hatte die Dichtung von Celan etwas mit „bewusstseinerhellender Mehrdeutigkeit zu tun gehabt, die die poetische Wirklichkeit mit der Suche nach der Wirklichkeit“ gleichsetzte. (Buck 1977:3). In diesem Sinne könnte man den Anspruch Celans, einen breiten Kreis der Leser für sich zu gewinnen und verstanden zu werden – auch wenn es konnotationsbedingt ist – besser verstehen.

Sachs tröstete Celan und behauptete, seine Gedichte wären rein und klar im Ausdruck.¹⁷ Sie schien die Absicht Celans und sein von Buck erwähntes ästhetisches Programm zu begreifen. Die Seelenverwandtschaft mit Celan erlaubte ihr ebenfalls das in seinen Gedichten mental und strukturell Vorausgesetzte wahrzunehmen.¹⁸ Die Klarheit im Ausdruck ist aber nicht für alle eindeutig gewesen. Holger Pausch (1981:5) beginnt seine Abhandlung über Paul Celan mit der Bemerkung, dass seine Lyrik allgemein schwer verständlich sei, was er allerdings als allgemeine Tendenz der Moderne interpretiert.

Um dem Dichter neuen Mut und neues Selbstwertgefühl bei seinem schriftstellerischen Vorhaben einzuflößen, richtet Sachs gezielt ihr Augenmerk auf Celans ausgeprägtes Übersetzerisches Potential, das bei der Übersetzung der Werke von Mandelstamm spürbar wurde. Man muss betonen, dass Celan – wie Przybylak in seiner Abhandlung andeutet – mehrere Autoren, unter ihnen Shakespeare, Rimbaud, Cwietajewa, Valery, Jesienin und andere ins Deutsche übertragen hatte.¹⁹ Sachs weiß seine Übersetzungen hoch einzuschätzen und die Wortempfindlichkeit Celans zu preisen. Sie betont aber gleichzeitig ihre eigenen Versuche, schwedische Lyrik zu übersetzen und stellt sich damit erneut auch in dieser Hinsicht als Seelenverwandte von Celan dar.²⁰ Die Dichterin ist dabei sehr bescheiden, wenn man bedenkt, dass Sachs bereits 1949 im Aufbau Verlag die deutsche Übersetzung schwedischer Lyrik betitelt *Von Welle und Granit* herausgegeben hatte.²¹

Sachs ist um Celan ernst besorgt. Immer wieder lässt sich bei ihm nämlich eine innige Unruhe spüren, die Sachs mit ihren Briefen abzubauen versucht. Über poetologische Fragen hinweg scheint oft das Ziel der Dichterin zu sein, ihm den Glauben an eine gerechte Welt zurückzugeben, auch dann, wenn der jüdische Lyriker sich seiner Gegner und Feinde, auch im Kreise der Poeten immer bewusster wird.

¹⁶ Vgl. Praver 1973:158.

¹⁷ Vgl. Celan/Sachs 1954:26f.

¹⁸ Vgl. Buck 1977:5.

¹⁹ Vgl. Przybylak 1992:20.

²⁰ Vgl. Celan/Sachs 1954:27f.

²¹ Vgl. Bahr 1980:215.

Sachs braucht ebenfalls seine Unterstützung. Vor allem, als bei ihr 1960 – infolge antisemitischer Schriften, die in Stockholm herausgegeben wurden – zum ersten Mal Symptome des Verfolgungswahns sichtbar werden.

Sie trifft sich mit Celan in der Schweiz und wird von ihm nach Paris eingeladen. Paris betrachtet sie als Hülle ihres liebsten Menschen, welche Dresden – dem Wohnort ihrer Retterin vor dem KZ Lager, der umsichtigen, aufopferungsbereiten Gudrun – in dieser Hinsicht gleich ist.²² Bahr meint, Celan sei aus Zürich wie ausgewechselt zurückgekommen, Sachs dagegen habe seinen Gemütszustand von früher auf sich genommen, um ihn von seinen Gedanken abzulenken.²³ Ein Andenken an den gemeinsamen Aufenthalt in Zürich ist das Gedicht Celans *Zürich, zum Storchen*. Der Lyriker widmet es Nelly Sachs und – wie Luther (1987:355) es bemerkt – setzt damit ein Denkmal der Verbundenheit beider Dichter.²⁴ Das Gedicht erinnert an die Gespräche der Freunde. Thomas Sparr (2000:105) schildert genau die Umstände der Entstehung des Gedichtes. „Zum Storchen“ ist eine Anspielung auf den Namen des Hotels, in dem sich Sachs und Celan getroffen haben und ein Gespräch über die jüdische Religion führten. Dies hinterließ seine Spur im Gedicht. Die zentrale Frage des Werkes kreist um Gott. Das Gedicht stellt die Frage nach dem Sinn des Glaubens und verkündet dem Rezipienten, mittels der Offenheit der Gottesfrage, eine mehrdeutige Botschaft, welche eine tiefere Erkenntnis mit sich bringt:

[...]
 Von deinem Gott war die Rede, ich sprach
 gegen ihn, ich
 liess das Herz, das ich hatte,
 hoffen:
 auf
 sein höchstes, umröcheltes, sein
 haderndes Wort –

Dein Aug sah mir zu, sah hinweg,
 dein Mund
 sprach sich dem Aug zu, ich hörte:

wir
 wissen ja nicht, weißt du,
 wir
 wissen ja nicht
 was
 gilt. (Celan 1975:214f.)

Dem obigen Gedicht Celans schreibt Luther (1987:228f.) die Merkmale des offenen Kunstwerks zu, wobei sein charakteristisches Merkmal auf Mehrdeutig-

²² Vgl. Celan/Sachs 1954:31.

²³ Vgl. Bahr 1980:53.

²⁴ Vgl. Luther 1987:355

keit beruht und – was für die Moderne typisch ist – eine Vielfalt möglicher Interpretationen zulässt, welche sich aufgrund verschiedener Perspektiven und Konstellationen von Deutungspartikeln eröffnen. So bemerkt Sparr mit Recht, dass es im Gedicht außer Anspielungen auf das Treffen mit Nelly Sachs auch Anspielungen auf Margarete Susman gibt, zu der Celan Kontakt hatte und die einst eine Hiob-Interpretation unternahm. Es werden nach Sparr (2000:105f.) im Gedicht Celans direkt Topoi von Susman wiederholt und Gewissheiten in Frage gestellt. Laut dieser Interpretation kann man das *Du* zwar mit Nelly Sachs zusammenbringen, es besteht aber auch eine konnotationsbedingte Anspielung an Susman. Es muss an dieser Stelle – in Anlehnung an John E. Jackson (1977:66) – nochmals betont werden, dass für Celan die *Du*-Anrede ferner auch eine andere Bedeutung hatte. Sie symbolisierte das Gespräch mit einem abwesenden *Du*, mit einem zu einer Person gewordenen Niemand, dank dem das lyrische Subjekt zu sich selber gelangt. Die Mehrdeutigkeit des Gedichtes liegt auf der Hand.

Luther (1987:229ff.) sieht nach Auschwitz eine bessere Chance für solch ein Kunstwerk bestehen als für die von Celan sonst gemiedene Rede. Die Rede wirkt nämlich, mit ihrer festen Relation zwischen dem Sender und Empfänger, verdächtig und erinnert an autoritäre Verhältnisse und Gesellschaftstrukturen unter anderem der totalitären Systeme. Das offene Kunstwerk verspricht Freiheit und Individuation. Auch Nelly Sachs setzt auf Mehrdeutigkeit und, was ebenfalls für die Moderne typisch ist, auf eine wortlose Sprache der Bilder und Augenblicke. Sie betont die Bedeutung innerer Regungen, die durch einen Reiz der wortlosen Sprache hervorgerufen werden:

[...]

Himbeeren verraten sich im schwärzesten Wald
Durch ihren Duft,
aber der Toten abgelegte Seelenlast
verrät sich keinem Suchen –
und kann doch beflügelt
zwischen Beton oder Atomen zittern
oder immer da,
wo eine Stelle für Herzklopfen
ausgelassen war.
(*Wer weiß...* Sachs 1969:44f.).

Ihr Gedicht *Wer weiß, wo die Sterne stehn* erinnert mit seiner ersten Strophe an das Gedicht Celans *Zürich, zum Storchen*, in dem eine gewisse Offenheit der Aussage deutlich wurde. Das lyrische Subjekt äußert sich nämlich – genauso wie bei Celan – unentschieden:

Wer weiß, wo die Sterne stehn
In des Schöpfers Herrlichkeitsordnung
Und wo der Friede beginnt
Und ob in der Tragödie der Erde
Die blutig gerissene Kieme des Fisches
bestimmt ist

das Sternbild Marter
mit seinem Rubinrot zu ergänzen,
[...].
(*Wer weiß...* Sachs 1969:44).

In seiner Abhandlung über Nelly Sachs unterstrich Ehrhard Bahr (1980:98), dass die Lyrikerin in ihrer Dichtung den Begriff „Exil“ selten in den Mund nahm. Der Literaturtheoretiker weist dabei auf eine Reihe von Schlüsselwörtern, welche das Thema des Exils indirekt ansprechen. Es ist zugleich zu betonen, dass auch der Heimatbegriff für Sachs nicht unbedingt mit dem Geburtsort zu assoziieren wäre. Wie Herta Müller meint die Lyrikerin mit ihrer Heimat einen Kreis gleich gesinnter Menschen und bringt die Nähe Celans mit der Nähe der Heimat zusammen.²⁵

Wie sich die Gedanken der Dichterin verdüstern, sieht man bereits am Beispiel ihrer Äußerungen, die an Celan in Briefform gesendet werden. „Wir gehören dem Tod [...]“, schreibt sie, „das Leben hat die Gnade uns zu zerbrechen.“ (Celan/Sachs 1954:36). Noch einmal offenbart sich in der Korrespondenz die von Bahr erwähnte Tendenz, „das Lebensgefühl durch ein konstantes Todesbewusstsein zu verdrängen“. (Bahr 1980:73). Sachs traut sich – unter seelischen Schmerzen, die ihr zugefügt wurden – ihren Wunsch am liebsten zu sterben, Celan offen zu gestehen; die Seelenverwandte Celans kann doch nicht ahnen, dass der Dichter am Tage ihrer Beerdigung im Fluss tot aufgefunden sein wird. „Wenn wir leiden, gehören wir nur noch Gott“ – bemerkt die Dichterin. (Celan/Sachs 1954:39). Nach der Rückkehr aus der Schweiz sendet sie ihrem Freund immer merkwürdigere Briefe, in denen sie über eine Nazi Spiritist Liga berichtet, die sie verfolgen sollte.²⁶ Der Verfolgungswahn Sachsens hat seine Keime im Holocaust, der ebenfalls mit der Verfolgung der Juden in allen Teilen der Welt assoziiert werden kann.

In der Krankheit versucht Celan Sachs wenigstens mental zu begleiten. Er tröstet die Verwirrte und flößt ihr Lebensfreude ein, indem er ihr schreibt, ihre Gedichte hätten eine heilende Kraft besessen. Er erklärt sich auch bereit, Sachs zu jeder Zeit besuchen zu kommen; er ruft sie zum Weiterdichten auf und sein Sohn malt der Dichterin ein Glasfenster, welches sie von der Freundschaft der ganzen Celan Familie überzeugen sollte.²⁷ Doch nichts ist im Stande, die Lyrikerin von den Todesgedanken abzubringen. Sie nennt ihren Zustand „das dunkle Netz von Angst und Schrecken“, in dem sie sich gefangen fühlt. (Celan/Sachs 1954:56).

Aus der Korrespondenz an Celan kann man schließen, dass sie letzten Endes, ihrer Krankheit bewusst, nur noch Celan – ohne Familie – sehen wollte. Ihn hat sie aufgefordert zu ihr zu reisen.²⁸ Doch als es sich erweist, dass es mit einer Zimmerbuchung Schwierigkeiten geben könnte, gibt Sachs nach und verweigert Celan

²⁵ Vgl. Celan/Sachs 1954:103f.

²⁶ Vgl. Celan/Sachs 1954:52.

²⁷ Vgl. Ebd., S. 53ff.

²⁸ Vgl. Ebd., S. 60.

sogar den Besuch.²⁹ Nun beginnt für die Dichterin ein ständiges hin und her. Vom Krankenhaus wandert sie in ihre kleine Wohnung zurück und dann wird ihr wieder der Rückweg zuteil. Die Liebe zu Celans Familie bleibt bestehen. Einige Male stellt es sich heraus, dass Celan sie nicht besuchen kann. Inzwischen schreibt sie ihm von ihrem Herzanfall.³⁰ Er versucht seine Freundin zu ermuntern, seiner Frau in Stockholm Kontakte zu namhaften schwedischen Künstlern zu verschaffen, die an ihren Arbeiten, die in Schweden ausgestellt wurden, Interesse fänden.³¹ Doch gibt ihm Sachs nur einige Adressen an, denn mit der Zeit hat sie auch um Celan große Angst entwickelt, in krankhafter Einbildung, dass eine geheim wirkende Organisation ihn nicht verschonen wird.³² Eben Celan gesteht sie, dass ihre Gedichte aus der Phase der Krankheit und Wahnvorstellungen für andere – wie sie sich auch vorgenommen hatte – unverständlich seien. Sie ist aber zugleich davon überzeugt, dass Celan die Werke versteht, weil beide in einer unsichtbaren Heimat leben würden.³³

Bereits Bahr bemerkt in seiner Abhandlung, dass die Lyrik beider Autoren als ein Dialog zwischen den Freunden aufgefasst werden könnte. Man sieht es an vielen Beispielen. Zu nennen wäre die berühmte *Todesfuge* von Celan (1975:41f.) und *O die Schornsteine* von Nelly Sachs (1969:9). In beiden Gedichten wiederholt sich das Motiv des Todes der Juden in Konzentrationslagern und das Motiv des Menschen, der die Häftlinge in den Tod schickt: in der *Todesfuge* in Gestalt eines Deutschen, der sonst an seine Geliebte Briefe schreibt, zugleich aber seine Rüden herbeizieht und Leute zum Tode verurteilt; bei Sachs dagegen wird es zur Synekdoche der Finger reduziert, welche die Schornsteine als Wohnungen des Todes im Konzentrationslager errichten. Das weitere Motiv der Luft und der im Rauch in die Luft schwebenden Leiber ist sowohl bei Celan als bei Sachs anzutreffen.

Im Gedicht *O der weinenden Kinder der Nacht* benutzt Sachs (1969:10), ebenfalls wie Celan in der *Todesfuge*, das Motiv der Muttermilch. Ist sie bei Celan schwarz, findet sie bei Sachs einen Ersatz in Form der Angst, die die „Kleinen säugt statt der Muttermilch“. (Ebd.). Bei beiden Dichtern werden Nacht und Dunkelheit in den Vordergrund gerückt. Bei Sachs und Celan wiederholt sich mehrmals das Motiv des Staubes und der Asche als Versinnbildlichung der menschlichen Überreste. Die Anspielung auf Sand verweist auf das Alte Testament und die Sinai Wüste, wobei die Finger, die die Totenschuhe leeren, und später selbst zu Staub werden, die Kontinuitätlichkeit der Wanderung zur Freiheit, welche in der Wüste gefunden wurde, und die des Todes des israelischen Volkes versinnbildlichen.³⁴

²⁹ Vgl. Ebd., S. 62.

³⁰ Vgl. Ebd., S. 93.

³¹ Vgl. Ebd., S. 95f.

³² Vgl. Ebd., S. 103.

³³ Vgl. Ebd., S. 103f.

³⁴ Vgl. *Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen*. Sachs 1969:11.

Zugleich erinnern beide Lyriker an den Massentod der Juden in Konzentrationslagern:

[...]
 Alle die Namen alle die mit – heisst es bei Celan –
 verbrannten
 Namen. Soviel
 zu segnende Asche. Soviel
 gewonnenes Land
 über
 den leichten, so leichten
 Seelen –
 ringen.
 [...].
 (*Chymisch* Celan 1975:227)

Den Dualismus von Opfer und Henker auf Erden liest man aus dem Gedicht *Auf dass die Verfolgten nicht Verfolger werden* von Nelly Sachs (1969:12f.) heraus. Er wird noch zusätzlich durch die Mondsymbolik gesteigert, weil Mond jeglichem Dualismus zugrunde liegt und zugleich in der jüdischen Tradition einen ewigen Wanderer versinnbildlicht, was die Frage im Gedicht teilweise verständlich macht: „Schritte der Henker über Schritten der Opfer, /Sekundenzeiger im Gang der Erde/ von welchem Schwarzmund schrecklich gezogen?“. (Sachs 1969:13). Der Dualismus bei Celan beruht auf einem Zusammenstellen des Gegensätzlichen; z.B. Abendtür wird mit Morgentür konfrontiert.³⁵ Peter Paul Schwarz weist auf die Antithetik der Aussagen Celans hin. Diese Gegensätzlichkeit betrifft bereits das Wesen der Sprache, der er sich bedient. Es ist nämlich die deutsche Sprache, die von ihm als Mutter- und Mördersprache zugleich empfunden wird.³⁶

Einen religiösen Ausdruck hat die Strophe Celans:
 [...]
 Krumm war der Weg, den ich ging,
 krumm war er, ja,
 denn, ja,
 er war gerade.
 [...].
 (*Eine Gauner- und Ganovenweise...* Celan 1975:229)

In dem Gedicht *Zu beiden Händen* lesen wir:

ZU BEIDEN HÄNDEN, da
 wo die Sterne mir wuchsen, fern
 allen Himmeln, nah
 allen Himmeln:
 [...].
 (Celan 1975:219)

³⁵ Vgl. *Einem, der vor der Tür stand*. Celan 1975:243.

³⁶ Vgl. Schütz 2000:361.

Im Werk *Selbdritt, Selbviert*:

Mit den Weiten mit den Engen
[...].
(Celan 1975:216)

Dieselbe Tendenz, das Gegensätzliche zusammenzukoppeln, findet man in den Gedichten von Sachs:

Abgewandt
warte ich auf dich
weit fort von den Lebenden weilst du
oder nahe.

Abgewandt
warte ich auf dich
denn nicht dürfen Freigelassene
mit Schlingen der Sehnsucht
eingefangen werden
[...].
(*Abgewandt warte ich*. Sachs 1969:43)

Sowohl bei Celan als auch bei Sachs braucht das lyrische Subjekt das gegenüberstehende, gleichberechtigte *Du*.

Bei Sachs heißt es zum Beispiel:

[...]
Rufst du nun den einen Namen verzweifelt
Aus dem Dunkel –

Warte ein Augenblick noch –
und du wandelst auf dem Meer
Das Element durchdringt schon deine Poren
du wirst mit ihm gesenkt und gehoben
und bald im Sand wiedergefunden
und bei den Sternen anfliegender erwarteter Gast
und im Feuer des Wiedersehns verzehrt
still – still –

[...].
(*Glühende Rätsel*. Sachs 1969:73)

Bei Celan:
Paris, das Schiffelein, liegt im Glas vor Anker;
so halt ich mit dir Tafel, trink dir zu.
Ich trink so lang, bis dir mein Herz erdunkelt,
[...].
(*Auf hoher See*. Celan 1975:54)

Es gibt auch sonst viele Gemeinsamkeiten. Luther (1987:355) nennt bereits in den achtziger Jahren zwei Arbeiten von Gisela Bezzel-Dischner und Klaus Weis-

senberger, in denen die Form der Gedichte beider Autoren im Hinblick auf ihre Gemeinsamkeiten untersucht wurde. Er betont zugleich, dass es sowohl für Sachs als auch für Celan möglich gewesen ist, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, weil man in der Konstellation der Sprache und nicht in der außerliterarischen Wirklichkeit das Leben gerettet und bewahrt hatte.³⁷

Im Gedicht Celans *Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn* beruft sich das lyrische Subjekt auf das geschriebene Wort:

DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN,
das wir gelesen haben.
Die Jahre, die Worte seither.
Wir sind es noch immer.

Weißt du, der Raum ist unendlich,
weißt du, du brauchst nicht zu fliegen,
weißt du, was sich in dein Aug schrieb,
vertieft uns die Tiefe. (Celan 1975:212)

Hervorgehoben wird zugleich die Bedeutung des Wortes, welches dem Gegenüber die Notwendigkeit des gegenwärtigen in die Tiefe Schauens bewusst macht, über Bilder hindurch, welche vom Individuum rezipiert immer tiefer und eindringlicher eigene Wurzeln und das Gegebene zu erkennen helfen.

Liest man das Gedicht *Selbdritt, Selbviert* fällt die Ähnlichkeit des Gedichts mit einem Abzählreim auf:

Krauseminze, Minze, krause,
vor dem Haus hier vor dem Hause,
[...].
(Celan 1975:216)

Die Aussage befindet sich außerhalb des herkömmlichen Wortinhalts, wobei der Inhalt des Gedichtes selbst magisch wirkt. Der Reim fungiert hier als Mittel, sich einzuprägen und spricht das Unterbewusstsein des Menschen an. Doch bemerkt Hans Peter Bayerdörfer (1977:43f.), dass bei Celan die formale Konstruktion nicht die gleiche Rolle wie in der konkreten Poesie spiele, weil Celan sie da mit einer zu Nazizeit ebenfalls populären Machenschaft assoziieren würde. Celan benutzt Sprachspiele, die ironisch wirken sollen.

In seinem Aufsatz *agar agar zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklagnerven* beschäftigte sich Peter Rühmkorf (1981:23ff.) in den achtziger Jahren mit dem Wesen des Reims, der bereits im Kindervers seinen Ursprung gefunden hatte. Er betrachtet den Reim als einen "Leim" für verschiedene Ganzheitspartikel, unterstreicht, dass der Reim das Unterbewusstsein der Menschen anspricht und hält Doppelungen für Ausdrücke des Angesprochen-seins. Er bezeichnet Doppelungen als Wiege des Reimgedichts und das Doppelsilbige als nicht gerade der Höchstgipfel der Kunst.

³⁷ Vgl. Luther 1987:227f.

Bei der Lektüre der Gedichte von Celan kann man unter den Werken auch solche finden, die im Sinne Rühmkorfs nach dem dichterischen Ursprung greifen. Man stößt bei Celan auf Abzählreime, die zugleich als ein Leim zwischen einzelnen Personen fungieren können, und die sowohl den Wiederholungstrieb als auch die Entzweigungslust, die von Rühmkorf (Ebd., S. 78) im o.g. Aufsatz angesprochen wurden, präsentieren:

Krauseminze, Minze, krause,
vor dem Haus hier, vor dem Hause.

Diese Stunde, deine Stunde,
ihr Gespräch mit meinem Munde.

Mit dem Mund, mit seinem Schweigen,
mit den Worten, die sich weigern.

Mit den Weiten, mit den Engen,
mit den nahen Untergängen.

Mit mir einem, mit uns dreien,
halb gebunden halb im Freien.

Krauseminze, Minze, krause
vor dem Haus hier, vor dem Hause.
(Celan 1975:216)

Celans Werke greifen auch nach dem leicht einprägsamen, magischen Doppelsilbigen. Erwähnt Rühmkorf in seinem Aufsatz den Ausdruck “Chau-Chau” oder “Beri-Beri”, findet man bei Celan (1975:226) in seinem Gedicht *Tübinger, Jänner* “zu-zu” und “Pallaksch Pallaksch”– Ausdrücke, die mit dem Wortinhalt wenig zu tun haben, eher die Seele der Menschen – wie Rühmkorf (1981:32) hervorhebt – ansprechen und sich wiederum ins Unterbewusste des Lesers eingraben.

So plädiert der Dichter für das wortlose Erfassen des Sinns seiner gegenwärtigen Zeiten, wenn das lyrische Subjekt urteilt:

[...]
Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen
immer-, immer-
zuzu.

[...].
(*Tübinger, Jänner*: Celan 1975:226)

Das Spielerische „zuzu“ ist erneut ein Ironiestifter.

Nelly Sachs spricht dagegen im Gedicht *Wer weiß, wo die Sterne stehn* direkt die Metapher als den ersten Buchstaben der wortlosen Sprache an, wenn das lyrische Subjekt sich – der entsprechende Abschnitt des Gedichtes wird nochmals zitiert – die Frage stellt:

Wer weiß [...]
 [...] ob in der Tragödie der Erde
 die blutig gerissene Kieme des Fisches
 bestimmt ist,
 das Sternbild Marter
 mit seinem Rubinrot zu ergänzen,
 den ersten Buchstaben
 der wortlosen Sprache zu schreiben –
 [...].
 (Sachs 1969:44)

Immer wieder auftauchende Themen sind die Marter, die Flucht, die Reise und die Heimat. Greift Celan in seinen Gedichten öfters das Thema der Reise³⁸ auf, bearbeitet Sachs das Thema der Flucht und der Heimat.³⁹

Enzensberger bemerkt im Nachwort zu der Gedichtsammlung Sachsens (1969:85ff.), dass sich die wiederholenden Grundwörter in ihren Gedichten in den Bedeutungen vom ersten bis zum letzten Gedicht verwandeln. Man kann es auch bei Celan feststellen. Auch hier hat z.B. das Wort *Sand* verschiedene Bedeutungen.

Im Gedicht *Der Sand aus den Urnen* (Celan 1975:22) versinnbildlicht es die Spuren menschlicher Existenz; im Gedicht *Schliere* (Ebd., S. 159) ist es das Symbol eines unbekannten Elements – angeblich nach dem Weltuntergang –; im Gedicht *Bahndämme, Wegränder, Ödplätze, Schutt* (Ebd., S. 194) symbolisiert es die fließende Zeit. Dieselben Motive verknüpfen die Gedichte beider Autoren und lassen sie somit auch als eine Ganzheit betrachten. Mit Recht wiederholt Hans J. Schütz (2000:362) in seiner Abhandlung die These Wolfgang Emmerichs, dass Paul Celan und Nelly Sachs als Künstler die Frage beantwortet haben, wie man sprachlich mit dem Thema der „faschistischen Enteignung des individuellen Lebens und Sterbens“ umgehen soll. Die Dichter scheinen sich – emotional und ästhetisch gesehen – sehr nahe zu stehen. Vor allem ihre jüdische Abstammung, die ihr Schicksal zu Nazizeiten bestimmt hat, ihre Erlebnisse im Exil, bescheidene Lebensverhältnisse in Paris und Stockholm, aber auch die von den Beiden vorgenommene Probe, die Holocaust-Thematik sprachlich zu verarbeiten, bringen ihre Dichtungen auf einen gemeinsamen Nenner. Beide hegen als Menschen, die durch

³⁸ Vgl. z.B. die Gedichte *Der Reisekamerad* (Celan 1975:66) oder *Auf Reisen* (Ebd., S. 45).

³⁹ Vgl. z.B. *Schon will Äußerstes auswandern* (Sachs 1969:34), *Das ist der Flüchtlinge Planetenstunde* (Ebd., S. 39), *In der Flucht* (Ebd., S. 40) und *Wie viele Heimatländer* (Ebd., S. 35).

den Holocaust das Gefühl des Außenseitertums in sich trugen, ein Bedürfnis, von anderen akzeptiert und verstanden zu werden. Das Bedürfnis reicht aber auch in rein individuelle Bereiche ihrer Lyrik, die im Grunde genommen mehrdeutig ist. Sachs und Celan wollen auf diese Weise, mittels der Konstellation der Sprache, einen gewissen Freiraum nicht nur für sich, sondern auch für den Leser erkämpfen und durch Poesie zu einer Wirklichkeit gelangen, sich mit eigener Poetologie der simplen Schreibweise der Nazizeit stellen, um mittels ihrer Chiffren in ihrer dunklen Existenz auch einen Weg zu sich selbst zu finden.

Literatur

Primärliteratur

Celan Paul: *Gedichte, Bd I*. Frankfurt am Main 1975.

Sachs Nelly: *Ausgewählte Gedichte. Nachwort von Hans Magnus Enzensberger*. Frankfurt am Main 1969.

Wiedemann Barbara (Hrsg.): *Paul Celan/Nelly Sachs Briefwechsel*. Frankfurt am Main 1993.

Sekundärliteratur

Bahr Ehrhard: *Nelly Sachs, Autorenbücher*. München 1980.

Bayerdörfer Hans-Peter: *Poetischer Sarkasmus „Fadensonnen“ und die Wende zum Spätwerk*. In: Arnold H. L.: *Text + Kritik 53/54 Paul Celan*. München 1977, S. 42–54.

Buck Theo: *„Mehrdeutigkeit ohne Maske“ Zum ästhetischen Modus der Dichtung Paul Celans*. In: Arnold H. L.: *Text + Kritik 53/54 Paul Celan*. München 1977, S. 1–8.

Jackson John E.: *Die Du-Anrede bei Paul Celan. Anmerkungen zu seinem „Gespräch im Gebirg“*. In: Arnold H. L.: *Text + Kritik 53/54 Paul Celan*. München 1977, S. 62–68.

Kilcher Andreas B. (Hrsg.): *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*. Stuttgart–Weimar 2000.

Krämer Heinz Michael: *Eine Sprache des Leidens. Zur Lyrik von Paul Celan*. München 1979.

Luther Andreas: *„Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch...“ Zur Möglichkeit von Lyrik nach Auschwitz am Beispiel Paul Celans*. Dahlem 1987.

Meinecke Dietlind (Hrsg.): *Über Paul Celan*. Frankfurt am Main 1973.

Pausch Holger: *Paul Celan*. Berlin 1981.

Praver Siegbert: Paul Celan. In: Meinecke D. (Hrsg.): *Über Paul Celan*. Frankfurt am Main 1973, S. 138–160.

Przybylak Feliks: *Paul Celan. Metody i problemy „liryki esencji“*. Wrocław 1992.

Rühmkorf Peter: *agar agar zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklagensnerven*. Reinbek bei Hamburg 1981.

Schütz Hans J.: *„Eure Sprache ist auch meine“ Eine deutsch-jüdische Literaturgeschichte*. Zürich–München 2000.

Sparr Thomas: *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*. Heidelberg 1989.

Szondi Peter: *Celan-Studien*. Frankfurt am Main 1972.

Abstracts

Der vorliegende Artikel stellt sich zum Ziel, vor allem anhand der Korrespondenz zwischen Paul Celan und Nelly Sachs das gemeinsame Verhältnis beider Autoren zu untersuchen. Aus den Briefen liest man eine tiefe Seelenverwandtschaft der Dichter heraus, welche auch in der Lyrik beider Autoren, derselben Art und Weise mit Sprache umzugehen und derselben Themenwahl ihre Spuren hinterlässt.

Schlüsselwörter: Nelly Sachs, Paul Celan, Seelenverwandtschaft, Holocaust, Korrespondenz, Lyrik

Nelly Sachs and Paul Celan: A correspondence between pain and consolation

The aim of the article is to analyze the relationship between Paul Celan and Nelly Sachs on the basis of their correspondence. Reading the letters it can be seen that the authors are soul mates. This is also shown in the lyric poetry of both writers — they use different words in the same way and write mainly about the same themes.

Keywords: Nelly Sachs, Paul Celan, soul mates, Holocaust, correspondence, lyric poetry

Ewa Jarosz-Sienkiewicz
Uniwersytet Wrocławski
Instytut Filologii Germańskiej
pl. Nankiera 15b
50-140 Wrocław
Polen
E-Mail: ewjas@tlen.pl