



MARGRET KARSCH

» DAS D » DAS DENNOCH
J JEDES BUCHSTABENS « «

Hilde Domins Gedichte
im Diskurs um Lyrik
nach Auschwitz

[transcript] Lettre

Margret Karsch
»das Dennoch jedes Buchstabens«

Margret Karsch (Dr. phil.) ist derzeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung sowie als freie Redakteurin tätig.

MARGRET KARSCH
»das Dennoch jedes Buchstabens«.
Hilde Domins Gedichte im Diskurs um Lyrik
nach Auschwitz

[transcript]

*Veröffentlicht mit Unterstützung der Herbert und Elsbeth
Weichmann-Stiftung Hamburg.*

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2007 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung & Innenlayout:
Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: © Anselm Gaupp: »Toruń«, Hamburg
(www.anselmgaupp.com)
Lektorat & Satz: Margret Karsch
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-89942-744-8

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

INHALT

1	Ein verdeckter Nexus	7
2	Die Sagbarkeit des Unsagbaren	39
2.1	Das ästhetisch-moralische Dilemma: <i>Schöner, Lyrik</i>	40
2.2	Sprachimmanente und intersubjektive Grenzen der Verständigung	56
2.2.1	Polysemie und Autonomie: <i>Worte, Die Botschafter</i>	56
2.2.2	Distanzierung und Ausgrenzung von Erfahrung: <i>Losgelöst, Immer kreisen</i>	71
2.2.3	Eine andere Sprache: <i>Linguistik, Wort und Ding</i>	86
2.3	Autonomie und Engagement	99
2.3.1	Lyrik als „Atempause“: <i>Ars longa, Nicht müde werden</i>	109
2.3.2	Lyrik als Handlungsraum: <i>Ich will dich, Drei Arten Gedichte aufzuschreiben</i>	129
2.4	Zwischenfazit	139
3	Leid	143
3.1	Physische und psychische Verletzungen: <i>Wen es trifft, Schale im Ofen</i>	144
3.2	Religiöse Komponenten: <i>Bitte, Gegenwart</i>	169
3.3	Singularität und <i>conditio humana</i> : <i>Bau mir ein Haus, Das ist es nicht</i>	181
3.4	Stumme Klage und Isolation: <i>Haus ohne Fenster, „Vogel Klage“</i>	198
3.5	Umkehrung der Schuldfrage: <i>Anstandsregeln für allerwärts, Gegengewicht</i>	208
3.6	Zwischenfazit	218

4	Trost und Heimat	221
4.1	Solidarität und Liebe: <i>Apfelbaum und Olive, Gleichgewicht</i>	222
4.2	Tod als Erlösung: <i>Ziehende Landschaft, Auf Wolkenbürgschaft</i>	234
4.3	Die poetische Sprache: <i>Fürchte dich nicht, Nur eine Rose als Stütze</i>	244
4.4	Traumbilder als Zufluchtsorte: <i>Inselmittag, Rückkehr</i>	262
4.5	Zwischenfazit	274
5	Zeugnis und Erinnerung	277
5.1	Gegen das Vergessen: <i>Gefährlicher Löffel</i>	277
5.2	Die Brüchigkeit der Erfahrung: <i>Es kommen keine nach uns</i>	286
5.3	Das Scheitern der Zeugen: <i>Nur Zeugen, Von uns</i>	294
5.4	Die Gegenwart der Geschichte: <i>Aktuelles</i>	303
5.5	Die Macht der Erinnerung: <i>Graue Zeiten</i>	313
5.6	Zwischenfazit	333
6	Schlussbetrachtung und Ausblick	335
	Index der zitierten Gedichte	345
	Siglenverzeichnis	347
	Literaturverzeichnis	349
	Primärliteratur von Hilde Domin	349
	Weitere Primärliteratur	350
	Sekundärliteratur	358
	Dank	385

1 EIN VERDECKTER NEXUS

Im November 1964 hielt Hilde Domin (1909-2006) eine Lesung an der Harvard University. Herbert Marcuse (1898-1979) überreichte ihr danach ein Exemplar seiner Studie *Eros and Civilization*, das er mit einer Widmung versehen hatte:

„für Hilde Domin
weil sie nach Auschwitz noch Lyrik geschrieben hat und
schreiben muss,
in Dankbarkeit,
Herbert Marcuse
November 1964“¹

Die Widmung verweist auf zwei Aspekte von Domins Lyrik: darauf, dass sie „nach Auschwitz“ geschrieben wurde, und darauf, dass diese Gedichte ein Bedürfnis der Autorin und/oder ihrer Leserinnen und Leser erfüllen. Die Beobachtung Marcuses, dass Domins lyrisches Werk die grundsätzliche Infragestellung des Schreibens nach Auschwitz sowie seine Notwendigkeit artikuliert, legt nahe, dass es produktiv sein könnte, ihr lyrisches Werk im Zusammenhang mit dem Diskurs um Lyrik nach Auschwitz zu untersuchen.

Hilde Domins Leben war von der nationalsozialistischen Verfolgung geprägt. Sie wurde 1909 in Köln als Hilde Löwenstein geboren.² Ihre Familie gehörte zum akkulturierten jüdischen Bürgertum.³ Hilde Löwenstein stu-

-
- 1 Das Exemplar ist im Literaturarchiv in Sulzbach-Rosenberg einzusehen. Domin selbst zitiert die Widmung abweichend: „weil sie [...] nach Auschwitz noch Gedichte schreibt und schreiben mußte.“ Hilde Domin: Das Gedicht als Augenblick von Freiheit. Frankfurter Poetik-Vorlesungen 1987/88. München 1988 (im Folgenden: GAF). S. 23.
 - 2 Bis 1999 hatte Domin 1912 als ihr Geburtsjahr angegeben. Ihr zufolge hatte der Fischer-Verlag 1959 keine Erstveröffentlichung einer Fünfzigjährigen ankündigen wollen und deshalb die Änderung ihres Geburtsjahres angeregt.
 - 3 Der Begriff „Akkulturation“ wird hier verstanden als „jene Form kulturellen Wandels, die durch langfristige Kontakte von Individuen und Gruppen aus unterschiedlichen Kulturen entsteht“. Vgl. Christhard Hoffmann: Zum Begriff der Akkulturation. In: Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945. Hg. v. Claus-Dieter Kuhn/Patrick zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winckler. Darmstadt 1998. S. 117-126. S. 117.

dierte Jura, Nationalökonomie, Soziologie und Philosophie. Sie wurde 1935 im Fach Staatswissenschaft in Rom promoviert, nachdem sie Deutschland 1932 mit ihrem – ebenfalls jüdischen – Lebensgefährten Erwin Walter Palm (1910-1988) verlassen hatte.⁴ 1936 heirateten sie und setzten ihre Flucht 1939 nach London fort. 1940 wurde Santo Domingo zur letzten Station ihres Exils. In der Hauptstadt der heutigen Dominikanischen Republik arbeitete Hilde Palm zunächst als Übersetzerin. Ab 1948 hatte sie eine Dozentur für deutsche Sprache an der Universität von Santo Domingo inne. Nach dem Tod ihrer Mutter 1951 begann sie, Gedichte zu schreiben. Sie gab sich auch einen neuen Namen: „Domin“, nach Santo Domingo, dem Inselstaat, der ihr das Überleben ermöglicht und an dem sie zu schreiben begonnen hatte. Sie hielt sich in den Jahren 1955 bis 1961 immer wieder einige Zeit in Deutschland auf und kehrte 1961 gemeinsam mit ihrem Mann endgültig nach Heidelberg zurück. Dort starb sie am 22. Februar 2006.

Domin veröffentlichte in Deutschland erstmals 1954 in der katholischen Zeitschrift *Hochland* ein Gedicht.⁵ Ihr erster Lyrikband erschien 1959 unter dem Titel *Nur eine Rose als Stütze*.⁶ Es folgten 1962 und 1964 *Rückkehr der Schiffe* und *Hier*.⁷ Ihre Reflexionen der politisch-sozialen Gegebenheiten als Rahmen von Dichtung, deren Produktion und Rezeption stellte Domin 1966 in der Einleitung der von ihr herausgegebenen Anthologie *Doppelinterpretationen* und 1968 in *Wozu Lyrik heute* vor.⁸

Wozu Lyrik heute versammelt acht zwischen 1962 und 1967 entstandene Vorträge und Essays sowie einen *Offenen Brief an Nelly Sachs* von 1960, der Domins soziologische und kunsttheoretische Untersuchungen ergänzt.⁹

-
- 4 Ulrike Böhmel Fichera zufolge wird zwar Erwin Walter Palms Einreise von den Akten des italienischen Zentralen Staatsarchivs auf 1932 datiert, Domin aber erst auf 1934. Allerdings seien diese Angaben verschiedentlich unstimmtig. Vgl. Dies.: Zum „Stelldichein mit mir selbst“. Die Exilerfahrung in der Lyrik Hilde Domins. In: Jörg Thunecke (Hg.): *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit*. Amsterdam 1998. S. 339-355. S. 339.
 - 5 Hilde Domin: Schale im Ofen. In: *Hochland* 47 (1954). S. 14. Vgl. Kapitel 3.1.
 - 6 Hilde Domin: *Nur eine Rose als Stütze*. Gedichte. Frankfurt a.M. 1959.
 - 7 Hilde Domin: *Rückkehr der Schiffe*. Gedichte. Frankfurt a.M. 1962; Dies.: *Hier*. Gedichte. Frankfurt a.M. 1964.
 - 8 Hilde Domin: Über das Interpretieren von Gedichten. In: *Doppelinterpretationen*. Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser. Hgg. u. eingeleitet v. Hilde Domin. Frankfurt a.M. 1997 (Frankfurt a.M. 1966). S. 11-44 (im Folgenden: D); Dies.: Domin, Hilde: *Wozu Lyrik heute*. Dichter und Leser in der gesteuerten Gesellschaft. München 1968 (im Folgenden: WL).
 - 9 Hilde Domin: *Offener Brief an Nelly Sachs*. Zur Frage der Exildichtung. In: WL, S. 190-196. Im Folgenden zit. n. Dies.: *Gesammelte autobiographische Schriften*. München 1992 (im Folgenden: GS). S. 167-175. Zum Entstehungsdatum und -zusammenhang vgl. GS, S. 167.

Der Aufsatz *Zur Lyrik heute* erschien 1962 im *Merkur*, und Domin trug ihn an verschiedenen US-amerikanischen Universitäten vor.¹⁰ Der Titel des Aufsatzes nimmt wie der Titel des Sammelbands Bezug auf den 6. Internationalen Kongreß der Schriftstellerinnen und Schriftsteller deutscher Sprache zu *Lyrik heute*, der am 17. November 1960 in Berlin stattfand.¹¹ Darin zeigt sich bereits Domin's Nähe zu aktuellen literarischen und zeitgeschichtlichen Debatten, die ihrem Werk besondere Spannkraft verleihen. Den Begriff der „unspezifischen Genauigkeit“, den der Aufsatz *Zum Arbeitsprozeß* erläutert, hatte Domin bereits 1965 in einem Artikel in der *Neuen Zürcher Zeitung* eingeführt.¹² Den Essay *Lyriktheorie, Interpretation, Wertung* veröffentlichte sie zuerst 1967 in den *Neuen Deutschen Hefen*.¹³ Aus der Einleitung der *Doppelinterpretationen* entstand durch einige Änderungen das Kapitel *Über das Interpretieren von Gedichten*. Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und die *Hannoversche Allgemeine Zeitung* druckten Abschnitte des Buchs vor seinem Erscheinen im Frühjahr 1968 ab und sorgten damit zusätzlich für ein waches Interesse der Öffentlichkeit, das sich an den über fünfzig erschienenen wissenschaftlichen und allgemeinen Rezensionen ablesen lässt.¹⁴

Die Essays enthalten zahlreiche Fußnoten, in denen Domin ihre Ausführungen kommentiert und ergänzt, auf Primär- und Sekundärliteratur verweist, keineswegs jedoch alle eingestreuten Zitate belegt. Das erschwert das Herausarbeiten der originär von Domin stammenden Thesen, und es entsteht eine Mischform zwischen literarischem und wissenschaftlichem Essay. Der „Flugschriftcharakter“, wie es der Klappentext von *Wozu Lyrik heute* nennt, ist anregend, da er nicht nur klare Positionierungen, sondern auch poetische Formulierungen enthält, die sich gegen eine eingängige Rezeption sperren.

1968 veröffentlichte Domin den Gedichtband *Höhlenbilder* und den Roman *Das zweite Paradies*.¹⁵ Zwei Jahre später erschienen ihr Gedichtband *Ich will dich* und eine weitere von ihr herausgegebene Anthologie,

10 Hilde Domin: *Zur Lyrik heute*. In: *Merkur* 16 (1962). H. 4. S. 796-799.

11 Die dort vorgetragenen Texte und die Diskussionen sind dokumentiert in: *Akzente* 8 (1961). H. 1. S. 2-60.

12 Hilde Domin: *Die unspezifische Genauigkeit als Merkmal der Lyrik*. In: *NZZ*, 20.02.1965.

13 Hilde Domin: *Lyriktheorie, Interpretation, Wertung*. In: *Neue Deutsche Hefte* 14 (1967). H. 4. S. 113-123.

14 Hilde Domin: *Der Ruf nach den Maßstäben. Zum Dilemma literarischer Urteilsbildung*. In: *FAZ*, 22.01.1968; Hilde Domin: *Der magische Gebrauchsartikel*. In: *HAZ*, 27.04.1968.

15 Hilde Domin: *Höhlenbilder. Gedichte 1951-52. Mit Originalgraphiken von Heinz Mack*. Duisburg 1968; Hilde Domin: *Das zweite Paradies. Roman in Segmenten*. 2., überarbeitete Aufl., München 1986 (1968).

Nachkrieg und Unfrieden, die inzwischen in einer erweiterten Neuausgabe erhältlich ist.¹⁶ In den Jahren 1971 bis 1983 setzte sie ihre editorische Arbeit fort. 1987/88 hielt sie im Rahmen der Frankfurter Poetik-Dozentur Vorlesungen zum Thema *Das Gedicht als Augenblick von Freiheit*. Im Jahre 1987 erschienen Domins *Gesammelte Gedichte*, 1992 ihre *Gesammelten autobiographischen Schriften* und ihre *Gesammelten Essays*.¹⁷ 1999 folgte ihr letzter Lyrikband *Der Baum blüht trotzdem*, der bisher unveröffentlichte sowie bereits in den *Gesammelten Gedichten* erschienene Texte enthält.¹⁸

Aus Domins Biografie geht hervor, dass sie weder in Auschwitz noch in einem anderen Konzentrationslager gewesen ist. Entsprechend hat sie nicht aus der Sicht einer Überlebenden der Lager über Auschwitz geschrieben.¹⁹ Aus den divergierenden Erfahrungen der im Nationalsozialismus Verfolgten resultieren unterschiedliche Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens, die differenziert werden müssen. Die Erfahrung der Remigration verdient besondere Berücksichtigung: Domin traf nach ihrer Rückkehr aus dem Exil nach Deutschland auf ein intellektuelles Klima, das geprägt war von den nationalsozialistischen Verbrechen und dem Streit um die deutsche Schuld. Die Schriftstellerinnen und Schriftsteller beteiligten sich an den politischen und literarischen Diskussionen über Folgen und Relevanz von Auschwitz, die sich bis heute zu einem vielschichtigen Diskurs ausgeweitet haben.

Die Dichterin Domin verstand sich weder als „Bewohner des Elfenbeinturms“²⁰ noch wollte sie Gedichtbände gegen „Analysen und Steine“²¹ eintauschen. Stattdessen betonte sie das politische Potential zweckfreier Lyrik. Domins Texte – so lautet die These – reflektieren die Bedingungen und

16 Hilde Domin: *Ich will dich. Gedichte*. München 1970; Dies./Clemens Greve (Hg.): *Nachkrieg und Unfrieden. Gedichte als Index 1945-95*. Mit einem Nachwort von Hilde Domin. Erw. Neuausg. Frankfurt a.M. 1998 (Neuwied, Berlin 1970). Frankfurt a.M. 1998 (1995).

17 Hilde Domin: *Gesammelte Gedichte*. 7. Aufl., Frankfurt a.M. 1999 (1987; im Folgenden: GG); Dies.: *Gesammelte Essays*. München 1992 (im Folgenden: GE).

18 Hilde Domin: *Der Baum blüht trotzdem*. 4. Aufl, Frankfurt a.M. 2002 (1999).

19 Die Bezeichnung „Überlebende“ bezieht sich in der vorliegenden Arbeit stets auf die Überlebenden der Vernichtungs- und Arbeitslager. Zur Differenzierung der „frühen Lager“ seit der nationalsozialistischen Machtübernahme und zu den seit 1936 errichteten Konzentrations- und Vernichtungslagern vgl. Karin Orth: *Das System der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Eine politische Organisationsgeschichte*. Hamburg 1999.

20 Peter Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt a.M. 1972. S. 19.

21 Hans Magnus Enzensberger: *Ohne Titel* (zu „bildzeitung“). In: Hilde Domin/Clemens Greve (Hg.): *Nachkrieg und Unfrieden*. A.a.O, S. 39.

Möglichkeiten des Sprechens und Schreibens „nach Auschwitz“ aus mehrjähriger zeitlicher Distanz und spätestens seit 1961 aus ihrer besonderen Perspektive als Remigrantin. Damit schreibt sie sich in den Diskurs um Lyrik nach Auschwitz ein, der eben dieses Thema verhandelt.

Insbesondere zwei Arbeiten aus den letzten Jahren deuten auf die Brisanz hin, die eine Untersuchung von Domins Gedichten als Beitrag zu diesem Diskurs besitzt: Stephan Braeses Habilitationsschrift *Die andere Erinnerung* und Nicolas Bergs Dissertation *Der Holocaust und die westdeutschen Historiker*.²² Braese analysierte die unterschiedlichen Erfahrungen von nichtjüdischen und jüdischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern in den Jahren 1945 bis 1980 in Deutschland und untersuchte die Modi der Tilgung jüdischer Thematik, die Postulate der Neugründung von geschichtspolitischen Diskursen und die erinnerungstheoretische Komponente in der Literatur, wobei er die sechziger Jahre mit ihrem konservativen Establishment von den siebziger Jahren mit dem revolutionären Aktionismus der Linken trennte. Berg hatte in seiner 2003 erschienenen Studie zum Umgang der westdeutschen Geschichtswissenschaft mit dem Holocaust eine Verdrängung bzw. Abwertung der deutsch-jüdischen Forschungsperspektiven und -beiträge konstatiert. Beide Arbeiten haben zu einer erneuten Sensibilisierung für die Beziehungen zwischen nicht-jüdischen und jüdischen Deutschen in der Nachkriegszeit beigetragen und belegen die Notwendigkeit, die verschiedenen Elemente des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz nicht nur isoliert, sondern in ihrem Kontext und mit Blick auf die Machtverhältnisse zu betrachten.

Hier bezeichnet der Begriff „Diskurs“ zunächst ein Textkorpus, das durch thematisch-semantischen Zusammenhang, durch raum-zeitliche, kommunikationstypische Eingrenzung und intertextuelle Verweise ausgezeichnet ist.²³ Die Zusammensetzung des Diskurses wird auf der Beobachtungsebene also durch im weitesten Sinne inhaltliche Kriterien bestimmt und beruht somit auf Deutungsakten. Methodologisch besitzt das Konzept „Diskurs“ damit den Status einer „Konstruktionsebene, die man bei einer

22 Stephan Braese: *Die andere Erinnerung*. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur. Berlin 2001; Nicolas Berg: *Der Holocaust und die westdeutschen Historiker*. Erforschung und Erinnerung. Göttingen 2003.

23 Vgl. Dietrich Busse/Wolfgang Teubert: Ist Diskurs ein sprachwissenschaftliches Objekt? Zur Methodenfrage der historischen Semantik. In: Dies./Fritz Hermanns (Hg.): *Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte*. Methodenfragen und Forschungsergebnisse der historischen Semantik. Opladen 1994. S. 10-28. S. 14.

Untersuchung von Texten wählen kann“²⁴, um Zusammenhänge zu analysieren. Die konkreten Textkorpora bilden Teilmengen der jeweiligen Diskurse.

Dieser linguistische Diskursbegriff liefert zwar notwendige definitorische Kriterien, um den Untersuchungsgegenstand einzugrenzen, ist aber nicht hinreichend, um einen Diskurs als gesellschaftliches Phänomen und in seiner Prozesshaftigkeit zu erfassen: Sprachliche Äußerungen sind stets an ihren Kontext gebunden, und die Aktanten jeder Kommunikationssituation handeln unaufhörlich die Machtverhältnisse neu aus. Die Annahme, dass Diskurse soziale Produkte und somit immer von Machtstrukturen geprägt sind, geht zurück auf die historische Diskurstheorie von Michel Foucault (1926-1984).

Bedenken gegenüber dem Diskursbegriff resultieren vor allem daraus, dass dieser oft nicht einmal von einzelnen Autorinnen und Autoren – Foucault ist dafür ein Beispiel – einheitlich verwendet wird, geschweige denn innerhalb der verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen. Die Produktivität des Begriffs, die im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung vor allem in seinem Potential besteht, gesellschaftliche Strukturen zu entlarven und auf die Dimension der Machtverhältnisse zu verweisen, überwiegt aber demgegenüber.

In der *Archäologie des Wissens* definiert Foucault „Diskurs“ bzw. „*discursive Formation*“²⁵ als „Zahl von Aussagen“, die wegen der „*Formationsregeln*“, denen sie unterworfen sind, bestimmte Ähnlichkeiten aufweisen. Foucault zufolge bilden Diskurse sowohl Instrumente der Machterhaltung als auch selbst eine soziale Macht. Er plädiert sogar dafür,

„[...] nicht mehr – die Diskurse als Gesamtheiten von Zeichen (von bedeutungstragenden Elementen, die auf Inhalte oder Repräsentationen verweisen), sondern als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen. Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen; aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen. Dieses *mehr* macht sie irreduzibel auf das Sprechen und die Sprache.“²⁶

24 Friederike Meyer: Diskurstheorie und Literaturgeschichte. Eine systematische Reformulierung des Diskursbegriffs von Foucault. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hg.): Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte. Positionen und Perspektiven nach der „Theoriedebatte“. Stuttgart 1992. S. 389-408. S. 390.

25 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 1986. S. 58. Vgl. die beiden folgenden Zitate ebd.

26 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. A.a.O., S. 74.

Foucaults Hinweis auf den Beitrag, den Praktiken zur Bedeutungsbildung leisten, soll hier aufgegriffen werden, ohne dass allerdings das Verständnis von Zeichen als Bedeutungsträgern aufgegeben wird. Foucault hat darauf verzichtet, sich auf eine empirisch-methodische Vorgehensweise festzulegen. Seine an anderer Stelle vorgenommenen Auseinandersetzungen mit dem Bereich der Literatur erfassen weder die spezifische Qualität literarischer Texte noch die darin wirkenden Machtmechanismen.²⁷

An diesem Konnex von Literatur und gesellschaftlichen Machtverhältnissen schließt die vorliegende Untersuchung an: Innerhalb eines spezifischen Diskurses wird die besondere Position bestimmter ästhetischer Produkte herausgearbeitet und als Resultat der Formationsregeln des Diskurses für diesen Bereich betrachtet. Zwar sollen die Strukturen des sozialen Raums und ihre Konsequenzen berücksichtigt werden, der Schwerpunkt liegt aber auf der Analyse der literarischen Texte, die „[...] im Anschluß an Foucault dann als Bestandteile übergreifender historischer Diskursformationen [...] verstanden [...] werden.“²⁸ Die heuristische Funktion des Diskursbegriffs erweist sich in der Reflexion der Machtverhältnisse, die zwischen der deutschen Mehrheitsgesellschaft und ihren Kritikern bestehen.

Wie lässt sich nun die diskursive Formation „Lyrik nach Auschwitz“ näher bestimmen? Durch den staatlich organisierten und legitimierten Massenmord, den Genozid an den europäischen Juden, verschärfte sich nicht nur die ästhetische, sondern auch die moralische Relevanz der Sprachkrise der Moderne. Was in dem berühmten Chandos-Brief²⁹ von Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) als ein erkenntniskritisches Problem erscheint, stellt sich angesichts der nationalsozialistischen Verbrechen als moralisches Problem dar, mit dem sich verschiedene Autorinnen und Autoren auch in Versen auseinandersetzen. Zu ihnen zählt Bertolt Brecht (1898-1956), der schon 1939 schrieb: „Was sind das für Zeiten, wo/Ein Gespräch über Bäume fast

27 Vgl. Simone Winko: Diskursanalyse, Diskursgeschichte. In: Heinz Ludwig Arnold/Heinrich Detering (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München 1996. S. 463-478.

28 Ute Gerhard/Jürgen Link/Rolf Parr: Diskurs und Diskurstheorien. In: Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. v. Ansgar Nünning. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 2001. S. 115-117. S. 116.

29 Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Hg. v. Freien Deutschen Hochstift. Bd. XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe. Hg. v. Ellen Ritter. Frankfurt a.M. 1991. S. 45-55. S. 48f.

ein Verbrechen ist/Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt?“³⁰

Den Anstoß zu einer breiten gesellschaftlichen Auseinandersetzung gab Theodor W. Adornos (1903-1969) 1949 geschriebener Essay *Kulturkritik und Gesellschaft*, der 1951 erschien. Der darin enthaltene (Teil-)Satz, „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“³¹, löste eine heftige Debatte um die politische Verantwortung der Schriftstellerinnen und Schriftsteller in der Gesellschaft sowie um die Darstellbarkeit des nationalsozialistischen Massenmords aus. Die Antithese zwischen Darstellungsverbot auf der einen und Zeugnisgebot auf der anderen Seite schien paradox.

Adorno stellt in seinem Essay sowohl die „Kultur“ in Frage als auch die „Kulturkritik“ als einen Teil von ihr. Dabei verwendet er den Begriff der „Kultur“ nicht etwa als Synonym für „Kunst“, sondern bezieht sich allgemein auf die Denk- und Lebensweisen, die eine Gemeinschaft von Menschen kennzeichnen, einschließlich der Kunst. Aus dem Handeln des Kritikers, dem Verkauf der Kultur als Ware, resultiert Adorno zufolge eine doppelte Vergegenständlichung: „Indem er Kultur zu seinem Gegenstand macht, verdinglicht er sie nochmals. Ihr eigener Sinn aber ist die Suspension von Vergegenständlichung.“³²

Im letzten Absatz des Essays lässt Adorno seine Warnung vor der Verdinglichung des Bewusstseins in der Gegenüberstellung von Kultur und Barbarei kulminieren: Das Gedicht als Repräsentant des künstlerisch Geformten, der Individualität und zugleich der Kultur und Auschwitz als Inbegriff der Barbarei bildeten den äußersten Gegensatz und gleichzeitig Teil einer Kultur, denn in Auschwitz habe sich der barbarische Charakter der Kultur offenbart. Kultur enthalte immer schon die Herrschaft über die Natur, die in der Barbarei verabsolutiert werde.

„Je totaler die Gesellschaft, um so verdinglichter auch der Geist und um so paradoxer sein Beginnen, der Verdinglichung aus eigenem sich zu entwinden. Noch das äußerste Bewusstsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten. Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben. Der absoluten Verdinglichung, die den Fortschritt des Geistes als eines

30 Bertolt Brecht: An die Nachgeborenen. In: Ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 9: Gedichte 2. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Frankfurt a.M. 1967. S. 722-725. S. 723.

31 Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Hg. v. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1977. S. 11-30. S. 10.

32 Theodor W. Adorno: Kulturkritik. A.a.O., S. 15.

ihrer Elemente voraussetzte und die ihn heute gänzlich auszusaugen sich anschiekt, ist der kritische Geist nicht gewachsen, solange er bei sich bleibt in selbstgenügsamer Kontemplation.“³³

Je mehr der nachfaschistische Staat von Warenproduktionsprozess und Profitorientierung bestimmt sei, desto „totaler die Gesellschaft“. In einer totalen Gesellschaft sei der Mensch weitgehend fremdbestimmt. „[D]er kritische Geist“, das Bewusstsein, das selbst einer die Barbarei einschließenden Kultur entstammt, könne dieser nur schwer etwas entgegensetzen. Kulturkritik versage, wenn der Maßstab selbst Teil der Kultur sei. Der Essay beschreibt die Situation von Kulturkritik – und zugleich von Kunst nach Auschwitz – als unauflösbar paradox.

Adorno bezieht sich noch in der Opposition von „Kultur“ und „Barbarei“ auf klassisches Bildungsgut und spiegelt in dieser negativen Bezugnahme seine Kritik: Zum einen bezeichnete Homer die Völker, die kein Griechisch, sondern für ihn unverständliche Sprachen verwendeten und die griechischen Sitten nicht kannten, als „Barbaren“. Zum anderen konstatierte Friedrich Schiller, dass der Mensch seinem Menschsein auf verschiedene Weisen zuwiderhandeln könnte: „[...] entweder als Wilder, wenn seine Gefühle über seine Grundsätze herrschen; oder als Barbar, wenn seine Grundsätze seine Gefühle zerstören.“³⁴

Der Massenmord an den europäischen Juden, für den Auschwitz steht, wurde von den Nationalsozialisten in einer modernen Industriegesellschaft systematisch geplant und durchgeführt. Auschwitz und die Lyrik als Kunstform sind Adorno zufolge die beiden Antipoden „auf der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei“, denen die Kulturkritik begegnet. Sich angesichts dieser Verbrechen in den ästhetischen Bereich zurückzuziehen, füge den überlebenden Opfern weiteres Leid zu und zeige die gesellschaftliche Ignoranz und Verachtung gegenüber dem Wert der Unversehrtheit und Freiheit des einzelnen, entlarve also die Gesellschaft als barbarische. Aber eben diese Erkenntnis der Barbarei werde „angefressen“, also in Zweifel gezogen durch die Tatsache, dass Barbarei und Kultur zusammengehören.

Das umstrittene Adorno-Zitat propagiert folglich nicht „die Selbstgenügsamkeit des Geistes“³⁵, die im Gegenteil das Scheitern des „Geistes“ an-

33 Theodor W. Adorno: Kulturkritik. A.a.O., S. 30.

34 Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Ders.: Gesammelte Werke. Sämtliche Werke. 5 Bde. Hg. v. Gerhard Fricke/Herbert G. Göpfert. 9. Aufl., Darmstadt 1993. Bd. 5. S. 579. Vgl. S. 580.

35 Vgl. Michael Hofmann: Erzählen nach Auschwitz in Uwe Johnsons *Jahrestagen*. In: Stephan Braese u.a. (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur. A.a.O., S. 197-212. S. 199.

gesichts der Verdinglichung bedeutete. Umgekehrt fordert Adorno gerade die Hinwendung der Kunst zur Welt. „Dialektik schließt auch das Verhältnis von Aktion und Kontemplation ein.“³⁶ Das Schreiben von Gedichten „in selbstgenügsamer Kontemplation“ sei „barbarisch“, „der kritische Geist“, der einer die Barbarei einschließenden Kultur entstammt, könne dieser Kultur nichts entgegensetzen. Aus dieser Aporie biete allein das Bewusstsein der gesellschaftlich bedingten, „absoluten Verdinglichung“ des Geistes, „vom Verhängnis“, das sich in Auschwitz zeigte, „die Erkenntnis“ ihrer eigenen Gebundenheit an diese Kultur selbst, einen in höchstem Maße gefährdeten Ausweg. Es ist „barbarisch“, „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben“, weil der Massenmord an den Juden es moralisch verbiete, so zu leben und zu handeln, als habe es ihn nicht gegeben, und sich ästhetischen statt politischen Fragen zuzuwenden. An dieser „Erkenntnis“ jedoch nagen Zweifel, die daher rühren, dass das größte Grauen und die höchste Kunst Teil einer Kultur sind. Adorno weist auf die prekäre Situation hin, in der sich „der kritische Geist“ angesichts der Verdinglichung befindet, verheißt aber keine Rettung.

Weder kommt sein Satz einem Verbot gleich, Kunst im Allgemeinen zu schaffen oder Gedichte im Besonderen zu schreiben, wie es Adorno wiederholt vorgeworfen worden ist³⁷, noch entspricht der Satz einer Aufforderung, sich nur noch engagierter Kunst zu widmen. Adorno verkündet hier auch keinesfalls das Ende der Kunst und den Triumph des falschen Daseins über das richtige. Die Absage an eine selbstgenügsame Haltung der „Versunkenheit“ fordert ein dialektisches Denken, das im Bewusstsein seiner Unfreiheit durch seine Verstrickung mit der Gesellschaft als dem Objekt seines Denkens nach Erkenntnis sucht. Zieht man weitere Texte von Adorno hinzu, tritt dieser Gedanke – wenn auch nur in der Negation – noch deutlicher hervor: „Hitler hat den Menschen im Stande ihrer Unfreiheit einen neuen kategorischen Imperativ aufgezwungen: ihr Denken und Handeln so einzurichten, dass Auschwitz sich nicht wiederhole, nichts Ähnliches geschehe.“³⁸ Nicht nur die Vorstellung von einem autonomen Handeln, sondern auch von einem Denken, das nicht gesellschaftlich und kulturell situiert wäre, steht somit in Frage – und damit die Möglichkeit der Erkenntnis.

Der viel zitierte (Teil-)Satz erschließt sich im Kontext als eine provozierende Denkanregung. Adorno wendet sich gegen erstarrte Denkmuster und begriffliche Fixierungen. Dabei übt er keine radikale Begriffskritik, sondern

36 Theodor W. Adorno: Kulturkritik. A.a.O., S. 24.

37 Diese Interpretation findet sich in Reinhard Baumgart: Literatur für Zeitgenossen. Essays. Frankfurt a.M. 1966. S. 22 sowie in Hans Bender/Michael Krüger: Nachbemerkung. In: Dies. (Hg.): Was alles hat Platz in einem Gedicht? Aufsätze zur deutschen Lyrik seit 1965. München 1977. S. 213-215. S. 213.

38 Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. Frankfurt a.M. 1970 (1966). S. 356.

wendet sich gegen bestimmte Funktionsweisen von Begriffen. Das Denken in Konstellationen, das unterschiedliche Zusammenfügen von Begriffen und ihren Gegenbegriffen als Lösungsweg ist ein Charakteristikum von Adornos Denken, das insofern ein dialektisches ist. Dies wird in der Rezeption seiner Texte innerhalb des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz allerdings oft vernachlässigt und dadurch unsichtbar, obwohl es konstitutiv ist für seine Argumentation. Das gilt auch für die Distanz zu allem, was sich als Lösung präsentiert. Alles muss immer wieder neu auf seine „Normalität“ hin hinterfragt werden – und immer wieder im Hinblick auf Auschwitz. Adorno bietet in dieser reflexiven Auseinandersetzung keine abschließende Antwort. Der einzig mögliche Weg besteht in der unendlichen Denkbewegung.

Nach Detlev Claussen ist jedoch nicht Adornos brisantes Bild dieser aporetischen Situation, die in der Unmöglichkeit der gesellschaftlichen Selbstreflexion besteht, verantwortlich für den heftigen Widerspruch, der seiner Argumentation begegnete: „Erregt hat aber die Öffentlichkeit nicht die unauflösbare Verbindung von rationaler Gesellschaftserkenntnis und Auschwitz [...], sondern die Verknüpfung von Auschwitz mit Lyrik.“³⁹ Im Unterschied zu Adorno habe sich die Gesellschaft von der Kunst die Rettung der Kultur vor der Barbarei erhofft, zumal von der Lyrik, die „[...] als Inbegriff einer kulturellen Antithese zum gesellschaftlichen Sein galt.“⁴⁰

Diese Position hat eine lange Tradition, die in der Nachkriegszeit von Gottfried Benn (1886-1965) repräsentiert wurde. Sein Vortrag *Probleme der Lyrik* in der Universität Marburg am 21. August 1951, der im gleichen Jahr wie Adornos Essay erschien, wurde ebenfalls breit rezipiert. Benn, der sich um 1933 zeitweilig für den Nationalsozialismus begeistert hatte, beschränkt sich darin auf die Frage „der Herstellung eines Gedichtes“⁴¹, blendet dabei aber trotz des Bezugs auf die Person des genialen Künstlers die Zeitgeschichte aus. Er plädiert für Artistik als „[...] Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden, es ist der Versuch, gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen: die Transzendenz der schöpferischen Lust.“⁴²

39 Detlev Claussen: Nach Auschwitz kein Gedicht? Ist Adornos Diktum übertrieben, überholt und widerlegt? In: Harald Welzer (Hg.): Nationalsozialismus und Moderne. Tübingen 1993. S. 240-247. S. 246.

40 Detlev Claussen: Nach Auschwitz kein Gedicht? A.a.O., S. 246.

41 Gottfried Benn: Probleme der Lyrik. In: Ders.: Gesammelte Werke. 3 Bde. Bd. 2: Essays & Aufsätze, Reden & Vorträge, Prosa, Stücke aus dem Nachlaß, Szenen. Hg. v. Dieter Wellershoff. Frankfurt a.M. 2003. S. 1058-1096. S. 1059.

42 Gottfried Benn: Probleme. A.a.O., S. 1064.

Nach Benn ist die Kunst somit unabhängig von moralischen Bewertungskriterien. Adornos diskursmächtige Reflexionen nach dem Zweiten Weltkrieg dagegen nehmen konkreten Bezug auf den Massenmord an den Juden als Epochenschwelle und verweisen damit auf den moralischen Aspekt des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz.

Adorno hat seine anfangs interpretierte Sentenz 1962 auf „heitere Kunst“ bezogen, ohne sie jedoch darauf zu beschränken: „Der Satz, nach Auschwitz lasse kein Gedicht mehr sich schreiben, gilt nicht blank, gewiß aber, daß danach, weil es möglich war und bis ins Unabsehbare möglich bleibt, keine heitere Kunst mehr vorgestellt werden kann. Objektiv artet sie in Zynismus aus, mag immer sie die Güte menschlichen Verstehens sich erborgen.“⁴³

Das wurde mehrfach, auch von Domin, als eine „Rücknahme“⁴⁴ mißverstanden. Eine Beschränkung der Forderung, im Bewusstsein von Auschwitz zu schreiben, auf eine wie auch immer zu definierende „ernste Literatur“ steht im Widerspruch zu Adornos Texten. Auch „heitere Literatur“ muss – und kann – diese Bedingung erfüllen. Terrence Des Pres hat am Beispiel des 1986 in New York erschienenen Comics *Maus. A Survivor's Tale* von Art Spiegelman (geb. 1948) und anderen Texten mit komischen Elementen gezeigt, dass diese den nationalsozialistischen Massenmord ernst nehmen, auch wenn Mitleid und Schrecken auf Distanz gehalten werden: „The value of the comic approach is that by setting things at a distance it permits us a tougher, more active response. We are not wholly, as in tragedy's serious style, compelled to a standstill by the matter we behold.“⁴⁵ Komik birgt also durchaus auch Chancen und subversives Potential. Des Pres kritisiert das Postulat des Ernstes im Umgang mit dem Massenmord ebenso wie das der Faktentreue und das der Einzigartigkeit, das ihn außerhalb der Geschichte stellt, als „Holocaust etiquette“⁴⁶.

Zynisch wird „heitere Kunst“ tatsächlich nur dann, wenn sie „in selbstgenügsamer Kontemplation“ verbleibt. Adorno stellt Auschwitz als Erkenntnismoment vor. An verschiedenen Orten der Welt wird und wurde gefoltert und systematisch gemordet, wie Adorno in *Erziehung nach Ausch-*

43 Theodor W. Adorno: Ist die Kunst heiter? In: Ders.: *Noten zur Literatur*. 7. Aufl., Frankfurt a.M. 1998 (1974). S. 599-606. S. 603.

44 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. Lyrik und Gesellschaft. In: *WL*, S. 11-32. S. 11. Vgl. Jakob Hessing: *Gedichte nach Auschwitz*. In: *Merkur* 11 (1992). S. 980-992. S. 981; S. 992; Dieter Lamping: Nachwort. In: Ders. (Hg.): *Dein aschenes Haar Sulamith. Dichtung über den Holocaust*. 2. Aufl., München 1993 (1992). S. 271-298. S. 273.

45 Terrence Des Pres: *Holocaust Laughter?* In: Berel Lang (Ed.): *Writing and the Holocaust*. New York/London 1988. S. 216-233. S. 232.

46 Terrence Des Pres: *Holocaust Laughter?* A.a.O., S. 218.

witz⁴⁷ selbst explizit sagt, doch dieses Verbrechen der Moderne bedeutet eine Zäsur – ohne dass ihm damit von Adorno ein höherer Sinn zugesprochen wird. In seinem Essay *Engagement* löst Adorno den scheinbaren Widerspruch auf: „Den Satz, nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben, sei barbarisch, möchte ich nicht mildern; negativ ist darin der Impuls ausgesprochen, der die engagierte Dichtung beseelt.“⁴⁸ Von einer Rücknahme des Satzes durch Adorno, wie sie zuweilen behauptet wird, kann also keine Rede sein, denn der „[...] Impuls besteht darin, dem Grauen standzuhalten.“⁴⁹

Der Diskurs um Lyrik nach Auschwitz beschränkt sich nicht auf die Beiträge Adornos und die Reaktionen darauf, doch werden in diesen Diskussionen zentrale Aspekte des Diskurses deutlich, in dem sich die Positionen für und wider das literarische Sprechen nach dem Holocaust gegenüberstehen. Als Argument für die Undarstellbarkeit des Holocaust wird die Unzulänglichkeit der Sprache in Bezug auf das Ausmaß des Grauens angeführt, gegen das Schweigen sprechen das Recht der Opfer, ihr Leid herauszuschreien, die Bedeutung der Erinnerungen von Zeitgenossen und der Trost, den Sprache spenden kann. Alle Argumente werden zudem moralisch begründet.

Obwohl Adornos Betrachtungen zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft seit den vierziger Jahren erschienen, wurden seine Schriften erst ab Mitte der sechziger Jahre intensiv in der literarischen und in der gesamtgesellschaftlichen Öffentlichkeit Deutschlands diskutiert.⁵⁰ Die Debatte radikalisierte sich erneut, als 1968 verschiedene Autorinnen und Autoren im *Kursbuch 15* vermeintlich den „Tod der Literatur“ verkündeten und Taten statt Texte forderten. „Engagement“ gehörte zu den zentralen Begriffen der Studentenbewegung. Mit ihr erhielt der Diskurs um Lyrik nach Auschwitz neue Relevanz, denn in der Auseinandersetzung mit dem Massenmord wurde auch die Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten von Kunst, insbesondere von Literatur, neu diskutiert. Das Prinzip des *l'art pour l'art* einerseits und des Engagements andererseits schienen mögliche Wege von Lyrik zu weisen. Hermann Korte ordnet das *l'art pour l'art* als eine Tendenz

47 Theodor W. Adorno: Erziehung nach Auschwitz. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft. Hg. v. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1977. S. 674-690.

48 Theodor W. Adorno: Engagement (erstmalig als Vortrag, gehalten im Radio Bremen, 28. März 1962). In: Ders.: Noten zur Literatur. A.a.O., S. 409-430. S. 422.

49 Jörn Ahrens: Der Rückfall hat stattgefunden. Kritische Theorie der Gesellschaft nach Auschwitz. In: Dirk Auer/Thorsten Bonacker/Stefan Müller-Doohm (Hg.): Die Gesellschaftstheorie Adornos. Themen und Grundbegriffe. Darmstadt 1998. S. 41-60. S. 51.

50 Vgl. Stephan Braese: Die andere Erinnerung. A.a.O., S. 25f.

ein, deren autonomes Selbstverständnis die Hoffnung und die Hoffungslosigkeit der Lyrik nach Auschwitz zeige, auch im Erinnern Virulenz für die Gegenwart zu besitzen.⁵¹

Der Diskurs um Lyrik nach Auschwitz dauert bis heute an, und Adornos Satz wurde zu einer „Projektionsfläche unterschiedlicher Deutungen und Bewertungen im Kontext einer Problematisierung der Darstellbarkeit“⁵², wie die Publikationen zum 100. Geburtstag Adornos im Jahre 2003 erneut zeigten. Die Ursache ihrer gesellschaftlichen Präsenz, die durch den Wandel der Informations- und Kommunikationstechnologien und die gewachsene Bedeutung der modernen Massenmedien mit fortschreitendem zeitlichen Abstand verstärkt wird, liegt in der Singularität des Verbrechens. Denn „[...] es bleibt die keineswegs überholte, unüberholbare Frage: Was heißt: NACH Auschwitz?“⁵³

Zum Diskurs um Lyrik nach Auschwitz zählen hier alle Texte, die – unabhängig von ihrer Gattungszugehörigkeit – „nach Auschwitz“ als Grenze reflektieren und deshalb eine politische Disposition besitzen.⁵⁴ Ziel ist es, die Bedeutung von Domins lyrischem Werk innerhalb dieses Diskurses nachzuweisen. Die gewählte Bezeichnung des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz ist nicht als formale Beschränkung auf die Gattung Lyrik oder als inhaltliche Beschränkung auf Texte über Auschwitz zu verstehen, sondern greift einen Topos auf. Der Diskurs um Lyrik nach Auschwitz verweist direkt auf Adornos berühmtes Diktum und damit zum einen auf die 1951 beginnende Debatte um die Konsequenzen der Shoah für die Kunst, zum anderen auf den Doppelcharakter von Kunst als Ausdruck ihrer Autonomie und ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit durch die Wechselbeziehung von Text und Kontext.

Letzteres ist ein Aspekt, der auch in Domins poetologischen Texten eine zentrale Stellung einnimmt. Die Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens bildet den Ausgangspunkt der Poetologie, die Hilde Domin explizit und implizit in ihrem literarischen Werk formuliert hat. Die vorliegende Arbeit geht dieser Frage nach, indem sie sie als Teil des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz auffasst und untersucht, welche Bedeutung Domins literarischen Texten darin zukommt.

Die Problematik, dass „Auschwitz“, der Name der bei Krakau gelegenen Stadt Oświęcim, in der sich das größte nationalsozialistische Konzentra-

51 Vgl. Hermann Korte: „Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit“. Der Holocaust in der Lyrik nach 1945. In: Text und Kritik 144: Literatur und Holocaust. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1999. S. 25-47.

52 Stefan Krankenhagen: Auschwitz darstellen. A.a.O., S. 83.

53 Burkhardt Lindner: Was heißt: Nach Auschwitz? A.a.O., S. 297.

54 Vgl. Stephan Braese/Holger Gehle: Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte nach dem Holocaust. In: Text und Kritik 144. A.a.O., S. 79-95. S. 79.

tions- und Vernichtungslager befand, zunehmend als Schlagwort verwendet wird, das eben diese Singularität des bürokratisch organisierten Massenmords an den Juden verdeckt, ist auch von der literaturwissenschaftlichen Forschung mehrfach aufgegriffen worden.⁵⁵ Das Metonym etablierte sich erst rund 15 Jahre nach Kriegsende und diente Norbert Frei zufolge dem Versuch, den Genozid sprachlich zu fassen: „Der Prägung des Begriffs Auschwitz um 1960 ging mit der Periode der unmittelbaren Besatzungsherrschaft und der ersten Dekade der Bundesrepublik eine gleichsam begrifflosse Phase voraus.“⁵⁶

Seit den siebziger Jahren ersetzte vor allem im US-amerikanischen Diskurs der Begriff „Holocaust“ den Begriff „Auschwitz“. Frei konstatiert für 1960, den Beginn des Eichmann-Prozesses, bzw. 1979, also für die Jahre nach der Ausstrahlung der US-amerikanischen Fernsehserie *Holocaust* von Marvin Chomsky in Deutschland, die in den USA bereits 1978 zu sehen gewesen war, eine schlagartige Popularisierung der Begriffe parallel zu den Einschnitten in Geschichtswissenschaft und Öffentlichkeit. Mehr als 40 Prozent der deutschen Fernsehzuschauer – ca. 15 Millionen Menschen – sahen die Sendung, die im WDR abends von 21 bis 24 Uhr lief.⁵⁷ Weitere filmische Darstellungen des Massenmords setzten diese Entwicklung in den folgenden Jahren fort.⁵⁸

Der Begriff „Holocaust“ ist ebenfalls umstritten, auch wenn er sich nach seiner Verwendung in Raul Hilbergs Standardwerk *The Destruction of the European Jews*, das 1961 in Chicago erschien, wissenschaftlich durchsetzte.⁵⁹ Die Problematik des Begriffs, der „Ganzopfer“ oder „Brandopfer“ be-

-
- 55 Vgl. Raimar Zons: Die Einsamkeit des Gedichts. In: Aleida und Jan Assmann (Hg.): Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation IV. München 2000. S. 297-310; Burkhardt Lindner: Was heißt: Nach Auschwitz? Adornos Datum. In: Stephan Braese/Holger Gehle/Doron Kiesel/Hanno Loewy (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Frankfurt a.M. 1998. S. 283-300; Birgit R. Erdle: Bachmann und Celan treffen Nelly Sachs. Spuren des Ereignisses in den Texten. In: Bernhard Böschstein/Sigrid Weigel (Hg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Frankfurt a.M. 1997. S. 85-115.
- 56 Norbert Frei: Auschwitz und Holocaust. Begriff und Historiographie. In: Hanno Loewy (Hg.): Holocaust. A.a.O., S. 101-109. S. 102.
- 57 Vgl. Andrei S. Markovits/Beth Simone Noveck: West Germany. In: David S. Wyman (Ed.): The World reacts to the Holocaust. Baltimore/London 1996. S. 391-446.
- 58 Vgl. Martina Thiele: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. Göttingen 2000.
- 59 Vgl. Raul Hilberg: Die Vernichtung der europäischen Juden. Frankfurt a.M. 1994 (Berlin 1982). S. 1122.

deutet, als euphemistisches und distanzierendes Fremdwort und als Missbrauch eines sakralen Terminus für die Benennung des nationalsozialistischen Massenmords an den Juden ist vielfach dargelegt worden.⁶⁰

Dasselbe gilt für das hebräische Wort „Shoah“ (auch „Schoa“ oder „Schoah“), das „Vernichtung“, „Katastrophe“ oder „Heimsuchung“ bedeutet. Es ist die offizielle Bezeichnung des Staates Israel für das Verbrechen. Ihre Verwendung durch Deutsche könnte zum einen als eine unzulässige Aneignung der Sprache der Opfer betrachtet werden. Das Wort stellt zum anderen den Massenmord in das Kontinuitätsgefüge jüdischer Geschichte: „*Shoah*“ wurde in der hebräischen Bibel wiederholt verwendet, um Bestrafungen zu beschreiben, mit denen Gott die Juden bedachte – kaum eine annehmbare Konnotation.⁶¹ Da die Bezeichnungen inzwischen gleichermaßen von Massenmedien vermittelt sind, wird hier nicht zwischen den Begriffen differenziert, auch wenn sie zunächst für unterschiedliche Geschichtsbilder stehen.⁶²

Domin gehörte unmittelbar nach 1945 nicht zu den diskursbestimmenden Dichterinnen und Dichtern der deutschen Literaturlandschaft. Sie publizierte erst seit Mitte der fünfziger Jahre und zunächst auch nur vereinzelt Gedichte in literarischen Zeitschriften. Ihre frühen Beiträge zum Diskurs um Lyrik nach Auschwitz, die im Exil entstanden, waren noch nicht Teil von

-
- 60 Vgl. Zeev Garber/Bruce Zuckermann: Why do they call the Holocaust ‚The Holocaust‘: An inquiry into the psychology of labels. In: *Modern Judaism*. Vol. 9, No. 2, 1989. S. 202; Lutz Niethammer: Erinnerungsgebot und Erfahrungsgeschichte. Institutionalisationen im kollektiven Gedächtnis. In: Hanno Loewy (Hg.): *Holocaust: Die Grenzen des Verstehens. Eine Debatte über die Besetzung der Geschichte*. Reinbek bei Hamburg 1992. S. 21-41. S. 24; Gerhard Bauer/Günter Holtz: Nelly Sachs und Paul Celan. Die lyrische Rede von dem Verbrechen, dem keiner entkommt. In: Manuel Koeppen (Hg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin 1993. S. 39-55; Gerhard Lauer: Erinnerungsverhandlungen. Kollektives Gedächtnis und Literatur fünfzig Jahre nach der Vernichtung der europäischen Juden. In: *DVJS*. 73 (1999). Sonderheft. S. 215-245; Peter Klemm/Helmut Ruppel: Begriffe und Namen – Versuche, ein Geschehen zu fassen, das nicht faßbar ist. Auschwitz – Holocaust – Schoa – Churban. In: Albrecht Lohrbächer/Helmut Ruppel/Ingrid Schmidt/Jörg Thierfelder (Hg.): *Schoa. Schweigen ist unmöglich. Erinnern, Lernen, Gedenken*. Stuttgart/Berlin/Köln 1999. S. 144-146.
- 61 Vgl. Peter Novick: *Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord*. Stuttgart/München 2001 (Boston/New York 1999). S. 179.
- 62 Vgl. Stefan Krankenhagen: *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*. Köln/Weimar/Wien 2001. S. 8. Auf Anführungszeichen, die andernorts eine Distanzierung anzeigen, wird aus eben diesen Gründen verzichtet, sofern nicht eben der Begriff selbst verhandelt wird oder es sich um ein Zitat handelt.

Gesprächen oder Auseinandersetzungen zwischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern oder anderen Intellektuellen. Dies änderte sich mit dem Erscheinen ihres ersten Gedichtbandes 1959, als ihre Lyrik in der Öffentlichkeit deutlicher wahrgenommen wurde. Zudem bezog sie seit den sechziger Jahren nicht mehr nur in Gedichten Position, sondern auch in Reden und Essays.

Die Betrachtung von Dominis Werk als Teil des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz eröffnet einen neuen Blickwinkel auf den Diskurs, der es erstens erlaubt, wichtige Aspekte des Umgangs der deutschen Öffentlichkeit mit der Geschichte zu betrachten. Das gilt für die verspätete gesellschaftliche Auseinandersetzung mit dem „Zivilisationsbruch Auschwitz“⁶³ und Adornos kritische Betrachtungen von Kunst und Kultur unter dem Eindruck des nationalsozialistischen Massenmords, die späte Anerkennung des Exils und die erst vor wenigen Jahren begonnene wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Remigration. Zweitens verdeutlicht diese Perspektive, dass sich nach Auschwitz bei deutschen Schriftstellerinnen und Schriftstellern spezifische Aspekte der Sprachkrise sowie des dichterischen Selbstverständnisses zeigen: Das verkürzte Adorno-Zitat provoziert bis heute Reaktionen und wurde für Autorinnen und Autoren zum wichtigen Bezugspunkt ihrer poetologischen Überlegungen. Domin selbst sprach von Adornos Satz als von einer „abgeleiteten und unhaltbaren These“⁶⁴ und führte das Erscheinen von Paul Celans (1920-1970) Gedichtband *Mohn und Gedächtnis* 1952 als Beleg dafür an.

Dieser neue Blickwinkel lässt die Reflektiertheit und die weitreichende Relevanz ihrer Positionen innerhalb des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz deutlich werden, wodurch sie als intellektuelle und politisch engagierte Dichterin profiliert wird. Eine wesentliche Rolle spielt dabei ihre Auseinandersetzung mit den Themen Exil und Remigration im Zusammenhang des Diskurses. Die vorliegende Arbeit soll Spuren der – nicht kulturellen, aber reflektierten – Zäsur von Auschwitz in Dominis literarischen Verfahren nachweisen und so zeigen, wie Domin in ihrer Lyrik das nach Jochen Vogt von Adorno geforderte „paradoxe Eingedenken“⁶⁵ einlöst. Dieses Anliegen deutet sich bereits im Titel „*das Dennoch jedes Buchstabens*“. *Hilde Dominis Gedichte im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz* an, der das Gedicht

63 Dan Diner: *Zivilisationsbruch: Denken nach Auschwitz*. Frankfurt a.M. 1988.

64 Hilde Domin: *Zerstört nicht das Weltall der Worte*. In: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): *Frauen dichten anders*. 181 Gedichte mit Interpretationen. Frankfurt a.M./Leipzig 1998. S. 214-216. S. 215.

65 Jochen Vogt: *Er fehlt, er fehlte, er hat gefehlt... Ein Rückblick auf die sogenannten Väterbücher*. In: Stephan Braese u.a. (Hg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur*. A.a.O., S. 385-399. S. 397.

Drei Arten Gedichte aufzuschreiben (GG 333-336) zitiert. „Dennoch“ wurde zu Dominis Motto.⁶⁶

Die literaturwissenschaftliche Forschung hat bislang noch nicht angemessen gewürdigt, dass Dominis lyrisches Werk zentrale Positionen der zeitgenössischen literarischen und theoretischen Debatten umfasst. Der von Wilfried Barner herausgegebene Band „Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart“ widmet Domin gerade mal eine halbe Seite und stellt sie nur als Lyrikerin vor.⁶⁷ Wie sehr die Relevanz etwa ihrer literaturtheoretischen Überlegungen unterschätzt wird, belegt Hermann Korte Formulierung, Dominis *Wozu Lyrik heute* sei ein „gutgemeinter, aber anstrengend defensiver Versuch“⁶⁸, Literatur gegen den Vorwurf der Überflüssigkeit zu verteidigen. Dabei legte Domin ihre Poetologie explizit aus Autorperspektive vor. Zudem übersieht Korte den politischen Gehalt von Dominis Position, der durchaus Sprengkraft in Bezug auf den Umgang mit Erinnerung an den Nationalsozialismus und seiner Historisierung besitzt.

Die vorliegende Arbeit verortet sich in einem vielfältigen Forschungsfeld. Zu den wichtigen Kontexten gehören Exil und Remigration. Auch wenn Domin erst in den fünfziger Jahren zu schreiben begonnen hat, ist ihr Werk in weiten Teilen der Exilliteratur zuzuordnen. Diese Einordnung folgt Egon Schwarz' Vorschlag von 1973, „[...] als Exil-Literatur nur solche Werke gelten zu lassen, die sich bewußt mit dem Exil, seinen Ursachen, Bedingungen und Konsequenzen auseinandersetzen oder diese Erscheinungen unbewußt in einer signifikanten Weise spiegeln.“⁶⁹ Damit übereinstimmend plädiert Wolfgang Emmerich für einen weiten Gattungsbegriff, der auch die

66 Vgl. FAZ-Fragebogen in: Frankfurter Allgemeine Magazin H. 123, 09.07.1982. Zit. n. der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Hg.): Hilde Domin. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. 12. Januar bis 27. Februar 1988. Frankfurt a.M. 1988. S. 21.

67 Vgl. die von Alexander von Bormann verfassten Kapitel über Lyrik in Wilfried Barner/Alexander von Bormann/Manfred Durzak/Anne Hartmann/Manfred Karnick/Thomas Koebner/Lothar Köhn/Jürgen Schröder: *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München 1994. S. 241.

68 Hermann Korte: *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*. Stuttgart 1989. S. 145.

69 Egon Schwarz: Was ist und zu welchem Ende studieren wir Exilliteratur? In: Peter Uwe Hohendahl/Egon Schwarz (Hg.): *Exil und Innere Emigration*. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1973. S. 155-164. S. 158.

nach 1945 entstandene, „zeitverschobene Exilliteratur“⁷⁰ erfassen müsse, einschließlich der nicht-deutschsprachigen Texte.

Wolfgang Emmerich hat darüber hinaus auf die ästhetische Heterogenität der Exillyrik hingewiesen: „Exillyrik‘ gibt es als Gesamtphänomen wohl nach Maßgabe der gemeinsamen Lebensform, aus der sie erwächst, und unter dem Aspekt des allgemeinen Traumas, das der Faschismus erzeugt hat – also *existenziell* und *thematisch*, *nicht* hingegen *ästhetisch*.“⁷¹ Dasselbe gilt für die Literatur der Remigration, die von der Literaturwissenschaft wegen der personellen Identität der Autorinnen und Autoren überwiegend innerhalb der Exilforschung untersucht wird.

Die Auseinandersetzung mit der Exilliteratur begann in Westdeutschland erst spät, denn es „[...] existierte nach 1945 und während des Kalten Krieges in der Bundesrepublik kein Lesepublikum für Exiltexte.“⁷² Die Widerstände, die den Remigranten nach 1945 begegneten, waren groß, wie Claus-Dieter Krohn und Axel Schildt belegen.⁷³ Sven Papcke analysierte 1991, wie sich in der jungen Bundesrepublik *Exil und Remigration als öffentliches Ärgernis* darstellten:

„Vor dem Krieg wurden die Exilanten von der Welt nicht ernst genommen, weil von den Aufnahmeländern weiterhin gute Beziehungen zu Deutschland gesucht wurden. Während des Krieges warnte das Exil vergeblich vor den gefährlichen Folgen einer Kollektivschuldthese. Nach dem Krieg stießen ihre Änderungsvorschläge wieder auf den erbitterten Widerstand der Hiergebliebenen, was um so leichter möglich schien, weil man diese Gruppe einfach mit den Besatzungsmächten in einen Topf warf.“⁷⁴

70 Wolfgang Emmerich: Exillyrik nach 1945. In: Jörg Thunecke (Hg.): *Deutschsprachige Exillyrik*. A.a.O., S. 357-379. S. 361.

71 Wolfgang Emmerich: Einleitung. In: Ders./Susanne Heil (Hg.): *Lyrik des Exils*. Bio-bibliograph. erg. Ausg., Stuttgart 1997. S. 21-77. S. 67.

72 Gabriele Mittag: *Erinnern, Schreiben, Überliefern. Über autobiographisches Schreiben deutscher und deutsch-jüdischer Frauen*. In: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 11: *Frauen und Exil*. Hg. v. Claus-Dieter Krohn. München 1993. S. 53-67. S. 59. Da Domin in die Bundesrepublik zurückkehrte und in ihrem Werk die Problematik des politisch geteilten Deutschlands keine Rolle spielt, kann die Entwicklung in der DDR hier ausgeblendet bleiben.

73 Vgl. Claus-Dieter Krohn/Axel Schildt (Hg.): *Zwischen den Stühlen? Remigranten und Remigration in der deutschen Medienöffentlichkeit der Nachkriegszeit*. Hamburg 2002.

74 Sven Papcke: *Exil und Remigration als öffentliches Ärgernis. Zur Soziologie eines Tabus*. In: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 9: *Exil und Remigration*. Hg. v. Claus-Dieter Krohn. München 1991. S. 9-24. S. 22.

Die Remigranten hätten mit der Rückwanderung eine Anpassungsleistung erbringen müssen, bei der zudem die Exilerfahrung immer präsent gewesen sei. Auf diese Schwierigkeiten hat auch Marita Krauss hingewiesen: „Diesen Blick des Fremden, den Blick von außen [...] verloren viele Rückkehrer ihr ganzes Leben lang nicht mehr. Das selbstverständliche Heimatgefühl war ihnen abhanden gekommen.“⁷⁵ Axel Schildt bestreitet gar die Möglichkeit einer Remigration im strengen Sinne, „weil die Heimat, in die aus dem Exil zurückgekehrt werden konnte, sich stark verändert hatte“⁷⁶.

Eine Aufwertung des Exils findet Sven Papcke zufolge seit den siebziger Jahren statt, die der Remigration stehe jedoch noch weitgehend aus. Bis heute sei die „bereits 1933 vollzogene Spaltung der deutschen Kulturnation eigentlich noch nicht wieder behoben“⁷⁷. Papcke kommt zu dem Schluss: „Remigranten spielen in Politik und Wissenschaft der Bundesrepublik Deutschland eine wichtige Rolle, sicherlich, aber eben *nicht* als richtungsweisende Mitbürger, sondern bestenfalls wie alle übrigen als Getriebene des Zeitgeistes.“⁷⁸ Dazu lässt sich einschränkend anmerken, dass sie als Schriftstellerinnen und Schriftsteller – falls sie noch publizierten – immerhin einen gewissen Vorsprung an öffentlicher Aufmerksamkeit besaßen. Dennoch wurde die Bundesrepublik „nicht ihr Staat“⁷⁹.

Für die dreißiger Jahre lässt sich „von einer umfassenden Moralisation der Schriftstellerrolle“⁸⁰ sprechen, die bereits damals in den Debatten der Exilzeitschriften diskutiert wurde. Manfred Durzak lokalisiert den Höhepunkt der Exilforschung in den siebziger Jahren und verweist auf deren von Anfang an bestehendes Problem, das moralische Anliegen der Texte zu würdigen und den kritischen Blick auf ohne deren literarische Qualitäten beizubehalten.⁸¹ Dieses Dilemma ist in der mehrdimensionalen Zielsetzung

75 Marita Krauss: Heimkehr in ein fremdes Land. Geschichte der Remigration nach 1945. München 2001. S. 7.

76 Axel Schildt: Reise zurück aus der Zukunft. Beiträge von intellektuellen USA-Remigranten zur atlantischen Allianz, zum westdeutschen Amerikabild und zur ‚Amerikanisierung‘ in den fünfziger Jahren. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 9. A.a.O., S. 25-45. S. 25.

77 Sven Papcke: Exil und Remigration. A.a.O., S. 13.

78 Sven Papcke: Exil und Remigration. A.a.O., S. 22.

79 Vgl. Peter Mertz: Und das wurde nicht ihr Staat. Erfahrungen emigrierter Schriftsteller mit Westdeutschland. München 1985.

80 Helmut Peitsch: ‚Das Politische zur Natur werden lassen‘: Vom Umgang mit dem Vorwurf der ‚Tendenz‘ in der Exilliteratur. In: Helga Schreckenberger (Hg.): Ästhetiken des Exils. Amsterdam 2003. S. 15-36. S. 30.

81 Vgl. Manfred Durzak: ‚Der Worte Wunden‘. Sprachnot und Sprachkrise im Exilgedicht. In: Jörg Thunecke (Hg.): Deutschsprachige Exillyrik. A.a.O., S. 15-24. S. 19.

der Exilforschung und der Literaturwissenschaft begründet. Guy Stern kritisierte 1985 die germanistischen Arbeiten zur Exilliteratur, denen es an der Auseinandersetzung mit ästhetischen Aspekten mangle und die einer moralisch-engagierten Perspektive auf die Texte als Zeitdokumente folgten.⁸²

Doch auch die literarischen Bewertungskriterien, die vorgeben, neutral zu sein, lohnt es zu hinterfragen. Dies zeigen insbesondere die Arbeiten von Stephan Braese. In seinem Aufsatz *Nach-Exil*⁸³, der sich mit dem von Remigranten beschriebenen Gefühl und der faktischen Situation der Heimatlosigkeit in der Fremde auseinandersetzt, bezeichnet Braese die Rückkehr der Literatur als gescheitert. Grund dafür sei der „Versuch des westdeutschen Literaturbetriebs, die Lektüre-Zugänge zur im Nach-Exil verrichteten literarischen Arbeit jüdischer Autoren einer spezifischen Konditionierung zu unterwerfen“⁸⁴. Zwei Bedingungen für eine Akzeptanz seien wesentlich gewesen, erstens die Rückkehr nach Deutschland mit der psychischen Nähe zu den individuellen Gefährdungen im Rahmen der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik an den europäischen Juden, zweitens der Eintritt in den westdeutschen Literaturbetrieb, der die Ausblendung jüdischer Identität und spezifischer Erfahrungen im nationalsozialistischen Deutschland und im Exil verlangt habe. Inwieweit dies auch auf Domin zutrifft, soll die vorliegende Arbeit zeigen.

Bisher liegen immerhin fünf Dissertationen zu Domin's Werk vor, die allesamt ihre Lyrik zum Gegenstand haben und zum Teil auch ihre Poetologie untersuchen. Keine davon analysiert jedoch die Beziehungen zum Diskurs um Lyrik nach Auschwitz und deren Vielschichtigkeit. Die Arbeiten unterscheiden sich methodisch und hinsichtlich der Tragfähigkeit der Ergebnisse stark voneinander. 1979 erschien die erste umfangreichere Untersuchung zum Werk Hilde Domin, Dagmar C. Sterns *From Exile to Ideal*. Stern leistet mit ihrer Überblicksdarstellung eine Pionierarbeit, deren Verdienst jedoch durch eine Lesart der Gedichte geschmälert wird, die die Person der Autorin in den Vordergrund stellt und die formale Analyse vernachlässigt. Für ihr abschließendes Urteil, Domin sei eine unpolitische Autorin, die ihre utilitaristischen wie ihre utopischen Ziele verfehle, bleibt Stern den

82 Vgl. Guy Stern: Prologomena zu einer Typologie der Exilliteratur. In: Alexander Stephan/Hans Wagener (Hg.): Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933-1945. Bonn 1985. S. 1-17.

83 Stephan Braese: Nach-Exil. Zu einem Entstehungsort westdeutscher Nachkriegsliteratur. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 19: Jüdische Emigration zwischen Assimilation und Verfolgung, Akkulturation und jüdischer Identität. Hg. v. Claus-Dieter Krohn. München 2001. S. 227-253. S. 233.

84 Stephan Braese: Nach-Exil. A.a.O., S. 234.

Nachweis schuldig.⁸⁵ Sie übersieht das politische Potential von Domins Perspektive auf die deutsche Auseinandersetzung mit der Geschichte des Nationalsozialismus und des Exils sowie der Erinnerung daran und deren vorherrschenden Deutungsmustern.

Irmgard Hammers fordert in ihrer 1984 erschienenen Dissertation *Dichtungstheoretische Reflexion und künstlerische Verwirklichung* eine getrennte Untersuchung der Lyrik Domins und der erst in einer späteren Phase entstandenen Poetik: „Eine Poetik ist [...] immer ein eigenständiges Werk. Deshalb scheint es nicht sinnvoll, das theoretisch-ästhetische Konzept der Autorin zur Interpretation der Lyrik heranzuziehen [...]“.⁸⁶ Tatsächlich sollte nicht vorschnell von einer Kongruenz der poetologischen Schriften und Gedichte ausgegangen werden, auch wegen der abweichenden Entstehungszeiten, doch verlangt dieser Aspekt eine Prüfung, da Domin selbst die Untrennbarkeit von Werk und Theorie konstatiert hat und in ihren poetologischen Texten wiederholt eigene Gedichte zur Verdeutlichung ihrer Reflexionen anführt.⁸⁷ Entgegen den von ihrem Dissertationstitel geweckten Erwartungen beschränkt Hammers sich auf Kommentare zu den Versen Domins, die zuweilen aus nur einem einzigen Satz bestehen.⁸⁸ Im Unterschied dazu erlauben es präzise Gedichtinterpretationen durchaus, aus der Gegenüberstellung von Werk und Poetik Schlüsse über deren Verhältnis zu ziehen. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit detaillierter formaler Analysen, die Parallelen und Widersprüche erkennbar werden lassen.

Elfe Vallaster veröffentlichte 1994 eine Überarbeitung ihrer Dissertation von 1987 über Domins lyrische Entwicklung von Liebes- zu Rückkehrgedichten.⁸⁹ Beide Fassungen bestehen im Wesentlichen aus chronologisch geordneten Gedichtinterpretationen, ohne dass deren Ergebnisse jedoch in ihren jeweiligen historischen Kontext mit den spezifischen Entstehungsbedingungen eingeordnet werden. Die Darstellung suggeriert damit eine zeitliche Folge von Themen und Motiven, die tatsächlich bereits gleichzeitig in Domins Werk auftreten.

85 Dagmar C. Stern: Hilde Domin. From Exile to Ideal. Bern 1979. S. 89.

86 Irmgard Hammers: Hilde Domin: Dichtungstheoretische Reflexion und künstlerische Verwirklichung. Köln 1984.

87 Vgl. Hilde Domin: Lyriktheorie - Interpretation - Wertung. Eine Abgrenzung handwerklicher Zuständigkeiten. In: WL, S. 147-155. S. 148; Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 14; 16; 22.

88 Siehe z.B. den Satz zu Domins Gedicht „Lyrik“. Irmgard Hammers: Hilde Domin. A.a.O., S. 54.

89 Elfe Vallaster: „Ein Zimmer in der Luft“: Liebe, Exil, Rückkehr und Wort-Vertrauen. Hilde Domins lyrischer Entwicklungsweg und Interpretationszüge. New York 1994.

Michael Braun zeigt 1993 in seiner einschlägigen Dissertation *Exil und Engagement* die historische und ästhetische Bedeutung der Exil- und Rückkehrgedichte als Zeugnisse der Entfremdung sowie die Appellstruktur in der Lyrik und die dahinterstehende Poetik Domins. Er konstatiert eine literarische Entwicklung, indem er Domins Werk in den Bereich „Exil und Rückkehr“ einerseits und „Autonomie und Engagement“ andererseits einteilt.⁹⁰ Gegen ein solche Zweiteilung von Domins Werks in eine Zeit vor und eine Zeit nach 1961 sprechen jedoch formale Kontinuitäten und der von der vorliegenden Arbeit erbrachte Nachweis, dass alle diese Aspekte in jedem ihrer Gedichtbände präsent sind.

Phasen in Domins Werk lassen sich höchstens hinsichtlich ihrer Produktion ausmachen, wie Elsbeth Pulver 1993 feststellte: Domin schrieb in den fünfziger und sechziger Jahren viele Gedichte, in den sechziger Jahren ergänzten essayistische Arbeiten ihre poetologischen Reflexionen, in den siebziger und achtziger Jahren entstehen zentrale, meist autobiographische Essays, und seitdem dominieren Sammeln und Ordnen, Deutung und Rückschau Domins Arbeit.⁹¹ Von den bisher vorliegenden Dissertationen ist eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Rezeption von Domins literarischem Werk durch die zeitgenössischen Feuilletons bereits geleistet worden, so dass hier auf eine neuerliche Darstellung verzichtet werden kann.

Die neueste Monografie zu Domins lyrischem Werk erschien 2000 und stammt von Jianguang Wu.⁹² Die Dissertation *Das lyrische Werk Hilde Domins im Kontext der deutschen Literatur nach 1945* löst jedoch nicht ein, was der Titel ankündigt. Wu bleibt in seiner Untersuchung bei Themen, Motiven und Bildern stehen, ohne sie zu den gesellschaftlichen Debatten um Literatur nach 1945 in Beziehung zu setzen. Dies gründet in seinem problematischen Vorgehen, zum einen fast ausschließlich literaturgeschichtliche Überblicksdarstellungen zu referieren, ohne einen Zusammenhang zu Domins Lyrik herzustellen, zum anderen Zitate und werkimmanente Interpretationen vorzulegen, ohne sie im Hinblick auf die Fragestellung zu fokussieren.

Bettina von Wangenheim 1987 veröffentlichte einen Materialienband, den Ilse Metz 1998 aktualisierte.⁹³ Die Sammlung enthält neben Essays

90 Michael Braun: *Exil und Engagement. Untersuchungen zur Lyrik und Poetik Hilde Domins*. Frankfurt a.M. 1993. S. 17.

91 Vgl. Elsbeth Pulver: *Hilde Domin*. In: *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur*. Hg. v. Heinz-Ludwig Arnold. München 1978-1993. S. 1-10. S. 9.

92 Jianguang Wu: *Das lyrische Werk Hilde Domins im Kontext der deutschen Literatur nach 1945*. Frankfurt a.M. 2000.

93 Bettina von Wangenheim/Ilse Metz (Hg.): *Vokabular der Erinnerungen. Zum Werk von Hilde Domin*. Akt. Neuausg., Frankfurt a.M. 1998. Im Folgenden: VE.

zu Domins Werk entstehungsgeschichtliche Daten, biographische Angaben sowie eine umfangreiche Bibliographie. Darüber hinaus bietet der 1997 erschienene Band von Birgit Lermen und Michael Braun eine gelungene Einführung in Domins Werk, indem er zentrale Motive schlaglichtartig beleuchtet.⁹⁴ Die vorliegende Arbeit leistet nun über Ergänzungen und weitere Interpretationen hinaus die notwendige zeitgeschichtliche Kontextualisierung und Verbindung der Ergebnisse und stellt eine Beziehung zu den dichtungstheoretischen Reflexionen Domins her.

Einzelne Beiträge der literaturwissenschaftlichen Forschung beziehen sich in der Auseinandersetzung mit den Themen Sprache, Sprechen und Schweigen auf Auschwitz als Zäsur. Die Texte von Paul Celan und Nelly Sachs (1891-1970) finden in diesem Kontext besonders starke Berücksichtigung, aber auch das Werk Rose Ausländers (1901-1988) wird regelmäßig miteinbezogen: Otto Lorenz hob 1988 hervor, dass die Dichtung von Celan, Sachs und Ausländer auf Mimesis verzichte und sie durch ein „Paradigma der Deixis, des Hinführens auf das Unsagbare“⁹⁵ ersetze. Die Unterschiede zur Position Domins werden in der vorliegenden Untersuchung deutlich werden.

Alvin Rosenfeld untersucht Holocaust- und Nach-Holocaust-Literatur⁹⁶ auf ihren Umgang mit Faktizität und Fiktionalisierung. Er fragt danach, wie Sprache die Forderungen nach Wahrheit, Glaubhaftigkeit erfüllen könne: „[...] wie kann sie ihre eigene Verarmung beschreiben, ihre Nähe zum Verstummen?“⁹⁷ Im Unterschied zu Lorenz macht Rosenfeld in den Werken von Paul Celan und Nelly Sachs jedoch „eine Poetik des Aushauchens“⁹⁸ aus, die den Holocaust thematisiere und seine Konsequenzen für das Bewusstsein mimetisch nachzeichne. Rosenfeld sieht in der Holocaust-Literatur ein Aufbegehren für das Leben und argumentiert entsprechend abschließend: „Ein Sich-Abfinden mit der Endgültigkeit des Schweigens bedeutet, wie unbeabsichtigt auch immer, den nazistischen Nihilismus trium-

94 Birgit Lermen/Michael Braun: Hilde Domin. „Hand in Hand mit der Sprache“. Bonn 1997.

95 Otto Lorenz: Gedichte nach Auschwitz oder: Die Perspektive der Opfer. In: Text und Kritik. Sonderband: Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1988. S. 35-53. S. 39.

96 Im anglo-amerikanischen Raum bezieht sich der Begriff „Holocaust-Literatur“ auf die Berichte Überlebender, aber es gibt keinen umfassenden definitiven Konsens. Vgl Jan Strümpel: Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungs-Spiele. Göttingen 2000. S. 21.

97 Alvin Rosenfeld: Ein Mund voll Schweigen. Literarische Reaktionen auf den Holocaust. Göttingen 2000 (Bloomington/Indiana 1988). S. 19.

98 Alvin Rosenfeld: Ein Mund voll Schweigen. A.a.O., S. 92.

phieren zu lassen.“⁹⁹ Der *Ermittlung*¹⁰⁰ von Peter Weiss (1916-1982) wirft er dagegen die „Ausbeutung des Grauens“¹⁰¹ vor.

Diese bewertenden Äußerungen liefern Belege für die Feststellung von Berel Lang, dass das moralische Gewicht des Holocausts seine literarische Repräsentation sowie den Akt des Schreibens beeinflusse.¹⁰² Lang greift aus den Debatten um Schreiben und Holocaust drei Argumente heraus und tritt ihnen entgegen: Er bezieht sich erstens auf den Vorwurf, jede generelle Kritik an Literatur über den Massenmord müsse tendenziös sein, da diese eine historische oder moralische Einzigartigkeit des Holocausts voraussetze, die keinesfalls unumstritten sei. Lang wendet sich gegen eine solche revisionistische Position, die eine Opfer-Täter-Relation fortsetze. Zweitens verweist er auf die Kritik, diese Literatur wiederhole lediglich traditionelle künstlerische oder moralische Themen, so dass der besondere Charakter des Holocaust durch diese Generalisierungen verloren gehe. Lang stimmt zu, dass auch die Literatur über den Holocaust sich auf literarische Traditionen beruft, besteht aber darauf, dass sie den spezifischen Charakter ihres Sujets gerade durch dessen Radikalität bewahren könne. Drittens nennt Lang den Einwand, die Beschäftigung mit dem Schreiben in Texten über den Massenmord entferne Autoren und Leser von der Auseinandersetzung mit dem Holocaust selbst. Demgegenüber weist Lang darauf hin, dass das entscheidende Kriterium die Angemessenheit sein müsse, und zwar von allen Texten, historischen, philosophischen oder fiktionalen. Mit der Forderung, dass das Risiko des Scheiterns in Kauf genommen werden müsse, da der Holocaust sonst aus dem Gedächtnis verschwinde, kommt auch Lang selbst zu einem moralisierenden Urteil.¹⁰³

Andere Arbeiten zielen stärker auf die formalen Aspekte: Die 1987 erschienene Dissertation von Andreas Luther untersucht die *Möglichkeit von Lyrik nach Auschwitz am Beispiel Paul Celans*. „Strukturadäquatheit“¹⁰⁴ und „Erinnerungsutopie“ dienen Luther als Kriterien für eine „Ästhetik des

99 Alvin Rosenfeld: Ein Mund voll Schweigen. A.a.O., S. 199.

100 Peter Weiss: Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen. Frankfurt a.M. 1965.

101 Alvin Rosenfeld: Ein Mund voll Schweigen. A.a.O., S. 152. Vgl. dazu Christoph Weiss: „... eine gesamtdeutsche Angelegenheit im äußersten Sinne...“. Zur Diskussion um Peter Weiss' *Ermittlung* im Jahre 1965. In: Stephan Braese u.a. (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur. A.a.O., S. 53-70.

102 Vgl. Berel Lang: Introduction. In: Ders. (Ed.): *Writing and the Holocaust*. New York/London 1988. S. 1-15. S. 1.

103 Berel Lang: Introduction. A.a.O., S. 2f.

104 Andreas Luther: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch...“. Zur Möglichkeit von Lyrik nach Auschwitz am Beispiel Paul Celans. Frankfurt a.M. 1987. S. 26. Vgl. das folgende Zitat ebd.

Leidens“¹⁰⁵. Annette Jael Lehmann hat 1996 in ihrer Dissertation *Aspekte der Dichtungs- und Sprachkrise bei Rose Ausländer und Nelly Sachs* analysiert. Lehmann kommt zu dem Ergebnis, dass aufgrund der mit Auschwitz verbundenen Dichtungs- und Sprachkrise „[...] Ambivalenz, das Schwanken zwischen dem Scheitern und Gelingen bei der Etablierung von Bedeutungskonfigurationen zum strukturbildenden Modus der Texte selbst wird.“¹⁰⁶

Zwei weitere Monographien begreifen Auschwitz als geschichts- und literaturgeschichtswissenschaftliche Zäsur, ohne diese jedoch kategorial näher zu bestimmen: Thomas Hennig geht in seiner 1996 veröffentlichten Dissertation *Formen des Eingedenkens in Handkes Texten*¹⁰⁷ nach und zeigt, wie Handke dabei poetologisch dem mit Auschwitz erfolgten Bruch im Geschichtsbewusstsein gerecht wird. Stefanie Gödeke-Kolbe untersuchte 2002 in ihrer Dissertation über Christa Wolf deren *Literaturverständnis nach Auschwitz*. Wolfs Grundthema, das diese aus Erkenntnissen über den Massenmord abgeleitet habe, seien die „geistig-psychischen und sozial-ökonomischen Bedingungen, die Bewußtsein erzeugen und die Möglichkeit und Grad menschlicher Identitäts- und Moralentwicklung bestimmen“¹⁰⁸.

Axel Dunker stellte 2001 in seiner Habilitationsschrift über Literatur „über Auschwitz“ fest, dass die Form der Literatur erlaube, „das nicht-Aussprechbare zu artikulieren“¹⁰⁹. Er kommt zu dem Ergebnis, dass die Grundbedingung für Kunst nach Auschwitz ihre formale und inhaltliche Radikalität sei.¹¹⁰ Diese These soll durch die Analyse von Domins Lyrik überprüft werden.

Die Unterscheidung zwischen jüdischen und nichtjüdischen Autorinnen und Autoren begründet Ernestine Schlant bei ihren Untersuchungen zur deutschen Nachkriegsliteratur damit, dass zwischen ihnen, „[...] was die Bedingungen ihres Schreibens und die in ihrem Werk sichtbar werdenden Perspektiven betrifft, der Abgrund des Holocaust“¹¹¹ liege. Diesen Unterschied

105 Andreas Luther: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch...“. A.a.O., S. 73ff.

106 Annette Jael Lehmann: *Im Zeichen der Shoah. Aspekte der Dichtungs- und Sprachkrise bei Rose Ausländer und Nelly Sachs*. Tübingen 1999. S. 49.

107 Thomas Hennig: *Intertextualität als ethische Dimension. Peter Handkes Ästhetik „nach Auschwitz“*. Würzburg 1996. S. 9.

108 Stefanie Gödeke-Kolbe: *Subjektfiguren und Literaturverständnis nach Auschwitz. Romane und Essays von Christa Wolf*. Frankfurt a.M. 2003. S. 26.

109 Axel Dunker: *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*. München 2003. S. 23.

110 Vgl. Axel Dunker: *Die anwesende Abwesenheit*. A.a.O., S. 298.

111 Ernestine Schlant: *Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust*. München 2001 (New York/London 1999). S. 17.

zwischen Opfern und Tätern zu übergehen, hieße, sie und ihre Geschichten gleichzusetzen. Schlant konzentriert sich in ihrer Arbeit auf die „rassisch“ Verfolgten, auch wenn zu den „Opfern“ nicht nur Juden, sondern auch politische Gegner des Nationalsozialismus, Roma und Sinti, Homosexuelle und andere gehörten. Vom „Verschweigen“ als Strategie des Leugnens und Vergessens, deren Veränderung sie für die Zeit vom Zweiten Weltkrieg bis 1990 untersucht hat, unterscheidet Schlant das „Beschweigen“ des Holocaust angesichts seiner Entsetzlichkeit.¹¹² Die Differenzierung an sich gehört durchaus zum Konsens des Diskurses, allerdings werden dabei verschiedene Begriffe verwendet.

Der Diskurs um Lyrik nach Auschwitz umfasst auch Interpretationen von und Stellungnahmen zu Adornos berühmtem „Satz“, die ihrerseits vielfach wissenschaftlich bearbeitet worden sind, vorwiegend in Aufsätzen.¹¹³ Diese wurden bereits bzw. werden zur Darstellung der Debatten um Adornos umstrittenen Satz an den entsprechenden Punkten der Arbeit herangezogen.

112 Vgl. Ernestine Schlant: *Die Sprache des Schweigens*. A.a.O., S. 19ff.

113 Vgl. Michael Moll: *Lyrik in einer entmenslichten Welt. Interpretationsversuche zu deutschsprachigen Gedichten aus nationalsozialistischen Gefängnissen, Ghettos und KZ's* [sic]. Frankfurt a.M. 1988. S. 223-227; Asher Cohen/Joav Gelber/Charlotte Wardi (Eds.): *Comprehending the Holocaust. Historical and literary research*. Frankfurt a.M. 1988; Peter Mosler (Hg.): *Schreiben nach Auschwitz*. Köln 1989; Amy Colin: „Wo die reinsten Worte reifen“ – Zur Sprachproblematik deutsch-jüdischer Holocaust-Lyriker aus der Bukowina. In: Dietmar Goltschnigg/Anton Schwob (Hg.): *Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft*. 2., durchgesehene Aufl. Tübingen 1991 (1990); Dieter Lamping: *Gedichte nach Auschwitz, über Auschwitz*. In: Gerhard R. Kaiser: *Poesie der Apokalypse*. Würzburg 1991. S. 237-255; Dagmar C. G. Lorenz: *Verfolgung bis zum Massenmord. Holocaust-Diskurse in deutscher Sprache aus der Sicht der Verfolgten*. New York 1992. S. 225-242; Klaus Laermann: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“. Überlegungen zu einem Darstellungsverbot. In: Manuel Koeppen (Hg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin 1993; Peter Stein: „Darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.“ (Adorno) Widerruf eines Verdikts? Ein Zitat und seine Verkürzung. In: *Weimarer Beiträge*, 42. Jg. (1996). H. 4. S. 485-508; Dieter Lamping: *Von Kafka bis Celan. Jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Göttingen 1998; Gertrud Koch (Hg.): *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*. Köln/Weimar/Wien 1999; Sven Kramer: *Auschwitz im Widerstreit*. Wiesbaden 1999. S. 12-15; Günter Bonheim: *Versuch zu zeigen, daß Adorno mit seiner Behauptung, nach Auschwitz lasse sich kein Gedicht mehr schreiben, recht hatte*. Würzburg 2002; Manuela Günter (Hg.): *Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoah*. Würzburg 2002.

gen. Darüber hinaus zeichnete Dieter Lamping 1996 die Umriss des Diskurses nach und verwies darauf, dass die Lyrik Adornos Weg gefolgt sei, indem sie thematisch vor allem durch ihre Hinwendung zu den Opfern, welche die Aporie der Dichter gegenüber den Tätern zeige, und das Schuldbewusstsein der (Über-)Lebenden zu charakterisieren sei.¹¹⁴

Trotz dieser Ansätze besitzt die Einschätzung von Petra Kiedaisch aus dem Jahr 1995 bis heute Gültigkeit: „Die Fülle der seit vier Jahrzehnten anhaltenden Reaktionen auf die Thesen Adornos, gerade seitens der Schriftsteller, ist [...] noch nicht registriert oder aufgearbeitet worden. Das scheint angesichts der zunehmenden Beschäftigung mit dem Thema ‚Lyrik nach bzw. über Auschwitz‘ paradox.“¹¹⁵

Kiedaisch selbst hat 1995 die Positionen verschiedener Autorinnen und Autoren in einem Band zusammengetragen und in der Einleitung kurz kommentiert. Ihre Dokumentation enthält im ersten Teil Textpassagen Adornos, im zweiten Teil Reaktionen von Autorinnen und Autoren, die sich auf Adornos „Satz“ beziehen, und im dritten Teil lyrische Kommentare dazu. Die Fülle der Beiträge unterstützt Emmerichs Einschätzung, dass Exillyrikerinnen und -lyriker wie Nelly Sachs, Erich Fried und Hilde Domin „das Dilemma von Dichtung, dem ‚richtigen Sprechen‘ nach Auschwitz hin und her gewendet und damit so etwas wie ein *Gravitationszentrum der zweiten historischen Phase von Exillyrik* geschaffen“¹¹⁶ haben. Die vorliegende Arbeit will dieses „Gravitationszentrum“ als Diskurs um Lyrik nach Auschwitz und im Zusammenhang mit Dominys lyrischem Werk näher bestimmen.

Die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit gewann in den neunziger Jahren für die Forschung verschiedener Disziplinen erneut an Bedeutung: Seit dem *linguistic turn*¹¹⁷ in den Geschichtswissenschaften, den Philipp Sarasin als Minimalkonsens „all jener epistemologischen Positionen, die die konstitutive Rolle der Sprache beziehungsweise von Symbolsystemen nicht nur für die Erkenntnis der Wirklichkeit, sondern auch für die Wirklichkeit selbst betonen“¹¹⁸, definiert hat, wenden sich auch diese verstärkt der Frage nach den Narrativen des Holocaust zu. Insbesondere an diesem historischen Faktum zeigt sich die Brisanz der Annahme, „dass es nicht möglich ist, sich in der Wahrnehmung von Wirklichkeit jenseits der Sprache

114 Dieter Lamping: *Literatur und Theorie. Poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen 1996.

115 Petra Kiedaisch: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart 1995. S. 9-25. S. 10.

116 Wolfgang Emmerich: *Exillyrik nach 1945*. A.a.O., S. 357-379. S. 365.

117 *Der Begriff geht zurück auf Richard Rorty* (Hg.): *The linguistic turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago 1992 (1967).

118 Philipp Sarasin: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt a.M. 2003. S. 11f.

[...] zu bewegen“¹¹⁹: Sprache konstruiert Wirklichkeit. Selbst die Faktizität des Massenmords als historischer Zensur ist gebunden an die Fiktionalität der sprachlichen Vermitteltheit. Claudia Althaus resümiert diesen Perspektivenwechsel: „Man könnte vereinfachend sagen, daß die *Sprache* das *Bewußtsein* als Paradigma abgelöst hat und Diskurse an die Stelle der traditionellen Ursachenforschung getreten sind. [...] Für die Geschichtswissenschaft bedeutet das, daß an die Stelle der historischen Subjekte Texte treten.“¹²⁰

Entsprechend konstatieren Nicolas Berg, Jesse Jochimsen und Bernd Siegler einen Wandel in der Auseinandersetzung mit der Shoah: Lange sei die Sagbarkeit bzw. Darstellbarkeit zentral gewesen, jetzt dominiere die Reflexion über die vorhandenen Darstellungsformen mit ihren Voraussetzungen und Konsequenzen, also um die Deutungen.¹²¹ Dabei dürfen diese aber nicht in die Beliebigkeit abgleiten, sondern die Wissenschaft muss hinter den Grenzen der Diskurse in den Quellen nach dem Nicht-Symbolisierbaren, der historischen „Wahrheit“ oder „Wirklichkeit“ suchen. Diese Verschiebung zu den Deutungen findet auch in den Literaturwissenschaften Berücksichtigung, wie etwa Stefan Krankenhagens Dissertation *Gegenwärtige Darstellungsformen von Auschwitz und ihre gesellschaftliche Rezeption* aus dem Jahre 2001 belegt.

Außerhalb der Geschichtswissenschaften beziehen Erinnerungen von Zeitgenossen, insbesondere die von Überlebenden, aus ihrem Status als Erfahrungen ihre Anerkennung und Autorität. Der Streit dreht sich hier eher um Authentizität oder Instrumentalisierung von Erinnerung, wenn nicht gar um „Geschichtsfälschung“, wie der Fall Wilkomirski zeigte: Als bekannt wurde, dass Bruno Doessekker seine Identität als „Binjamin Wilkomirski“ und die von der Literaturkritik hochgelobten Erinnerungen nur erfunden hatte, reagierte das Publikum mit Empörung über die Täuschung und die Anmaßung.¹²² Auf der Ebene der literarischen Kunstbetrachtung verwandelte das Wissen um den Betrug seit 1999 den „authentischen“ Text in den Augen vieler Leserinnen und Leser sowie der Literaturwissenschaften in moralisch

119 Philipp Sarasin: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. A.a.O., S. 32.

120 Claudia Althaus: *Erfahrung denken. Hannah Arendts Weg von der Zeitgeschichte zur politischen Theorie*. Göttingen 2000. S. 41 ff.

121 Nicolas Berg/Jesse Jochimsen/Bernd Siegler: *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Kunst, Literatur*. In: Dies. (Hg.): *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Kunst, Literatur*. München 1996. S. 7-11.

122 Binjamin Wilkomirski: *Bruchstücke. Aus einer Kindheit. 1939-1948*. Frankfurt a.M. 1998. Vgl. Susanne Düwell: *Inszenierung „authentischer“ Erinnerung. Die fiktionale Holocaust-Autobiographie von Binjamin Wilkomirski*. In: Dies./Matthias Schmidt (Hg.): *Narrative der Shoah*. A.a.O., S. 77-90. S. 83.

zweifelhaften Kitsch. Die Frage nach den ästhetischen Verarbeitungen des Holocaust durch Opfer oder „Unbeteiligte“ zielt auf die Deutungshoheit des Massenmords und besitzt moralische Implikationen: Ist es pietätlos, den Massenmord als Rahmen fiktionaler Handlungen zu instrumentalisieren? Hängt dies von der Moralität der Wirkungsabsicht ab? Mit welchen Kriterien ließe diese sich bestimmen?

Hier sollen die zentralen Aspekte von Domins Lyrik im Zusammenhang mit der Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens nach Auschwitz bestimmt werden. Die Untersuchung geht dabei von der These aus, dass den Aspekten, die in Domins lyrischem Werk zentral sind, auch im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz eine wesentliche Bedeutung zukommt.

Ein induktives Vorgehen stellt Domins Gedichte in den Mittelpunkt: Ausgehend von den lyrischen Texten Domins werden die durch Textanalyse erarbeiteten zentralen Aspekte von Domins Poetik nachgezeichnet und im Zusammenhang des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz betrachtet. Dazu werden auch die relevanten essayistischen Schriften Domins, die ab den sechziger Jahren entstanden, vergleichend hinzugezogen. Da diese Arbeit sich auf die Untersuchung von Domins Lyrik konzentriert, bleibt ihr Roman *Das zweite Paradies* dabei ausgespart.

Domins Nachlass ist noch nicht erschlossen, aber die über 300 veröffentlichten Gedichte wurden alle in Hinblick auf die Fragestellung der Arbeit geprüft. Die präzise Analyse von über 70 Gedichten schuf ein Gesamtbild des Dominschen Beitrags zum Diskurs um Lyrik nach Auschwitz. Desweiteren ermöglichten diese Interpretationen, eine relevante Auswahl von rund 40 ausführlichen Gedichtinterpretationen für die Darstellung der Ergebnisse zu treffen. Die Auswahl richtete sich nach zwei weiteren Kriterien: Zum einen präsentiert die vorliegende Arbeit Analysen einiger von Domin in ihren Prosaschriften hervorgehobenen Gedichte, da diese dadurch in der Regel breit rezipiert wurden und als diejenigen gelten können, die das Bild von Domins Lyrik in der Öffentlichkeit geprägt haben. Die Ergebnisse werden den gängigen Lesarten gegenübergestellt. Zum anderen untersucht die vorliegende Arbeit bisher von der Forschung vernachlässigte Texte.

In beiden Fällen führt die spezifische Fragestellung dabei zu neuen Erkenntnissen sowohl über das lyrische Werk Domins als auch über den Diskurs um Lyrik nach Auschwitz. Die Gegenüberstellung dieser Textgruppen lässt Rückschlüsse auf dominante und marginalisierte Positionen im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz zu. Die Überschriften der Unterkapitel bezeichnen einzelne Aspekte des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz und enthalten jeweils die Titel der Gedichte, aus deren Analyse die entscheidenden Ergebnisse gewonnen wurden. Andere Gedichte, die ergänzend herangezogen wurden, um eine These zu stärken, werden nicht in den Kapitelüberschriften

aufgeführt, um die Übersichtlichkeit der Gliederung zu gewährleisten. Die einzelnen Unterkapitel sind chronologisch nach dem Erscheinen der jeweiligen in ihnen zentralen Gedichte geordnet, um das vielfältige Spektrum des Werks und die Verschiebung seiner thematischen Schwerpunkte offen zu legen. Abweichungen von diesem Vorgehen dienen dazu, andere intertextuelle Bezüge herauszustellen.

Die Einzelinterpretationen erschließen zwischen den Texten bestehende semantische Korrespondenzen, die wiederum verschiedene Perspektiven auf einzelne Aspekte des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz eröffnen. Die Gedichte Domins weisen zudem mehrfache Verbindungen zum Diskurs und damit zu bestimmten literarischen und wissenschaftlichen Traditionen auf. Von diesen Verbindungen werden jedoch nur einzelne hervorgehoben, um die Ergebnisse schärfer zu konturieren. Diese werden in Bezug auf die formal und inhaltlich wesentlichen Momenten des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz systematisch dargestellt.

Dazu müssen die gesellschaftlichen und literarischen Kontexte ausgeleuchtet werden, innerhalb derer Domins lyrisches Werk anzusiedeln ist und in denen sich seine Rezeption vollzieht: Das sind Domins Stellung in der Exillyrik und in der Literaturtheorie sowie das Wechselverhältnis zwischen der Autorin und der Öffentlichkeit im vom Nationalsozialismus geprägten Nachkriegsdeutschland, insbesondere vor dem Hintergrund der Remigration. Die Methode des *close reading*, also die immanente Lektüre, wird so mit einer kulturbezogenen Analyse des Kontextes verbunden. Dabei werden der Zusammenhang des ästhetischen Problems mit moralischen Fragen und verschiedenen Facetten des zeitgeschichtlichen Hintergrunds beleuchtet sowie wirkungsmächtige Stimmen zitiert und interpretiert. Die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus wurde von den Akteuren der verschiedenen gesellschaftlichen Felder, insbesondere von Historikerinnen und Historikern sowie Schriftstellerinnen und Schriftstellern, zu unterschiedlichen Zeiten auf unterschiedliche Weise betrieben. Katja Patzel-Mattern zufolge symbolisiert ‚Auschwitz‘ als Chiffre „die ideelle Folie [...], vor deren Hintergrund sich die Diskussion entfaltet“¹²³.

Analysiert werden neben Domins Texten andere Beiträge, die das intellektuelle Klima der Bundesrepublik Deutschland mitbestimmen, indem sie kritische Perspektiven auf die vorherrschende Art, mit der Vergangenheit umzugehen, einnehmen. Dies trifft auf die Schriften Adornos zu, die nicht nur die Debatten ausgelöst, sondern ihnen immer wieder neue Impulse gegeben haben. Daraus resultiert ihr prominenter Status innerhalb dieser Arbeit, denn durch die Gegenüberstellung von Domins und Adornos Reflexio-

123 Katja Patzel-Mattern: *Geschichte im Zeichen der Erinnerung. Subjektivität und kulturwissenschaftliche Theoriebildung*. Stuttgart 2002. S. 39.

nen lässt sich das Verhältnis von Domins literarischem Werk zum Diskurs um Lyrik nach Auschwitz geradezu exemplarisch bestimmen. Daneben werden insbesondere die Schriften von George Steiner (geb. 1929), Karl Jaspers (1883-1969) und Hannah Arendt (1906-1975) einbezogen, um Domins Position schärfer zu konturieren.

Die Autorperspektive vertreten die Texte von Brecht und Benn, von Überlebenden wie Jean Améry¹²⁴ (1912-1978), Ruth Klüger (geb. 1931), Primo Levi (1919-1987), Jorge Semprún (geb. 1923) und Elie Wiesel (geb. 1926), von anderen deutsch-jüdischen Dichterinnen und Dichtern wie Celan, Sachs und Ausländer sowie von Mitgliedern der Gruppe 47. Es wird jedoch kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben, denn „[e]s existieren so viele Ansätze und Überlegungen, wie es Autoren gibt, die Rechenschaft über ihr Schreiben ablegen und sich Gedanken über die literarischen Ausdrucksmöglichkeiten machen.“¹²⁵ Das gilt sowohl für die theoretischen Texte als auch für die dichterischen Werke im engeren Sinne, in denen das Schreiben oft auch explizit reflektiert wurde. So resümiert Hermann Korte, dass nach 1945 viele poetologische Gedichte entstanden, „die das konstanteste Genre der Nachkriegslyrik überhaupt bilden“¹²⁶. Diese Beobachtung kann als weiterer Beleg für die Dringlichkeit der Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten des literarischen Sprechens nach Auschwitz gewertet werden. Wie Domins lyrisches Werk und ihre poetologischen Texte auf diese Frage antworten, soll die vorliegende Arbeit zeigen.

124 Geboren als Hanns Maier, er nannte sich ab 1945 Hans Mayer, ab 1955 Jean Améry.

125 Werner Jung: *Kleine Geschichte der Poetik*. Hamburg 1997. S. 167.

126 Hermann Korte: *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*. Stuttgart 1989. S. 206.

2 DIE SAGBARKEIT DES UNSAGBAREN

Poetiken versprechen Aufschluss über die Bedingungen und Möglichkeiten des literarischen Sprechens. Gerhard Köpf nannte in seinen Tübinger Poetik-Vorlesungen 1999 drei Aufgaben von Poetik. Sie müsse erstens „über die Konstituenten von Literatur“¹ Auskunft geben, zweitens „über deren Ort in der Wirklichkeit der Menschen“ und drittens über die Bezugnahme der Literatur zur Wirklichkeit. Entsprechend lässt sich aus Dominis Reflexionen über die Entstehung und Rezeption von Literatur eine „Poetik“ bzw. „Poetologie“ – die beiden Termini werden häufig synonym verwendet² – ableiten. Der Definition von Ute Maria Oelmann zufolge können zudem einige von Dominis Gedichten als poetologisch bezeichnet werden: „Unter poetologischen Gedichten sollen [...] alle Gedichte verstanden werden, die ausschließlich oder unter anderem auf ihre eigene, ihnen gemäße Art Aussagen zur Poetik der Lyrik machen, zum Dichterbild, zum Schaffensprozeß, zu Eigenart und Funktion der Dichtung, zu ihren formalen und sprachlichen Problemen und Möglichkeiten.“³

Bereits frühe Gedichte Dominis wie *Worte* (GG 124), *Linguistik* (GG 174) oder *Lyrik* (GG 227) enthalten poetologische Reflexionen und widerlegen das Urteil von Harald Vogel und Michael Gans, Domin habe solche „erst Ende der sechziger Jahre“⁴ geschrieben. Die Dichterin veröffentlichte seit Beginn der sechziger Jahre, neben Prosa und Lyrik auch poetologische Essays. Es ist anzunehmen, dass die Nähe zu den literarischen Institutionen in Deutschland und die Diskussionen um Literatur sie dazu anregten, während sie im mittelamerikanischen Exil lediglich Mitglied privater literarischer Zirkel gewesen war und nur begrenzt Zugang zu den deutschen Debatten gehabt hatte.

-
- 1 Gerhard Köpf: Vor-Bilder. Tübinger Poetik-Vorlesungen. Tübingen 1999. S. 10. Vgl. ebd. das folgende Zitat.
 - 2 Vgl. Stephan Lieske: Poetik. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 2., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2001. S. 510-512. S. 510.
 - 3 Ute Maria Oelmann: Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan. Stuttgart 1980. S. IV. Oelmann beruft sich ihrerseits auf Domin (S. 1).
 - 4 Harald Vogel/Michael Gans: Rose Ausländer – Hilde Domin. Gedichtinterpretationen. 3. aktualisierte Aufl., Baltmannsweiler 1998. S. 221.

Domins Gedichte bilden in dieser Arbeit den zentralen Gegenstand, um zu prüfen, inwieweit die Poetologie der Dichterin Relevanz für den Diskurs um Lyrik nach Auschwitz besitzt und inwieweit umgekehrt Domins Poetologie von diesem Diskurs beeinflusst ist. Dabei werden Domins essayistische Beiträge kontrastiv miteinbezogen, um Gemeinsamkeiten mit und Abweichungen von der Lyrik sowie Widersprüchlichkeiten, Veränderungen und Kontinuitäten der sich über Jahrzehnte erstreckenden poetologischen Reflexionen herauszuarbeiten. Dass Domin bis zu ihrem Tod ihr literarisches Selbstverständnis sowohl in Schriften als auch in Interviews und während ihrer Lesungen wiederholt formulierte, mit didaktisch-aufklärerischem Impetus auftrat und so die Rezeption ihres literarischen Werks beeinflusste, muss dabei kritisch reflektiert werden.⁵

2.1 Das ästhetisch-moralische Dilemma: *Schöner, Lyrik*

Domin schrieb nach Auschwitz – auch Gedichte. Dabei stellte sie sich differenziert der Frage nach den Grenzen der Verständigung nach dem nationalsozialistischen Massenmord. In ihrem Gedicht *Schöner* (GG 242) schließt das sprechende Ich es für sich aus, „Gedichte des Glücks“ (I, 1) zu schreiben.⁶ Damit setzt es sich selbst eine thematische Begrenzung, die auch formal umgesetzt wird. Ohne es explizit zu sagen – bzw. durch explizite Auslassung eines wie auch immer definierten „Unglücks“ – begründet der Text diese Begrenzung moralisch und greift damit ein Kernproblem des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz auf. Das 1959 in Galicien entstandene Gedicht belegt, dass Domin das Thema bereits vor ihrer Remigration in ihrem Werk reflektiert.⁷

5 Vgl. Marcel Reich-Ranicki: Die Poesie und das Glockenläuten (1974). In: VE, S. 105-109. S. 106.

6 In dieser Arbeit wird der Terminus „sprechendes Ich“ dem Terminus „lyrisches Ich“ vorgezogen. Vgl. Dieter Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse. 2., überarb. u. akt. Aufl., Stuttgart/Weimar 1997. Bes. S. 185-294. Der Terminus „Sprecher“ dient ebenfalls der – geschlechtsneutralen – Bezeichnung der sprechenden Instanz.

7 Vgl. VE, S. 236. Erstveröffentlichung im Almanach S. Fischer Verlag 76 (1962). S. 107.

Schöner

Schöner sind die Gedichte des Glücks.

Wie die Blüte schöner ist als der Stengel
der sie doch treibt
sind schöner die Gedichte des Glücks.

Wie der Vogel schöner ist als das Ei
wie es schön ist wenn Licht wird
ist schöner das Glück.

Und sind schöner die Gedichte
die ich nicht schreiben werde.

Der Titel *Schöner* lässt offen, was er mit dem gesteigerten Adjektiv bezeichnet und auf welche Elemente eines Vergleichs sich das ästhetische Werturteil bezieht. Die Einfachheit des nur aus einem einzigen Wort bestehenden Titels wird konterkariert, indem dessen Sinn und Zusammenhang noch unerschlossen bleiben. Die erste Strophe, die aus einem einzigen Vers besteht, gibt nur teilweise an, worauf sich das ästhetische Urteil bezieht. Die Aussage „Schöner sind die Gedichte des Glücks“ (I, 1) legt allerdings, wenn auch nicht zwingend, im logischen Umkehrschluss die Ergänzung „als die Gedichte des Unglücks“ nahe.

Durch das Fehlen von Endreimen im gesamten Gedicht treten die wenigen Stabreime umso deutlicher hervor. Die Alliteration auf „g“ stärkt die Zusammengehörigkeit der beiden durch den Genitiv verbundenen Substantive zusätzlich: „Gedichte“ und „Glück“ treten als Einheit auf.

Die Aussage des ersten Verses wird bekräftigt durch den Punkt, der den semantisch unvollständigen Satz abschließt und damit seine unantastbare Wahrheit suggeriert. Diese Interpretation lässt sich auf die Strophen II bis IV übertragen, die alle mit einem Punkt enden. Die grammatikalisch geforderten Kommata fehlen und lassen den Bildern so optischen Freiraum. Zudem wird das Fehlen der Kommata im Erscheinungsbild dadurch abgeschwächt, dass es stets mit dem Versende zusammenfällt. Nur an einer Stelle fehlt ein Komma in der Mitte des Verses. Dies wird durch andere strukturierende Elemente ausgeglichen, und zwar durch das den Konditionalsatz einleitende Pronomen „wenn“ (III, 2) und die Alliteration auf „w“.

Die Bilder der zweiten und der dritten Strophe des Gedichts liefern Vergleiche für das Verhältnis der Dinge zueinander im Hinblick auf die Schönheit: Die Blüte ist schöner als der Stängel (II, 1), der Vogel ist schöner als das Ei (III, 1). Doch gibt es keine Blüte, die nicht aus einem Stängel gewachsen, keinen Vogel, der nicht aus einem Ei geschlüpft wäre. Es sind

notwendig vorangegangene Entwicklungsstufen der Schönheit. Entsprechend lässt die Partikel „doch“ (II, 2) eine Bewertung des sprechenden Ichs erkennen, der auf die unterschätzte Bedeutung der unscheinbaren treibenden Kraft hinweist und Gerechtigkeit für den inneren Wert einfordert. Die Vergleiche im jeweils ersten Vers der beiden Strophen bilden darüber hinaus Vergleiche mit den „Gedichte[n] des Glücks“ (II, 3) bzw. dem „Glück“ (III, 3), deren notwendige Vorstufen entsprechend die vom sprechenden Ich geschriebenen Gedichte bildeten. Damit wird die Unzulänglichkeit dieser Gedichte charakterisiert, die als Gedichte des „Unglücks“ erscheinen.

Die Vergleiche werden mit dem Wort „wie“ eingeleitet. Gottfried Benn hatte diese Formulierung in *Probleme der Lyrik* 1951 als eines der Symptome bezeichnet, an denen unzeitgemäße Dichtung – im Unterschied zur modernen Dichtung nach 1950 – zu erkennen sei: „Das Wie ist immer ein Bruch in der Vision, es holt heran, es vergleicht, es hat keine primäre Setzung.“⁸ Doch kann gerade diese Form einer sekundären Setzung einem Thema angemessen sein. Benn sieht darin aber nur „ein Nachlassen der sprachlichen Form“, obwohl diese doch erst noch zu deuten wäre, und „eine Schwäche der schöpferischen Transformation“, die vielleicht gerade angezeigt werden soll. Zumindest in Domins Gedicht *Schöner* stärkt diese Formulierung eine Darstellung der sprachlichen Mittel als nicht hinreichend, um ein Bild zu schaffen, das dem Gegenstand vollkommen entspreche. Der Text verzichtet auf das Stilmittel der Metapher, das eine Identifikation erlauben würde. Die „Gedichte des Glücks“ bleiben eine Leerstelle.

Wie ein Refrain, der variiert wird, wiederholen die jeweils ersten Verse der zweiten und dritten Strophe den ersten Vers des Gedichts und unterstützen dadurch einen harmonischen Eindruck. In der zweiten Strophe erscheinen alle Worte daraus in umgestellter Reihenfolge. In der dritten Strophe fehlt die Erwähnung der Gedichte, und es wird auf das Glück ganz allgemein Bezug genommen. Die Strophen sind bei ungleicher Verszahl weitgehend parallel konstruiert und verkörpern dadurch wie durch die Regelmäßigkeit in Versmaß und Rhythmus die Schönheit. Die Abweichungen in der Parallelität erhöhen den Bedeutungsgrad ihres Inhalts. Die dritte Strophe enthält so neben dem mit „wie“ eingeleiteten Vergleich im ersten Vers einen weiteren, der dadurch sowie semantisch als Steigerung erscheint: „wie es schön ist wenn Licht wird“ (III, 2). Die Notwendigkeit des Sonnenlichts für das Leben auf der Erde ist wissenschaftlich erwiesen und zeigt etwa in der alttestamentarischen Schöpfungsgeschichte den Beginn des Lebens an.⁹

8 Vgl. Gottfried Benn: *Probleme*. A.a.O., S. 1068. Vgl. die beiden folgenden Zitate ebd.

9 Vgl. 1. Mose 1, 3-4: „Und Gott sprach: Es werde Licht! Und Gott sah, daß das Licht gut war.“

Die vierte und letzte Strophe setzt mit einer verbindenden Konjunktion ein, so dass die letzten beiden Verse eng an das Vorhergehende angeschlossen sind. Es bleibt immer noch unausgesprochen, was es ist, das „die Gedichte des Glücks“ (I, 1; II, 3) an Schönheit übertreffen. Doch indem das sprechende Ich „die Gedichte“ als „schöner“ bezeichnet, die es „nicht schreiben“ (IV, 2) wird, impliziert es eine Abwertung der geschriebenen gegenüber den ungeschriebenen Versen. Zugleich klassifiziert das sprechende Ich damit das vorliegende Gedicht als nicht zu denen „des Glücks“ zugehörig, von denen in den vorhergehenden Versen die Rede war. Das sprechende Ich sagt nicht, ob es diese nicht schreiben will oder nicht schreiben kann, und verzichtet auch auf eine Begründung dafür.

Damit gewinnt die Möglichkeit an Gewicht, dass das vorliegende Gedicht zu den Gedichten des Unglücks zu zählen ist. Das sprechende Ich benennt das Unglück nicht, sondern lässt eine Leerstelle. Dadurch verleiht es dem Zweifel am Vorhandensein eines adäquaten sprachlichen Zeichens für das Unglück Ausdruck: Für das Glück und die Schönheit, die auch nicht spezifiziert werden, stehen wenigstens in Annäherung poetische Bilder zur Verfügung, nicht aber für ihre Abwesenheit.

Diese Aussage ist angesichts der vorliegenden Verse paradox: Domin schreibt ein Gedicht über die Art von Gedichten, von der sie sagt, dass sie sie nicht schreiben wird. Indem Domin über die begrenzten sprachlichen Möglichkeiten ein Gedicht verfasst, stellt sie diese durch reduzierten Einsatz sprachlicher Mittel höchst kunstvoll dar. Und indem sie sich nur scheinbar einer rein ästhetischen Frage widmet, zeigt sie in doppelter Weise deren existentielle und moralische Bedeutung. Zum einen, da die Entscheidung für ein ästhetisches Medium wie das Gedicht einen Rückzug in den ästhetischen Raum und damit eine Negation des lebenspraktischen, moralisch verantwortbaren Handelns impliziert.¹⁰ Zum anderen, da das Gedicht sich inhaltlich der Darstellung des Schönen verweigert, ohne moralisch zu urteilen, und den bestehenden Handlungsspielraum aufzeigt. Die Figur des Paradoxons eröffnet auf der inhaltlichen und der formalen Ebene die Möglichkeit der Sagbarkeit des Unsagbaren. Darin liegt das Faszinosum von *Schöner* und so schreibt Domin sich in den Diskurs um Lyrik nach Auschwitz ein.

Auch wenn – oder gerade weil – sich ein direkter Bezug auf Auschwitz in ihrem Text nicht nachweisen lässt, erfüllt das Gedicht das im ersten Kapitel ausgeführte Postulat Adornos, dass Kunst das Bewusstsein von Auschwitz enthalten müsse. In Domins Versen drückt es sich in der Auseinandersetzung mit der Frage nach der ästhetischen Darstellung von „Glück“ und „Unglück“ im weitesten Sinne aus. Die lyrische Form allerdings bleibt eine

10 Vgl. Marcus Düwell: Ästhetische Erfahrung und Moral. In: Dietmar Mieth (Hg.): Erzählen und Moral. Narrativität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik. Tübingen 2000. S. 11-35. S. 27.

Ästhetisierung, mag ihr Gegenstand noch so sehr im Vagen oder in der Abstraktion verbleiben. Die Dichterin Domin hält an ihr fest, während der Philosoph Adorno auch noch in seiner unvollendeten, 1970 aus dem Nachlass herausgegebenen *Ästhetische Theorie* nach dem „Existenzrecht“¹¹ von Kunst fragt und Auschwitz als Prüfstein für die Kunst betrachtet: Nach Auschwitz müsse sich alle Kunst, auch die vorher geschaffene, daran messen lassen.

In seinem Essay *Engagement* verhandelt Adorno 1962 die Ästhetisierung des Massenmords, die Gefahr laufe, nicht nur letzterem einen Sinn zu geben, der ihm nicht zustehe, sondern auch die Unterscheidung zwischen Tätern und Opfern zu nivellieren, wenn die Konzentrationslager zu bloßen Symbolen allgemein-menschlicher Grenzsituationen werden und krude Metaphysik fälschlicherweise konkretem Leid gegenüber überwiege: Das ästhetisierte Leiden sei unmoralisch, da es dem Verbrechen Sinn zuschreibe, indem es dem Kunstwerk als Anlass diene. Selbst „der Laut der Verzweiflung“¹² werde dadurch stilisiert und integriert. Die Repräsentierbarkeit bane das „Grauen“, mache es konsumierbar und enthalte die Gefahr, zum Ende der Auseinandersetzung mit Auschwitz hinzuführen. Insbesondere die Diskussionsbeiträge, die statt eines konkreten Verbrechens ein allgemeinemenschliches Schicksal beklagten, trügen auf Kosten der Opfer zur Verschleierung bei.¹³

Auch wenn Adorno sich zu Recht sorgt, folgt daraus kein Verbot von Kunst. Domin nähert sich dem Leid von Auschwitz nur in einigen ihrer Gedichte sowie in ihrem *Offenen Brief an Nelly Sachs* an. In ihren übrigen Essays verbleibt sie innerhalb des Erfahrungsrahmens, der eben nicht Auschwitz umfasst, sondern von Exil und Rückkehr geprägt ist. So ist auch ihr Gedicht *Schöner* keine „künstlerische Gestaltung des nackten körperlichen Schmerzes“¹⁴. Es stellt sich der Frage nach der Darstellung – wie oben ausgeführt – auf einer allgemeineren Ebene. Es spricht und verschweigt dabei

11 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Hg. v. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1970. S. 9.

12 Theodor W. Adorno: *Engagement*. A.a.O., S. 424. Vgl. das folgende Zitat ebd.

13 Die Dichotomie der Begriffe „Opfer“ und „Täter“ erweist sich in ihrer Eindimensionalität als problematisch: Die „Opfer“ werden dadurch als passiv präsentiert und die verschiedenen Formen von Täterschaft nivelliert. Jede Form von Widerstand, die möglicherweise geübt wurde, bleibt ausgeschlossen. Vgl. Rainer Paris: *Ohnmacht als Pression. Über Opferrhetorik*. In: *Merkur* 665/666 (2004). S. 912-923; Dan Diner: *Jenseits des Vorstellbaren – Der „Judenrat“ als Grenzsituation*. In: Ders.: *Gedächtniszeiten. Über jüdische und andere Geschichten*. München 2003. S. 135-151.

14 Theodor W. Adorno: *Engagement*. A.a.O., S. 423.

nicht, dass es zu anderem schweigt. Indem es dieses Prinzip offen legt, verweist es auf das, was es nicht sagt.

Die Zeitgenossen, die literarisch, wissenschaftlich oder journalistisch geschrieben haben, haben trotz des moralisch-ästhetischen Dilemmas Worte für das „Unsagbare“ gefunden. Und fast alle autobiographischen oder fiktionalen Texte thematisieren das Dilemma der sprachlichen Kommunikation, die unmöglich und notwendig zugleich ist.¹⁵ Dabei werden das Schweigen und das Nicht-Schreiben durchaus auch als Möglichkeiten erwogen. Übereinstimmung in dieser Frage hat es jedoch zu keinem Zeitpunkt gegeben.¹⁶ So wie Domin hielt auch Peter Weiss in seiner Rede bei der Entgegennahme des Lessingpreises 1965 an der Kommunikation fest, der Unzulänglichkeit des einzelnen literarischen Werks zum Trotz.¹⁷ Das künstlerische Sprechen wird damit als Wert an sich angeführt, als Einwand des Lebens gegenüber dem Tod.

George Steiner wandte sich 1987 in Übereinstimmung mit Adorno gegen eine „Beredsamkeit nach Auschwitz“¹⁸, die obszön sei: „Die Phantasie hat sich an den Greueln und zwanglos dargereichten Trivialitäten, durch welche das moderne Entsetzen häufig ausgedrückt wird, zur Genüge gestillt. Wie kaum je ist Dichtung vom Schweigen versucht.“¹⁹ Das reale Ausmaß des Leids erscheint ihm – wie jedes Leid – für das menschliche Vorstellungsvermögen nicht fassbar. Zudem entziehe sich die Shoah den sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten, ein Geschehen zu erfassen. Steiner postuliert die Unsagbarkeit von Auschwitz und begründet dies moralisch. Er argumentiert damit gegen die Integration des Massenmords durch die Sprache in die Sprache und in die Geschichte.

Für Steiner bietet sich zunächst das Schweigen als einziger Ausweg an. Es sei jedoch eine „selbstmörderische [...] Option“²⁰, weil dieser sprachliche

15 Vgl. Judith Klein: *Literatur und Genozid. Darstellungen der nationalsozialistischen Massenvernichtung in der französischen Literatur*. Wien/Köln/Weimar 1992. S. 15.

16 Vgl. Andrei S. Markovits/Beth Simone Noveck: *West Germany*. A.a.O., S. 412.

17 Vgl. Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*. Rede anlässlich der Entgegennahme des Lessingpreises der Freien und Hansestadt Hamburg am 23. April 1965 (veröffentlicht als Sonderdruck der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg 1965). In: Ders.: *Rapporte I*. Frankfurt a.M. 1968. S. 170-187, insbes. S. 187.

18 George Steiner: *Das lange Leben der Metaphorik*. Ein Versuch über die „Shoah“. In: *Akzente* 34 (1987). S. 194-212. S. 196.

19 George Steiner: *Menschliche Bildung*. In: Ders.: *Sprache und Schweigen*. A.a.O., S. 39-52. S. 45.

20 George Steiner: *Das lange Leben der Metaphorik*. A.a.O., S. 196.

Mangel innerhalb des Judentums Konsequenzen besitze, die nicht nur auf der theologischen Ebene lägen. Denn das jüdische Selbstverständnis, selbst des Atheisten und Assimilationswilligen, speise sich aus der Vergangenheit des jüdischen Volkes – wie die jeweilige Geschichte auch für die Identität anderer Völker Bedeutung besitzt. Die eigene Geschichte spielt im jüdischen Selbstverständnis eine besondere Rolle, da im Judentum Geschichte und Religion untrennbar verknüpft sind und „Erinnerung und Erzählung [...] von jeher als Kategorien der Rettung von bedrohter Identität“²¹ galten: Der Mensch lerne, „[...] seine historische Existenz trotz des Leids [...] allmählich zu bejahen und entdeckt auf diesem mühseligen Wege auch, daß Gott sich im Lauf der Geschichte offenbart.“²² Domins Zugehörigkeitsgefühl zum Judentum und ihre lebensgeschichtlich bedingte Verbundenheit mit diesem verlangen nach einer Auseinandersetzung mit der Geschichte, ohne dass dies zwangsläufig zur Entwicklung von Religiosität führen muss.

Domins Gedicht *Schöner* verzichtet bewusst auf den Versuch einer Repräsentation des Unglücks und bleibt dadurch sowie durch die Reflexion des Unsagbaren von Steiners Vorwurf der gesellschaftlichen Integration des Massenmords ebenso unberührt wie von Adornos Kritik an affirmativer Kunst. Es lässt sich sogar eine Übereinstimmung der Konzepte von Domins und Adornos Texten feststellen. So sehr Adornos Vorwurf der Suggestion eines „existentiellen Klima[s]“ hingegen einleuchtet, das die Verantwortlichkeiten übertünche, als so schwierig erweist sich die Suche nach Kriterien, um die Kunstwerke im Einzelfall von diesem Vorwurf zu entlasten.

Als gelungene Beispiele führt Adorno selbst die Texte von Samuel Beckett (1906-1989) an. Die Figuren Becketts sind Gefangene der Situation, in der sie sich befinden – auch wenn sie selbst zur Stabilisierung ihrer Lage beitragen und diese erst dadurch unabänderlich wird. Sie warten in einer wüsten Öde, in einer Mülltonne oder eingegraben im Sand darauf, dass eine Veränderung eintritt. Sie sind handlungsunfähig, gefangen in der Ausweglosigkeit, und demonstrieren das Scheitern der Kommunikation und die Sinnlosigkeit der Existenz. Becketts Dramen abstrahieren von ihrer historischen Situation. Ohne dass hier ein Vergleich vorgenommen werden soll, der vor allem gattungstheoretisch problematisch wäre, lässt sich doch immerhin feststellen, dass auch Domins Gedicht *Schöner* die Bedingungen der bestehenden Situation nicht benennt. Es stellt das „Glück“ abstrakt vor und verweist nur indirekt auf die Erfahrung des sprechenden Ichs.

21 Christoph Münz: Der Welt ein Gedächtnis geben. Geschichtstheologisches Denken im Judentum nach Auschwitz. Gütersloh 1995. S. 25. Vgl. Kapitel 5.

22 Yosef Hayim Yerushalmi: Zachor: Erinnere Dich! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis. Berlin 1988. S. 21.

Domin bezeichnete diese Eigenschaft ihrer Lyrik 1965 in einem Essay als „unspezifische Genauigkeit“²³: Dieser Terminus steht Roman Ingardens Begriff der „Unbestimmtheit“ nahe, mit dem er 1931 in seiner Arbeit *Das literarische Kunstwerk*²⁴ das Verhältnis von Autor, Leser und Text zu bestimmen suchte. Domin's Begriff wirkt jedoch deutlicher dem Vorwurf von Beliebigkeit entgegen: Während die spezifische Genauigkeit des Wissenschaftlers den Einzelfall auf der Suche nach der Wirklichkeit und wachsender Erkenntnis untersuche, wolle „der Lyriker“²⁵ die Wirklichkeit „nicht beherrschen oder ‚wegordnen‘“, sondern suche „das Lebendige“ und „Vieltgestalte“ an ihr.²⁶ Die von ihm geschaffene Wirklichkeit soll nach Domin „potenzierte Realität“ sein. Mit ihrem Begriff der „unspezifischen Genauigkeit“ setzt Domin der Wirklichkeit etwas entgegen, das eine – wenn auch stets gefährdete – Grundlage für das Weiterleben bietet und insofern zumindest verhalten optimistisch zu begreifen ist.

In der Tradition romantischer Dichtungstheorien, die wie die von Novalis nach „Potenzierung“²⁷ der Wirklichkeit verlangten, fordert Domin eine Auseinandersetzung mit der Welt, die nicht positivistisch bestimmt ist. Um eine potenzierte Wirklichkeit herzustellen, benutzt der Lyriker Domin zufolge die nicht mit Ungenauigkeit gleichzusetzende unspezifische Genauigkeit, die eine „Erhöhung der Reserve des Ungesagten“²⁸ bedeute und den Lesern vielfältige Auslegungen ermögliche. „Die ‚unspezifische Genauigkeit‘ sucht im Sonderfall den Kern [...]“²⁹ Dieser Kern ist das, was alle Einzelfälle verbindet. Domin unterscheidet den „Erfahrungskern“ von den „Erfahrungshülsen“³⁰. Der Kern ermöglicht es verschiedenen Lesern, in einem

23 Hilde Domin: Zum Arbeitsprozeß. In: WL, S. 110-146. S. 138.

24 Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Halle a. d. S. 1931.

25 Hilde Domin: Zum Arbeitsprozeß. A.a.O., S. 139. Vgl. die folgenden vier Zitate ebd.

26 Domin verwendet das generische Maskulinum. Bei der Wiedergabe fremder Aussagen übernehme ich diesen Stil.

27 Novalis: *Die Welt muß romantisiert werden*. In: Ders.: *Werke*. Hgg. u. kommentiert v. Gerhard Schulz. München 1969. S. 384; Friedrich Schlegel: 116. Athenäum-Fragment. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2. Hg. v. Ernst Behler. Darmstadt/Paderborn/Zürich 1958ff. S. 182.

28 Hilde Domin: Zum Arbeitsprozeß. A.a.O., S. 135.

29 Hilde Domin: Zum Arbeitsprozeß. A.a.O., S. 140.

30 Hilde Domin: *Literarische Meinungsbildung. Die Dialektik von Urteil, Vorurteil und Schaffensprozeß in der gesteuerten Gesellschaft*. In: WL, S. 33-109. S. 75.

Gedicht – neben anderen Aspekten – etwas zu entdecken, das auch ihre Situation charakterisiert.

Domin folgt auch hier Novalis, der forderte: „Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niedern Instanz schon vorgearbeitet erhielt.“³¹ Daneben bleibt Domin zufolge immer eine „letzte Unerklärbarkeit“³², die das Gedicht lebendig halte. Sogar über Jahrhunderte hin, wie Domin in einem anderen Essay ausführt, denn „[...] das Wort geht nicht dahin wie der Mensch. Es geht und kommt wieder: lebendig.“³³ Es hänge nur davon ab, ob die Leserinnen und Leser sich in dem Erfahrungsmodell wiedererkennen könnten.

So garantiert die „unspezifische Genauigkeit“ durch den „Kern“ die Musterhaftigkeit, während gleichzeitig die Besonderheit einer subjektiven Erfahrung die Einmaligkeit ihrer Konkretisierung im Kunstwerk und damit seine Authentizität begründet. Authentizität entsteht durch eine Erfahrung der Autorin bzw. des Autors, die sich in der Textproduktion niederschlägt. „Musterhaftigkeit“, „Authentizität“ und „Einmaligkeit“ bilden nach Domin die notwendigen Qualitäten eines Gedichts und jedes wahren Kunstwerks.³⁴

Den Begriff „wahr“ bezieht Domin im Zusammenhang mit einem Wort „auf die konkrete Wirklichkeit der Erfahrung, durch die es hindurchgegangen ist“³⁵. Kunst könne zur Erfahrung der möglichen und der tatsächlichen Wirklichkeit verhelfen. In der Einmaligkeit liege zugleich das Modellhafte und der „Potentialis“³⁶ der Realität, „jeweils neu und anders“³⁷ realisierbar.

Domin nimmt mit ihren Kriterien der „Musterhaftigkeit“, „Authentizität“ und „Einmaligkeit“ für Gedichte die Position der Autorin bzw. des Autors wie der Leserin bzw. des Lesers gegenüber dem Text selbst zurück: „Gedichte können auf sehr verschiedene Weisen interpretiert werden, wobei es erstaunlich ist, dass prinzipiell mehr oder anderes ‚herausgeholt‘ werden kann, als hineingetan worden ist, weil die Sprache mehr mitführt, als der Leser selber weiß.“³⁸ In diesem Bild erscheint das Gedicht als unerschöpfli-

31 Novalis: 125. Blütenstaub-Fragment. In: Ders.: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. 3 Bde. Hg. v. Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hg. v. Hans-Joachim Mähl. Darmstadt 1999. S. 282.

32 D, S. 30.

33 Hilde Domin: Engagement zu Beginn der deutschen Geschichte. Dankesrede für die Roswitha-Medaille der Stadt Bad Gandersheim, 1974. In: GE, S. 66-72. S. 66.

34 Vgl. Hilde Domin: Zum Arbeitsprozeß. A.a.O., S. 115.

35 Hilde Domin: Literarische Meinungsbildung. A.a.O., S. 62.

36 Vgl. Hilde Domin: Literarische Meinungsbildung. A.a.O., S. 63.

37 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 14.

38 Hilde Domin: Über das Interpretieren von Gedichten. A.a.O., S. 175.

ches magisches Gefäß, das sich jeweils an die Bedürfnisse seiner Benutzer anpasst. Damit umfasst ein Gedicht stets einen weiteren Bedeutungsraum als die einzelnen Worte mit ihrem Gegenstandsbezug, sei er konkret oder abstrakt, und den damit einhergehenden Konnotationen. Diese Eigenschaft ist Domin zufolge ein Effekt der unspezifischen Genauigkeit.

Mit ihrem Gedicht *Lyrik* lieferte Domin 1963 ein Beispiel für die Schwierigkeit, die Wirklichkeit auf einen Begriff zu bringen und sprechend zu erfassen.³⁹

Lyrik

das Nichtwort

ausgespannt
zwischen

Wort und Wort.

Das Gedicht besteht aus einem unvollständigen Satz. Da das Prädikat fehlt, unterbleibt eine zeitliche Einordnung der Verse, so dass deren Aussage auch auf diese Weise im Raum schwebt. In den Versen bildet der Titel *Lyrik* das Subjekt und definiert diese als „das Nichtwort“ (I, 2). Die Negativdefinition ist paradox: *Lyrik* ist offensichtlich doch ein Wort, auch wenn die Definition dies (vorgeblich) bestreitet. Aber anscheinend ist das, was sich hinter dem Begriff verbirgt und was es benennt, nicht in Worte zu fassen. Es ist „ausgespannt/zwischen/Wort und Wort“ (II, 1-III, 1), befindet sich nicht nur zwischen den Zeilen, sondern auch – subtiler – zwischen den Worten. Noch dazu ist es „ausgespannt“ wie ein Netz, in dem sich die Wirklichkeit fangen lässt, oder wie ein Segel, das zum Antrieb dient. Die drei Silben des Partizips verleihen der Spannweite des Worts gegenüber den übrigen kürzeren Worten zusätzlich Nachdruck.

Die in den Versen angelegte Auffassung von Lyrik als Mittel, um die Wirklichkeit mit Worten zu erfassen, könnten auf ein Bild von José Ortega y Gasset (1883-1955) zurückgehen, da Domin ihn in ihrer Essaysammlung *Wozu Lyrik heute* wiederholt zitiert, wenn auch ohne Belegstelle: Ortega y Gasset beschreibt das menschliche Bewusstsein als Netz, in dessen Maschen sich die Elemente der Wirklichkeit verfangen.⁴⁰

39 Vgl. VE, S. 235. Erschienen 1964 im Gedichtband *Hier*.

40 Vgl. Jorge Ortega y Gasset: Die Aufgabe unserer Zeit. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 2. Hg. v. d. DVA. Stuttgart 1978. S. 79-141. S. 136ff; ders.: Wahrheit und Perspektive. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 1. A.a.O., S. 11-19.

Die äußere Form des Gedichts spiegelt die in der Formulierung liegende Spannung: Der Vers „das Nichtwort“ und der Vers „Wort und Wort“ sind von den beiden Versen „ausgespannt/zwischen“ abgesetzt und rahmen sie. Dadurch bleibt eine Leerstelle in der Mitte, eine Achse fehlt – sie steht als Titel, als Begriff darüber, die *Lyrik*, ihre Substanz ist nicht materialisiert. Jedenfalls nicht in einem einzigen Wort, wohl aber – sehr fragil – in dem ganzen Gedicht und im Zwischenraum. Wie Poesie einen solchen Raum öffnen kann, zeigt *Lyrik* besonders deutlich. Da es keinen zweckgebundenen Inhalt hat, ist es auf gewisse Weise inhaltsleer – und deshalb von den Rezipientinnen und Rezipienten auf verschiedene Art zu füllen.

Für Domins poetische Texte ist die Offenheit konstitutiv. In den poetologischen Essays strebt Domin scheinbar nach Eindeutigkeit, da sie ihre Begriffe definiert, doch erhalten die Definitionen einen gewissen Freiraum. Domin untersucht den Bedeutungsbegriff im Hinblick auf das Zusammenspiel von Autor, Text, Leser und Kontext bei der Bedeutungsproduktion. Der Begriff der „unspezifischen Genauigkeit“ bezieht sich zum einen auf einen Effekt der Sprache selbst, ist also auf der Textebene zu verorten, zum anderen ist er, insofern ein Text das Produkt eines intentionalen Akts ist, auf der Autorebene anzusiedeln. Darüber hinaus betrifft der Begriff auch die Ebenen von Leserinnen und Lesern sowie der Kontexte, indem er diese als weitere Akteure bzw. Einflussfaktoren betrachtet. Domins paradox anmutender Begriff erfasst die Tatsache, dass die Formen des Zusammenwirkens nicht eindeutig und allgemeingültig festzulegen sind.

Die Ambiguität von Domins Gedichten ist also zum einen als Folge der Literarizität und der Offenheit von Kunstwerken einzuordnen, zum anderen als Orientierung am Paradigma der Moderne, nach der Auflösung von Eindeutigkeit zu streben.⁴¹ Domin nutzt die Ambiguität darüber hinaus, um dem moralisch-ästhetischen Dilemma von Lyrik nach Auschwitz zu begegnen. Die unspezifische Genauigkeit von *Schöner* erlaubt es der Leserin bzw. dem Leser, den Text für die eigene Situation produktiv zu machen. Denn das Gedicht recurriert auf ein gemeinsames Allgemeines, das mit individuellen Erfahrungen verbunden werden kann. Eine historische, auf den vom Nationalsozialismus geprägten Lebenskontext der Autorin bezogene Lesart kann also nicht als einzig gültige vorgestellt werden. Zugleich fordert das Gedicht durch den selbstreflexiven poetologischen Gehalt zum Nachdenken über die Relevanz von ästhetischen Werten für moralisch begründete oder existentielle Handlungsentscheidungen heraus, da das sprechende Ich in den Versen seine Überlegungen dazu und seine Entscheidung in den (Diskurs-)Raum stellt.

41 Vgl. Beate Sowa-Bettecken: Sprache der Hinterlassenschaft. Jüdisch-christliche Überlieferung in der Lyrik von Nelly Sachs und Paul Celan. Frankfurt a.M. 1992. S. 25.

Die individuellen Erfahrungen der Lager, des Exils, der inneren Emigration und der verschiedenen Formen der Unterstützung des nationalsozialistischen Regimes flossen nach 1945 auf unterschiedliche Weise in die Auseinandersetzung der deutschen Autorinnen und Autoren mit den Zusammenhängen von Ästhetik und Moral ein. Im literarischen Feld dominierten zunächst diejenigen, die bereits vor 1933 einflussreich gewesen waren – beispielsweise Brecht.⁴² Dazu kam die „junge Generation“, die ab 1947 überwiegend in der Gruppe 47 aufging. Domin zählt sich 1962 selbst „zu den jüngsten deutschen Lyrikern, etwa zur Generation von Peter Rühmkorf“⁴³ (geb. 1929). Sie ist zwar zwanzig Jahre älter als Rühmkorf, hatte aber ebenfalls erst nach 1945 zu schreiben begonnen. Die divergierenden Erinnerungen aus der Zeit des Nationalsozialismus traten in Konkurrenz. Die Übermacht der Präsenz von Erfahrungen der Täterseite in der Literatur marginalisierte jedoch innerhalb des westdeutschen Literaturbetriebs die Beiträge jüdischer Autorinnen und Autoren.⁴⁴

Hans Werner Richter (1908-1993) und Alfred Andersch (1914-1980) zählen zu den Gründern der Gruppe 47. Richter trat nach dem Zweiten Weltkrieg für „eine engagierte Literatur, eine Literatur der unmittelbaren Aussage, eine Literatur, die wahr und echt sein sollte, ohne schöne Fassaden, ohne akrobatische Wortkunststücke“⁴⁵, ein. Die Gruppe 47 kennzeichnete aber kein entsprechender einheitlicher ästhetischer Stil.⁴⁶

Andersch begründete 1948 seine Ablehnung der literarischen Traditionen mit den neuen Bedürfnissen der Gegenwart. Er war der Meinung, „[...] daß die alten Formen den geistigen Inhalt der neuen Zeit nicht tragen können.“⁴⁷ Andersch sah „die junge Generation vor einer tabula rasa, vor der Notwendigkeit, in einem originalen Schöpfungsakt eine Erneuerung des deutschen geistigen Lebens zu vollbringen“⁴⁸ und rekurrierte damit auf die Verbindung politisch-moralischer und ästhetischer Werturteile im Bewusst-

42 Vgl. Frank Trommler: Emigration und Nachkriegsliteratur. Zum Problem der geschichtlichen Kontinuität. In: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hg.): Exil und Innere Emigration. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1972. S. 173-197. S. 174.

43 Hilde Domin: Unter Akrobaten und Vögeln. Fast ein Lebenslauf. In: GS, S. 21-31. S. 29.

44 Vgl. Stephan Braese: Die andere Erinnerung. A.a.O., S. 11.

45 Hans Werner Richter: Bruchstücke der Erinnerung. In: Nicolas Born/Jürgen Manthey (Hg.): Literaturmagazin 7: Nachkriegsliteratur. Reinbek bei Hamburg 1977. S. 134-144. S. 136.

46 Vgl. Rolf Schroers: „Gruppe 47“ und die deutsche Nachkriegsliteratur. In: Merkur 19 (1965). S. 448-462. S. 449.

47 Alfred Andersch: Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation. Karlsruhe 1948. S. 25.

48 Alfred Andersch: Deutsche Literatur in der Entscheidung. A.a.O., S. 24.

sein von Auschwitz.⁴⁹ Die Forderung nach der „Wahrheit“ der Literatur zeugt von dem Misstrauen und „Unbehagen“⁵⁰ gegenüber der Sprache des Nationalsozialismus, die von Phrasenhaftigkeit und Propaganda geprägt war. Doch die Autorinnen und Autoren der „jungen Generation“, zu der in der Regel die nach 1915 Geborenen gezählt werden, die also den Nationalsozialismus durchaus bewusst erlebt hatten, neigten oft selbst zu einem pathetischen Stil, der sich nicht immer vom nationalsozialistischen Wortschatz und Stil lösen konnte.⁵¹

Einige Schriftstellerinnen und Schriftsteller nutzten das Forum der Frankfurter Poetik-Dozenturen, welche die Universität 1959 in Kooperation mit dem Fischer Verlag einrichtete und dann mit dem Suhrkamp Verlag fortführte, um die Diskussionen über die Bedeutung von Auschwitz als Zäsur sowie die eigene gesellschaftliche Relevanz und Poetik in die Öffentlichkeit zu tragen. So konstatierte Heinrich Böll (1917-1985) 1966 in Frankfurt, „daß die deutsche Nachkriegsliteratur als Ganzes eine Literatur der Sprachfindung gewesen ist“⁵². Böll verlangte, „eine Ästhetik des Humanen zu bilden, Formen und Stile zu entwickeln, die der Moral des Zustands entsprechen“⁵³, mit der der Autor nach Auschwitz Verantwortung übernehme und die sich der politischen Vereinnahmung entziehe. Gleichzeitig forderte Böll eine gesellschaftliche und religiöse Auseinandersetzung mit den moralischen Implikationen von Auschwitz, da die Literatur allein damit überfordert sei: „In ihrer Offenheit wird sie zum Gegenstand einer Erwartung, einer Aufmerksamkeit, die unangemessen ist: sie kann nicht Religion und Sozietät ersetzen.“⁵⁴

Wolfgang Hildesheimer (1916-1991) wiederholte 1967 in seiner Vorlesung die Forderung nach der Berücksichtigung der „Dimension Auschwitz“⁵⁵, ohne dass er sich auf die implizite Auseinandersetzung mit dem ästhetisch-moralischen Dilemma, wie es etwa Domins Gedicht *Schöner vor-*

49 Vgl. Ralf Schnell: Das Leiden am Chaos. Zur Vorgeschichte der deutschen Nachkriegsliteratur. In: Ulrich Walberer (Hg.): 10. Mai 1933. Bücherverbrennung in Deutschland und die Folgen. Frankfurt a.M. 1983. S. 221-239. S. 221f; Joachim Scholl: In der Gemeinschaft des Erzählers: Studien zur Restitution des Epischen im deutschen Gegenwartsroman. Heidelberg 1990. S. 29.

50 Urs Widmer: 1945 oder die „neue Sprache“. Studien zur Prosa der „Jungen Generation“. Düsseldorf 1966. S. 196.

51 Vgl. Urs Widmer: 1945 oder die „neue Sprache“. A.a.O., S. 29-89.

52 Heinrich Böll: Frankfurter Vorlesungen. Köln/Berlin 1966. S. 56.

53 Heinrich Böll: Frankfurter Vorlesungen. A.a.O., S. 78.

54 Heinrich Böll: Frankfurter Vorlesungen. A.a.O., S. 27.

55 Wolfgang Hildesheimer: Frankfurter Vorlesungen. In: Ders.: Interpretationen. James Joyce, Georg Büchner. Zwei Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt a.M. 1969. S. 53-110. S. 65.

nimmt, oder auf einen expliziten Bezug auf den Massenmord festlegte. 1968 wurde die Frankfurter Poetik-Dozentur unterbrochen, erst 1979 kam es zur Neugründung. 1990 übernahm Günter Grass (geb. 1927) die Frankfurter Poetik-Dozentur. Er wies noch einmal darauf hin, dass Adornos „Satz“ als „Maßstab“⁵⁶ zu verstehen sei: „Wir kommen an Auschwitz nicht vorbei.“⁵⁷

In diesem Sinne hatte Günther Anders bereits 1967 konstatiert, dass angesichts der globalen Konflikte sozialer oder militärischer Art „das ertrotzte Schreiben nach Auschwitz abermals oder zusätzlich fragwürdig“⁵⁸ werde. Er verwies damit auf die globale Relevanz des Massenmords und sprach mit Bezug auf die „Tatsache, daß wir gleichzeitig auf Hiroshima, auf Auschwitz, auf Algier, auf Vietnam reagieren müssen“⁵⁹, von einer „moralischen Reizüberflutung“. Die Aufzählung dieser völlig unterschiedlich gelagerten menschlichen Gewaltexzesse aus unterschiedlichen Jahren bzw. Jahrzehnten verdeutlicht den Standpunkt, dass mit einem Entkommen aus dem ästhetisch-moralischen Dilemma nicht zu rechnen ist.

In der Debatte um Adornos „Diktum“ ist ein Aspekt lange ausgespart geblieben, den Ruth Klüger in einem ihrer Essays verhandelt: Unabhängig von der Gattung lieferten alle Einzelwerke „[...] Deutungen des Genozids. Welches Einzelwerk die überzeugenderen Deutungen bietet, ist dann eine Frage an das Einzelwerk, nicht an die Gattung.“⁶⁰ Klüger tritt damit auch für einen kritischen Blick auf die vermeintliche „Sachlichkeit“ von historischen „Tatsachendarstellungen“ ein, die stets auch nur Lesarten eines Geschehens präsentierten. Der literarischen und der wissenschaftlichen Darstellung ist damit, wenn auch in unterschiedlichem Maße, per se eine Auseinandersetzung mit dem Thema vorgängig, die zu einem gewissen „Verständnis“ führt, also ebenfalls auf Deutungen beruht.

Die Frage der Darstellbarkeit wurde seit dem linguistic turn in der Geschichtswissenschaft zunehmend mit der Frage nach der Verstehbarkeit verknüpft: 1987 hatte Dan Diner für Auschwitz das Bild einer black box verwendet, da es sich dem intentionalistischem Verständnis entziehe: „Nur ex negativo, nur durch den ständigen Versuch, die Vergeblichkeit des Verstehens zu verstehen, kann ermessen werden, um welches Ereignis es sich bei

56 Günter Grass: Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a.M. 1990. S. 14.

57 Günter Grass: Schreiben nach Auschwitz. A.a.O., S. 42.

58 Günter Grass: Schreiben nach Auschwitz. A.a.O., S. 39.

59 Günther Anders: Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966. Nach „Holocaust“ 1979. 3., unveränd. Aufl., München 1996 (1967). S. 12. Vgl. das folgende Zitat ebd.

60 Ruth Klüger: Von hoher und niedriger Literatur. Göttingen 1996. S. 43.

diesem Zivilisationsbruch gehandelt haben könnte.“⁶¹ Diners Setzung der Unverständlichkeit, die das „Ereignis“ kennzeichne, ist problematisch: Sie blockiert in gewisser Weise die Auseinandersetzung damit, da sie den Fokus von der „Zivilisation“, die das Ereignis hervorbrachte, auf die Deutungen verschiebt, die doch erst auf einer anderen Ebene angebracht wären. Die „außerhistorische Bedeutung“ des Holocaust ergibt sich aus seiner historischen Bedeutung, die durchaus „verständlich“, d.h. auf rationale und irrationale Handlungen von Akteuren innerhalb gesellschaftlicher Strukturen zurückzuführen ist, und nicht mystifiziert und damit weggerückt werden sollte.⁶²

Ziel der Geschichtswissenschaft muss es sein, die deutschen und internationalen historischen Kontexte zu begreifen, in denen Auschwitz steht – mag es noch so sehr aus dem Verständnis herauszufallen scheinen.⁶³ Es besteht die Gefahr, diesen Prozess zu früh für abgeschlossen zu erklären – wie es bereits in den sechziger Jahren einmal geschehen war⁶⁴ – und nach „Lehren“ des Holocaust zu fragen, ohne ihn selbst verstanden zu haben.

Zudem bleibt zweifelhaft, ob der Holocaust sich überhaupt dazu eignet, „Lehren“ aus ihm zu ziehen: Als extreme Situation, in der das Handeln von Individuen und gesellschaftliche Strukturen in einem bestimmten historischen Kontext zusammenwirkten, unterscheiden sich die Lehren daraus in ihrer Allgemeinheit nicht von denen, die sich aus anderen historischen „Katastrophen“ hätten ziehen lassen.⁶⁵ Die deutsche (und die internationale) Politik verwendete den nationalsozialistischen Massenmord in den neunziger Jahren im ehemaligen Jugoslawien als Argument für ein militärisches Eingreifen, während der Genozid in Ruanda vor den Augen der Weltöffentlichkeit stattfand, ohne dass die europäische Politik eine Analogie zwischen

61 Dan Diner: Zwischen Aporie und Apologie. Über Grenzen der Historisierbarkeit des Nationalsozialismus. In: Ders. (Hg.): Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit. Frankfurt a.M. 1987. S. 62-73. S. 73.

62 Vgl. Thomas Sandkühler: Aporetische Erinnerung und historisches Erzählen. In: Hanno Loewy (Hg.): Holocaust. A.a.O., S. 144-159. S. 151.

63 Vgl. Götz Aly: Wider das Bewältigungs-Kleinklein. In: Hanno Loewy (Hg.): Holocaust. A.a.O., S. 42-51. S. 51.

64 Vgl. Nicolas Berg: Der Holocaust und die westdeutschen Historiker. A.a.O., S. 371.

65 Dies zeigt sich in den Lehren, die Zygmunt Bauman formuliert, und von denen die erste lautet: „In jedem System, in dem Rationalität und Ethik in entgegengesetzte Richtungen weisen, bleibt die Humanität auf der Strecke. [...] Die zweite Lehre sagt, daß der Selbsterhaltungstrieb die moralische Pflicht nicht notwendigerweise besiegt.“ Zygmunt Bauman: Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust. Hamburg 1992. S. 221.

dem Geschehen in dem afrikanischen Staat und dem Holocaust herstellte. Aus dem nationalsozialistischen Massenmord wurde also keineswegs eine generelle präventive interventionistische Handlungsmaxime abgeleitet, auch wenn der institutionalisierte Umgang mit den nationalsozialistischen Verbrechen nicht im national begrenzten Rahmen verbleibt.

Auf die Gefahr der Instrumentalisierung des ästhetisch-moralischen Dilemmas hat Jorge Semprún hingewiesen: „Man kann [...] immer alles sagen. Das Unsagbare [...] ist nur ein Alibi.“⁶⁶ Ein Alibi, um nicht darüber sprechen zu müssen, worüber man lieber schweigen möchte, etwa die eigene Schuld im Falle der Täter oder – weniger häufig – das Leid im Falle der Opfer, die möglicherweise fürchten, bei anhaltenden Auseinandersetzungen weiteren Verletzungen ausgesetzt zu sein. Dies war tatsächlich der Fall, wie beispielsweise der diffamierende Topos vom „Überleben des Schlechtesten“ in den Nachkriegsjahren belegt, den Novick zitiert: Die Überlebenden seien durch die Erfahrungen und Notwendigkeiten im KZ verhärtet, nur Egoisten hätten überleben können.⁶⁷ Ruth Klüger widerlegt den Topos der „Unsagbarkeit des Holocaust“ schlicht mit dem Argument: „Das Unbeschreibliche: Nun ist Auschwitz aber beschrieben worden, bändeweise und bibliothekenfüllend.“⁶⁸

Die Schwierigkeit des Sprechens bestehe in der Vielfalt der Erfahrungen, stellt Semprún fest: „Das Problem liegt anderswo: daß man nie zu Ende kommt, nie alles gesagt hat, daß es immer noch etwas, etwas anderes, zu sagen gibt. Man kann alles sagen, aber es ist eine Arbeit ohne Ende, ein unendlicher Bericht.“⁶⁹ Stellungnahmen von Autorinnen und Autoren wie Klüger oder Semprún, die von ihrem Überleben in den Konzentrationslagern erzählt haben, zeigen, dass die Sprachlosigkeit der Opfer oft eine vermeintliche, notgedrungene ist, die aus inneren oder äußeren Widerständen resultiert und dem Bedürfnis, die eigenen Erinnerungen zu vermitteln, zuwiderläuft.

Das gilt mit Einschränkung auch für die Exilanten, obwohl deren Erfahrungen in den meisten Fällen weniger existentiell waren als die der Lagerhäftlinge. Das Gedicht *Schöner* lässt sich als ein Blick des sprechenden Ichs auf das eigene dichterische Werk lesen, das mehr Gedichte des „Unglücks“ als des „Glücks“ enthält, letzteres aber nicht aufgegeben hat, sondern ihm in

66 Jorge Semprún: Schreiben oder Leben. Frankfurt a.M. 1995 (Paris 1994). S. 23.

67 Peter Novick: Nach dem Holocaust. A.a.O., S. 97.

68 Ruth Klüger: Zeugensprache: Koeppen und Andersch. In: Stephan Braese u.a. (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur. A.a.O., S. 173-181. S. 179. Vgl. Ruth Klüger: Von hoher und niedriger Literatur. Göttingen 1996. S. 43f.

69 Jorge Semprún: Der weiße Berg. Roman. Frankfurt a.M. 1990 (Paris 1986). S. 101.

der Verneinung Raum gibt. Domin selbst schreibt 1962 in einem Essay, dass ihre Gedichte erschreckt auf die verbrannte Erde blicken: „Und vor Schrecken fliegen sie dann so weit und so hoch, dass sie irgendwo doch noch ein – schon ganz durchsichtiges – Blau oder Grün erwischen. Wie wir es in Wahrheit doch alle immer wieder tun, denn sonst lebten wir nicht. Das Nur-Negative ist eine Attitüde.“⁷⁰ Der Essay zeigt, dass Domin „unglückliche“ Erfahrungen thematisiert, ohne die Hoffnung aufzugeben. Die Autorin hält an dem Versuch, ihre Erfahrungen zu vermitteln, zumindest insoweit fest, dass sie sie formuliert und publiziert. Darüber hinaus reflektiert sie in ihren Texten eben dieses ästhetische Dilemma. Eine grundsätzliche „Unsaßbarkeit“ des nationalsozialistischen Massenmords lässt sich entsprechend aus ihrem Werk nicht ableiten, auch wenn sie ihn nur selten direkt benennt und sich oft wie in *Schöner* auf einen reflexiven Impuls beschränkt. Domin's Lyrik enthält das Angebot, den Bezug zu Auschwitz herzustellen. Durch die konstituive Mehrdeutigkeit vermeidet sie es, den Gegenstand durch eine sprachliche Festschreibung zu verfehlen.

2.2 Sprachimmanente und intersubjektive Grenzen der Verständigung

Die intersubjektive wie die gesellschaftliche Verständigung nach Auschwitz begegnet nicht allein allgemeinen Problemen, die allen Kommunikationsprozessen innewohnen, sondern ist zudem belastet von den unterschiedlichen Erfahrungen des Einzelnen und den konträren Weltbildern, die in der deutschen Nachkriegsgesellschaft besonders stark konfligierten. Die Rekonstruktion der Domin'schen Poetologie aus ihren Texten und die Kontextualisierung ermöglichen es, verschiedene Facetten der Bedeutung sprachlicher Äußerungen und ihrer Rezeption herauszuarbeiten und eine differenzierte Verortung im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz vorzunehmen. Die Asymmetrien in den Kommunikationsprozessen bedingen unterschiedliche Voraussetzungen und Ziele der Verständigung nach Auschwitz.

2.2.1 Polysemie und Autonomie: *Worte, Die Botschafter*

Bevor Domin Anfang der sechziger Jahre in essayistischer Form ihre Analysen zum Ablauf von Kommunikationsprozessen veröffentlichte, hatte sie das Thema bereits in ihrer Lyrik aufgegriffen. Ein Beispiel für die frühe

70 Hilde Domin: *Unter Akrobatinnen*. A.a.O., S. 30.

Auseinandersetzung damit ist neben *Schöner* das Gedicht *Worte*, das Domin 1956 während eines Aufenthalts in Andalusien schrieb.⁷¹ Der nur aus einem Wort bestehende Titel wird durch diese hervorgehobene Stellung sowie dadurch betont, dass ihn der erste Vers wiederholt und definiert. Das Gedicht insgesamt beschreibt metaphorisch einen Kommunikationsakt.

Worte

Worte sind reife Granatäpfel,
 sie fallen zur Erde
 und öffnen sich.
 Es wird alles Innre nach außen gekehrt,
 die Frucht stellt ihr Geheimnis bloß
 und zeigt ihren Samen,
 ein neues Geheimnis.

Der Granatapfel ist eine exotische Frucht, die in den südlichen Ländern wächst, nicht aber in Deutschland. Die Bezeichnung „Granatapfel“ rückt die Frucht im Unterschied zu dem daneben üblichen, aus dem Spanischen übernommenen Wort „Granada“ näher an den deutschen Erfahrungshorizont, denn in Deutschland sind Äpfel ebenso verbreitet wie Granadas in Südpatrien, wo Domin einige Jahre lebte. „Worte“ sind also etwas Fremdes und Bekanntes zugleich. In ihnen lässt sich ein neues Eigenes sehen, das damit zum einen auf einen Prozess der Assimilation verweist, zum anderen mit Blick auf Domin, die im Exil zu schreiben begonnen hat, auf den Gewinn einer künstlerischen Identität. Diese drückt sich auch in ihrer Namensänderung aus.

„Worte“ ist neben „Wörter“ eine Pluralform von „Wort“, die aber nur verwendet wird, wenn von bedeutsamen einzelnen Wörtern oder einer zusammenhängenden Äußerung die Rede ist.⁷² Das Gedicht bezieht sich hier auf Kommunikationssituationen, die für die Beteiligten eine nahezu existentielle Bedeutung besitzen oder in Zukunft erlangen werden. Die Worte fallen von selbst „zur Erde“ (I, 2) wie eine reife Frucht. In dem Bild klingt die Redewendung „Worte fallen“ an, was die Plausibilität des Bildes unterstützt. Die Anspielung auf die Fruchtbarkeit wiederum wird durch das Symbol des Granatapfels verstärkt.⁷³

71 Vgl. VE, S. 244. Erstveröffentlichung in der ersten Fassung mit dem Titel *Gespräch* in: Neue Deutsche Hefte 114 (1967). H. 2. S. 3.

72 Vgl. Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Hg. v. d. Dudenredaktion. Akt. Nachdruck, Mannheim 2001. S. 1082.

73 Vgl. Udo Becker: Lexikon der Symbole. Neuausg., 4. Aufl., Freiburg 2002. S. 106f.

Die Worte „öffnen sich“ (I, 3) von selbst und offenbaren durch die Begegnung mit der Rezipientin bzw. dem Rezipienten, einen Sinn. Vielleicht ist die Empfängerin bzw. der Empfänger auch selbst der fruchtbare Boden, auf den die Worte fallen. Der Rezeptionsvorgang steht in engem Zusammenhang mit dem Situationskontext, der über den Zugang zum Bedeutungsträger entscheidet. Nur „reife“ (I, 1) Früchte sind allerdings zum Verzehr geeignet. Ebenso durchlaufen Worte einen natürlichen Reifungsprozess und sind erst verwendbar, wenn ihre Zeit gekommen ist. Die Kommunikationssituationen von Entstehung und Rezeption sowie deren Teilnehmer bestimmen also für sich und ohne jede allgemeine Gültigkeit die Bedeutung der Worte.

Mit dem vierten Vers beginnt ein neuer Satz, der sich einerseits direkt auf die aufplatzenden Granatäpfel beziehen lässt. Andererseits bleibt dieser Hauptsatz zunächst unbestimmt, da er auch für sich allein stehen könnte, und erlaubt so eine doppelte metaphorische Deutung: Das Aussprechen von Worten zeigt die Gefühle oder Gedanken des Sprechers, gleichzeitig ist die Lesart der Worte – durch den Aufprall (I, 2) oder den Blick (I, 5-6) – von den Gefühlen und Gedanken des Angesprochenen bestimmt. Die beiden letzten Verse setzen das Changieren zwischen den Ebenen der metaphorischen und der Alltagssprachlichen Wortbedeutung fort. Für diese mehrfache Deutung spricht auch, dass die ersten drei Verse des Gedichts, die einen Satz bilden, parallel zu den darauffolgenden drei Versen aufgebaut sind.

Der zweite Satz enthält allerdings noch einen weiteren Vers, die Apposition „ein neues Geheimnis“ (I, 7). Dieser Vers bricht die Parallelität der beiden Sätze auf und wird dadurch besonders hervorgehoben. Allerdings ist das „Geheimnis“ (I, 5) nicht einfach mit „Samen“ (I, 6) gleich zu setzen, zumal dieser im letzten Vers als „ein neues Geheimnis“ (I, 7) bezeichnet wird. Ein Granatapfel hat nicht nur einen Samen, sondern viele, die von Fruchtfleisch ummantelt sind und den essbaren Teil des Granatapfels bilden. Aus den Samen kann ein neuer Baum erwachsen. Worte enthalten dem Gedicht zufolge ein „Geheimnis“, aus ihnen kann etwas Neues erwachsen, das als Apposition im Gedicht ebenfalls abgesetzt ist. Worin das neue Geheimnis besteht, bleibt offen. Der Inhalt des Geheimnisses ist auch abhängig von dem Betrachter. Und da der Granatapfel aus einer Vielzahl Samen besteht, spiegelt sich in dieser Metapher die Unbegrenztheit der Deutungsmöglichkeiten, die aus der Unbegrenztheit der Rezeptionsakte folgt.

Die semantische Nähe der Verben „sich öffnen“, „nach außen kehren“, „bloßstellen“ und „zeigen“ in den Versen 3 bis 6 erweist sich als differenzierte Reflexion von Worten und ihrem Verständnis als einem Prozess, an dem Medium und Kommunikationssituation gegenüber Empfänger und Sender stärker beteiligt sind. Das Gedicht enthält nur zwei Adjektive, das erste im ersten Vers, das zweite im letzten, beide an vorletzter Stelle, bezo-

gen auf zwei Worte, die durch Alliteration verbunden sind: „Granatäpfel“ und „Geheimnis“. Schon die Granatäpfel, also die Worte selbst sind ein Geheimnis, und sie enthalten weitere. Wenn sie reif sind, tragen sie schon die Anlagen zur neuen Frucht in sich. Worte sind folglich autonom von ihrem „Schöpfer“, der lediglich über die grundsätzliche Anlage verfügt, indem er sie auswählt. Die Rezeptionssituation legt er nicht fest. Die Wirkung von Worten ist somit weitgehend unabhängig von ihrer „Bestimmung“, und sie sind durch die ihnen eigene Polysemie grundsätzlich offen für verschiedene Lesarten.

Die Offenheit des Kunstwerks bildet eine Bedingung für seine Angemessenheit nach Auschwitz. Dichterinnen und Dichter und müssen wie Rezipientinnen und Rezipienten eine Antwort auf „die Frage nach adäquater Mehrdeutigkeit“⁷⁴ finden. Domin klagt das traditionelle literaturtheoretische Konzept der Polysemie nach Auschwitz erneut ein, das Adorno in seinem bekannten Ausspruch als unzureichend betrachtet hatte. Indem Domin als oberstes Prinzip die Freiheit der Interpretation betrachtet, die auch gegensätzliche und ihrem moralischen Anliegen entgegengesetzte Lesarten zulässt, radikalisiert sie dieses Konzept.

Die Selbstständigkeit der Worte selbst wiederum zeigt sich besonders deutlich in den Schlussversen des dritten Abschnitts von Domins Gedicht *Geburtstage* (GG 312), das 1969 entstand⁷⁵: „Worte drehen nicht den Kopf/sie stehen auf/sofort/und gehen“ (I, 3-7). Die Verse beziehen sich auf die „Geburt“ von Worten. Die Worte kommen auf die Welt wie andere Lebewesen, doch unterscheidet sie ihre unmittelbare physische und emotionale Autarkie von Mensch und Tier. In dem Gleichklang von „drehen“, „stehen“ und „gehen“ ist zudem angedeutet, dass es sich um kunstvoll gesetzte Worte von unaufdringlicher Schönheit handelt, auch wenn sie der Alltagssprache entstammen.

In Domins Gedicht *Worte* bilden Worte ein Band zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart. Dieses Band reicht sogar in die Zukunft, wie der Fruchtzyklus andeutet, und kann für die Lebenden eine Verbindung mit den Toten bedeuten. Die reife Frucht, die aufplatzt und ihre Samen preisgibt, lässt sich als Sinnbild vom Kreislauf des Lebens lesen: Das Sterben gehört zum Leben, denn die Frucht muss vergehen, damit der Samen freigesetzt wird.

Das Bild von Worten als Samen lässt sich sowohl auf die Kabbala als auch auf die Bibel zurückführen und eröffnet damit sowohl jüdische als auch christliche Bezüge. In beiden Religionen ist die Textauslegung konstitutiv. Auch Worte bzw. poetische Texte können „sich fortpflanzen“, indem

74 Andreas Luther: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch...“. A.a.O., S. 229.

75 Vgl. VE, S. 240.

sie weitergegeben werden. Dies erfolgt jedoch nie isoliert, sondern stets in einem sich verändernden Kontext, der auch die Bedeutung betrifft, so dass sie wie eine Frucht einer unendlichen Verwandlung unterliegen.

Der Begriff „Geheimnis“ verweist auf die Konstituierung der menschlichen Welt innerhalb eines Kontextes, der nicht mehr rein positivistisch bestimmbar und der Vernunft zugänglich ist. Durch die Verwendung dieses Begriffs bezieht Domin sich erneut auf die Romantik und das Verständnis von Dichtung als *Wünschelrute*, wie Joseph Eichendorff es formuliert hat: „Schläft ein Lied in allen Dingen,/Die da träumen fort und fort,/Und die Welt hebt an zu singen,/Triffst du nur das Zauberwort.“⁷⁶ Diese Verse beinhalten die romantische Vorstellung, dass sich hinter den Erscheinungen der Natur und den Dingen eine andere Wirklichkeit verbirgt, die nur Dichterinnen und Dichter zu enträtseln vermögen. Domins Gedicht nutzt das Potential dieser Konnotation sogar mehrfach: Das Geheimnis birgt „ein neues Geheimnis“, die Wirklichkeit wird also nicht auf das Sichtbare reduziert. Dass die Dichterin bzw. der Dichter die Sicht auf die Welt verwandeln kann, dieses Sprachvertrauen bildet für Domins Gedicht *Worte* einen unverzichtbaren Bezugspunkt. Es wird jedoch durch seine rezeptionstheoretische Einbettung relativiert, da von den Lesenden individuell abhängt, ob sie das Potential des Textes aktivieren.

In Domins Gedicht ist der Inhalt des Geheimnisses in den Worten, im Kunstwerk selber – bis an die Grenzen der Sprache – und in seinem Rezeptionsprozess – zwischen Sender und Empfänger – verortet. Das Medium und der Kommunikationsprozess sind nicht intentional, sondern auf eine metaphysische Weise an ein „Geheimnis“ gebunden, indem Gedichte durch ihre „unspezifische Genauigkeit“ eine prinzipielle, nicht aber beliebige Offenheit für verschiedene Interpretationen besitzen. Dadurch sind vielfältige individuelle Aneignungen der Texte möglich. Diese begrenzte Offenheit resultiert zum einen aus der Abhängigkeit von der Rezeptionssituation, zum anderen aus der Autonomie und der Polysemie von Worten, wie es sich aus dem Bild des Granatapfels ableiten lässt.

Indem das Gedicht *Worte* einen kommunikationstheoretisch komplexen Vorgang in ein einfaches Bild der Natur fasst und die Rolle der Leserin bzw. des Lesers als bedeutungsentscheidend bewertet, enthält es bereits in konzentrierter Form wichtige Elemente einer Poetologie, die sich sowohl im zeitgenössischen Diskurs um die Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens als auch in Domins essayistischen Schriften finden lassen. Die Worte selbst in der spezifischen Kommunikationssituation stehen dabei im Zentrum. Raum und Zeit entscheiden darüber, ob sie gesprochen und gehört

76 Joseph Eichendorff: *Wünschelrute*. In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Hg. v. Wolfgang Frühwald u.a. Bd. 1: Gedichte, Versepen. Hg. v. Hartwig Schulz u.a. Frankfurt a.M. 1987. S. 328.

wie sie in ihrem Kontext verstanden werden. Die Bedeutung der Worte ist also nicht endgültig zu fixieren, da sie sich jeweils individuell und situativ wandelt. Deshalb sind Gedichte autonom und polysem. Dennoch bieten sie zumindest potentiell eine Möglichkeit zum Verstehen und zur Herstellung eines Bandes zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Nach Auschwitz kann das Sprechen dazu beitragen, dass die Kommunikation trotz unterschiedlicher Erfahrungen anhält und ein Austausch darüber stattfindet.

Damit verbleibt das Gedicht trotz der Naturmetaphorik nicht im metaphysischen Raum. Die Thematisierung eines abstrakten, an aktuelle Diskurse anschließenden Inhalts durch eine überholt wirkende Bildlichkeit ist für die deutsche Literatur dieser Zeit ungewöhnlich. Domin greift zwar wie viele Dichterinnen und Dichter in der Unsicherheit des Exils – wie auch schon in der „inneren Emigration“ zur Zeit des Nationalsozialismus – auf vertraute Bilder aus der Natur zurück, wählt aber nicht Stabilität suggerierende Formen wie beispielsweise ein Sonett, sondern schreibt freie Verse. Literarische Traditionen boten gegenüber den unbeherrschbaren politischen Ereignissen eine Ordnung und rekurrten auf eine andere Wirklichkeit.⁷⁷ Das gilt insbesondere für die Literatur der neuen Innerlichkeit und die naturmagischen Gedichte nach 1945. Ein Beispiel dafür ist das Werk Friedrich Georg Jüngers (1898-1977), dem „der Gegenstand Natur ein Refugium vor der bedrängenden Gegenwart der Geschichte“⁷⁸ bot.

Der Rückzug vieler Autorinnen und Autoren der deutschen Nachkriegslyrik in Archaik und Mystik ist darüber hinaus in einem weiteren Zusammenhang zu betrachten, der Domin's Lyrik eher zu erfassen vermag: Hugo Friedrich, der 1956 *Die Struktur der modernen Lyrik* anhand von Beispielen vor allem aus der romanischen Literatur des 19. Jahrhunderts vorstellt, hat darauf hingewiesen, dass die moderne europäische Lyrik oft dunkel und rätselhaft erscheine.⁷⁹ Domin kannte Friedrichs Buch, und ihr waren die von ihm angeführten Texte, in denen das Motiv der Granada wiederholt tritt,

77 Vgl. Norbert Mecklenburg: Naturlyrik und Gesellschaft. Stichworte zu Theorie, Geschichte und Kritik eines poetischen Genres. In: Ders. (Hg.): Naturlyrik und Gesellschaft. Stuttgart 1977. S. 7-32. S. 25.

78 Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O., S. 59.

79 Vgl. Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg 1956. S. 10f.

durch Lektüre und Übersetzungen vertraut, die sie allein oder in Zusammenarbeit mit ihrem Mann ausführte.⁸⁰

Auch wenn nicht jedes einzelne von Domin Gedichten einen gesellschaftlichen Bezug hervorhebt, so entsprechen ihre lyrischen Texte jedoch keiner Flucht vor der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Domin nutzt in ihrem lyrischen Sprechen mit dem Bildbereich der Natur das Potential einer gemeinsamen Basis, um anschauliche Antworten auf abstrakte Fragen wie die nach den Möglichkeiten der Kommunikation nach Auschwitz vorzuschlagen, die im Kontrast zu der konventionellen Bildlichkeit stehen. Das gilt für viele ihrer Gedichte, etwa für *Losgelöst* (GG 161), *Linguistik*, *Ars longa* (GG 295) und *Nicht müde werden* (GG 294), die Edgar Marsch in seine Anthologie von Naturlyrik aufgenommen hat und die Michael Braun in seiner Dissertation als „frühe Naturlyrik“ Domin anführt.⁸¹ Es sind niemals bloße Betrachtungen der Natur, sondern vielschichtige Auseinandersetzungen mit anderen Erfahrungen. Entsprechend verwendet Wolfgang Emmerich den Begriff „Naturlyrik“ nicht nur für die Texte, die sich mit einem Naturausschnitt befassen und der Nachahmungspoetik zuzuordnen sind, sondern auch für diejenigen, in denen Natur als das Unidentische, nicht Subjekteigene aufgefasst wird.⁸²

In einer Fußnote in *Wozu Lyrik heute* distanziert Domin sich überdies deutlich von hergebrachten Naturbildern und fordert erneut Einmaligkeit: „Die Maschine als Metapher ist heute so abgenutzt wie die Natur, beide gehören zu unserer Wirklichkeit, ganz wie die gesellschaftlichen Einrichtungen. Es kommt, hier wie bei allem, nur auf die neue Verbindung an [...]“⁸³ Ihren Gedichten gelingt dies, indem sie die Bedingungen und Möglichkeiten des lyrischen Sprechens nach Auschwitz in Bildern der Natur entwerfen. Im Rückblick auf die Analyse des Gedichts *Worte* lässt sich feststellen, dass in den Texten Domin Bilder der Natur den nach Geborgenheit Suchenden einen Zufluchtsort bieten. Die Notwendigkeit dieses Angebots kann als Gesellschaftskritik gelesen werden.

-
- 80 Domin hat Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik* rezensiert, vgl. Dies.: Ein Drehpunkt der Lyrikinterpretation. Zu Hugo Friedrichs „Struktur der modernen Lyrik“. In: *Der Monat* 5 (1968). S. 57-65. Vgl. Erwin Walter Palm (Hg.): *Rose aus Asche. Spanische und spanisch-amerikanische Gedichte 1900-1950*. Frankfurt a.M. 1955.
- 81 Vgl. Michael Braun: *Exil und Engagement*. A.a.O., S. 60-75; Edgar Marsch: *Eine Einführung*. In: Ders. (Hg.): *Moderne deutsche Naturlyrik*. Stuttgart 2000 (1980). S. 266-306.
- 82 Vgl. Wolfgang Emmerich: *Kein Gespräch über Bäume. Naturlyrik unterm Faschismus und im Exil*. In: Wulf Koepeke/Martin Winkler: *Exilliteratur 1933-45*. Darmstadt 1989. S. 394-423.
- 83 Hilde Domin: *Literarische Meinungsbildung*. A.a.O., S.43.

Das 1964 in Heidelberg geschriebene Gedicht *Die Botschafter* (GG 268)⁸⁴ betont über die von *Worte* hervorgehobene Deutungsoffenheit hinaus, dass der Text selbst Aktivitätspotential besitzt. Das Gedicht vermag der Leserin bzw. dem Leser selbstständig zu begegnen und beeinflusst die Identität der Empfänger. Das zeigt sich schon im ersten Vers, der den Titel wiederholt und so die Bedeutung der Botschafter und ihres Handelns gegenüber dem erst in der dritten Strophe angedeuteten Du unterstreicht. In einem Interview betonte Domin 1987 die poetologische Interpretation ihres Gedichts: „Das Selbstsein, die eigene Identität, wird durch das Gedicht in außerordentlich starkem Maße intensiviert.“⁸⁵

„Die Botschafter/kommen von weither/von jenseits der Mauer“ (I, 1-3). Die Entfernung wird durch das Kompositum im zweiten Vers bezeichnet und zugleich formal vergrößert. Außerdem verfremdet die unbestimmte Formulierung im dritten Vers dessen Informationsgehalt und rückt sie damit noch weiter weg. Das Adverb „jenseits“ verweist auf das gleichlautende Substantiv, das ein Synonym für die Totenwelt ist. Dies trägt zum Eindruck der Distanz bei und verleiht den Botschaftern etwas Überirdisches, ebenso wie der darin enthaltene Anklang einer Formulierung aus Celans 1948 erschienenem Gedichtband *Sand aus den Urnen*: „Erst jenseits der Kastanien ist die Welt“⁸⁶ (I, 1).

Für eine Deutung der „Mauer“ als Verweis auf den jüdischen Gott sprechen die im Alten Testament erwähnte Mauer des Paradieses und die Klagemauer in Jerusalem. In diesem Zusammenhang können die Botschafter mit Engeln, den Boten Gottes, identifiziert werden. Eine biblische Interpretation wird zudem gestützt durch die begriffliche Nähe zur „frohen Botschaft“, dem Evangelium, und dass die Botschafter wie biblische Propheten, Pilger oder Büsser zu Fuß und ohne Schuhe (II, 1) weite Strecken (I, 2; II, 3) zurücklegen. Das Gedicht benennt demzufolge seinen Ursprung in einer schöpferischen, aber nicht zwingend religiös gebundenen Inspiration.

Die Botschafter kommen, „[...] um dies Wort abzugeben.“ (III, 1) Das „Wort“ kann sich auch auf das vorliegende Gedicht beziehen. Die ersten beiden Strophen ließen sich dann als allgemeine Begegnung mit einem Gedicht verstehen, während die folgenden Strophen entsprechend den indivi-

84 Vgl. VE, S. 237.

85 Hilde Domin: Adelbert Reif interviewt Hilde Domin 1987 (ED: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Hg.): Hilde Domin. A.a.O.) In: GS, S. 249-258. S. 252.

86 Paul Celan: Drüben. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 3. A.a.O., S. 11. Vgl. Paul Celan: Fadensonnen. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 2: Gedichte II. Hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert. Frankfurt a.M. 2000 (1983) S. 26: „Ein baum-/hoher Gedanke greift sich den Lichtton: es sind/noch Lieder zu singen jenseits/der Menschen“ (I, 3-7).

duellen Einzelfall beschrieben, der möglicherweise an die lyrische Form gebunden ist. Dafür spricht auch, dass der folgende Vers eine vertraute Anrede an die zweite Person Singular enthält und von den Botschaftern nicht mehr im Plural die Rede ist, sondern ein einzelner hervorgehoben wird, so dass eine direkte Konfrontation vorliegt: „Einer steht vor dir“ (III, 2). Durch seine Kleider aus der Ferne (III, 3) erscheint er fremd. Interpretiert als die Worte des Gedichts könnten die Botschafter auf die lyrische Form verweisen, die ebenfalls verfremdend wirkt.

Der Botschafter „bringt das Wort Ich“ (IV, 1), er gibt dem Gegenüber das Wort „Ich“ und damit die Möglichkeit, von sich zu sprechen. Es wird als „trennendes Wort“ (V, 1) bezeichnet, zum einen, weil es zwei Subjektpositionen markiert, zwei Personen gegenüberstellt, die sich gegenseitig betrachten können, auch wenn sie in den Pronomen zu verschmelzen scheinen (V, 2), zum anderen, weil der Botschafter mit dem Aussprechen dieses Worts verschwindet (V, 3). Er löst sich jedoch nicht auf, sondern er „geht in dir weiter“ (VI, 1). Die letzte Strophe enthält nur einen einzigen Vers. Sie setzt sich damit von den ersten fünf Strophen ab und drückt so die überraschende Wendung aus, die den Bruch durch das ohnehin vorliegende Enjambement noch verdeutlicht. Das Wort „Ich“, das beide getrennt hat, lässt den Botschafter, der es brachte, zum Teil des Empfängers werden und wirkt damit nicht mehr trennend. Es findet jedoch auch keine völlige Identifikation statt, da er und das Innere des Angeredeten noch zu unterscheiden sind. Der Botschafter selbst kann als Metapher für das Gedicht aufgefasst werden, also als Inhalt und gleichzeitig Träger des Inhalts, Rezipientin bzw. Rezipient wäre dann das angededete „Du“. Die Rezeption lässt demzufolge das Gedicht mit seinen Eigenheiten und seiner Lebendigkeit fortbestehen, sie erscheint als andauernder Prozess. Eine äußere Wirkung wird nicht angesprochen, sie erscheint als weniger bedeutsam oder bleibt hier als nachgeordneter Vorgang ausgespart.

Das letzte Wort des Gedichts kann als eine Art Ausblick gelesen werden. Es schlägt gleichzeitig den Bogen zum Anfang der vorliegenden Verse: Durch die Alliteration auf „w“ und die Assonanz auf „ei“ greift „weiter“ den „weiten Weg“ (II, 3) auf, den die Botschafter „von weither“ (I, 2) gegangen sind. Der Botschafter ist an einem Ziel angekommen, doch geht er weiter, ein Ende hat sein Weg nicht: Ein Gedicht kann verschiedene Menschen erreichen und in ihnen fortwirken – wie, ist nicht festgelegt. Möglicherweise besteht die Botschaft nur darin, dass Worte verbinden können. Das eben darin enthaltene poetologische Konzept der Offenheit besitzt nach Auschwitz angesichts der Fragwürdigkeit des lyrischen Sprechens eine besondere Relevanz, denn diese Nicht-Realisierung erscheint als die einzige mögliche Art seiner Realisierung.

Die Gedichte *Worte* und *Die Botschafter* thematisieren auf unterschiedliche Weise den Kommunikationsprozess und die Rezeption von Gedichten. Im Diskurs um die Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens zeigen sie, dass lyrische Bilder einen Raum dazu bieten können. „Nach Auschwitz“ wird dabei nicht als Schwelle markiert, aber die Gedichte schließen eine Lesart nicht aus, die die moralische Dimension der Sprachkrise reflektiert. *Worte* und *Die Botschafter* setzen sich besonders deutlich mit dem Rezeptionsvorgang auseinander. Sie machen der Leserin bzw. dem Leser keinerlei Vorgaben und lassen jedes „Geheimnis“ zu, jeden Weg des Botschafters offen und fordern die Freiheit der Mehrdeutigkeit ein. Damit halten sie der Forderung nach dem Bewusstsein von Auschwitz stand.

Der Unterschied zu Überlebenden der Konzentrationslager wie Elie Wiesel, der Literatur über Auschwitz verfasst und innerhalb des Diskurses Position zum Massenmord als Sujet bezogen hat, tritt deutlich hervor. Der Schriftsteller zweifelt an der Kommunizierbarkeit seiner Erfahrungen, obwohl er darüber schreibt.

„Only those men and women who lived through the experience know what it was, and others – to my great distress – will never know. Hence, here lies the tragedy in the survivor’s mission. He must tell a tale that cannot be told, he must tell a story that cannot be communicated. We have no tools, we have no vehicles, we have no methodology. We don’t even know where to begin.“⁸⁷

Den Überlebenden stehen demnach keine hinreichenden Mittel zur Verfügung, das Erlebte weiterzugeben. Die Sprache muss scheitern, denn die Erfahrung selbst lässt sich nicht ordnen, sondern löst durch ihre Sinnlosigkeit Orientierungslosigkeit aus. Entsprechend konstatiert Diner bezüglich der Überlebenden: „Ihr Sprechen mündet in einer für das Geschehen signifikanten Sprachlosigkeit.“⁸⁸

Diesem Problem begegnen „Berichte“ ebenso wie die Literatur als Kunstform, und es bleibt nicht auf die Erfahrungen der Konzentrationslager als radikalste Ausprägung beschränkt. Es betrifft auch jüdische Autorinnen und Autoren, die nicht selbst im Lager waren und wie Paul Celan oder Rose Ausländer im Ghetto der von Deutschen besetzten Stadt Czernowitz in der Bukowina überlebten oder die sich wie Nelly Sachs ins Exil retteten. Sie

87 Elie Wiesel: Some questions that remain open. In: Asher Cohen/Joav Gelber/Charlotte Wardi (Eds.): *Comprehending the Holocaust. Historical and literary research.* Frankfurt a.M. 1988. S. 9-20. S. 12.

88 Dan Diner: Den *Zivilisationsbruch* erinnern. Über Entstehung und Geltung eines Begriffs. In: Heidemarie Uhl (Hg.): *Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts.* Innsbruck 2003. S. 17-34. S. 21.

griffen in ihren Werken ihre vielfältigen Erfahrungen von Verfolgung und existentieller Bedrohung sowie die Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten der Sprache auf und sagten das „Unsagbare“, indem sie eine Form wählten, die im Sprechen auf dessen Widerstände verwies.⁸⁹ Im Falle von Nelly Sachs wirkte sich der erlebte Schrecken auch physisch aus: Sie verlor für einen begrenzten Zeitraum ihr Sprachvermögen.⁹⁰ Dies ist nur ein Beispiel der konkreten körperlichen Erfahrung, die einer Metaphorisierung dieser Situation und auch von Auschwitz und seinen Folgen für das Subjekt entgegensteht.

Die Überlebenden und die Exilanten setzen im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz unterschiedliche Schwerpunkte. Auch wenn inzwischen neben die literarischen Darstellungen von Überlebenden des Massenmords Fiktionalisierungen treten, so erfolgte die Thematisierung des Gegenstands bislang doch aus klar definierten Perspektiven. Die Zeitgenossin Domin, die die Erfahrung antisemitischer Angriffe und Verfolgung, aber nicht des Konzentrationslagers teilt, blickte anders auf Auschwitz als eine Überlebende und konnte der Gegenwart des Grauens leichter entgehen.

Ihren Reflexionen in der Lyrik lässt Domin im Zuge der zeitgenössischen literaturtheoretischen Debatten essayistische folgen: Am 17. November 1960 fand der 6. *Internationale Kongreß der Schriftsteller deutscher Sprache* zum Thema *Lyrik heute* und dem in den fünfziger und sechziger Jahren viel diskutierten Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit statt.⁹¹ In *Wozu Lyrik heute*, dem ersten Aufsatz in der gleichnamigen, 1968 erschienenen Essaysammlung, greift Domin „die strapazierte – längst zurückgenommene – Feststellung Adornos“⁹² auf und setzt sie mit der Aussage gleich, „[...] daß Lyrik durch Auschwitz unmöglich geworden sei. Also daß Lyrik der Wirklichkeit gerade dieser Zeit nicht genügen könne.“ Sie entwickelt nun auch in literaturtheoretischen Texten eine Poetologie, die bereits in ihren frühen Gedichten erkennbar war und die sich als Versuch bezeichnen lässt, „das Unsagbare“ zu sagen und der Wirklichkeit zu begegnen. Indem Domin die Polysemie, die Mehrdeutigkeit von Worten, und deren Autonomie nicht als Hindernis für das Verständnis betrachtet, sondern diese Merkmale von Worten als notwendige Bedingung für deren lyrisches Potential ansieht, nimmt sie eine Umwertung vor: Der in der Sprachkrise um die Jahrhundertwende beklagte Mangel an treffenden und eindeutigen Worten

89 Vgl. Rose Ausländer: *Der Regenbogen*. Czernowitz 1939; Paul Celan: *Sand aus den Urnen*. Wien 1948; Nelly Sachs: *In den Wohnungen des Todes*. Berlin 1946.

90 Vgl. Birgit Lermen/Michael Braun: Nelly Sachs. „an letzter Atemspitze des Lebens“. Bonn 1998. S. 26.

91 Vgl. Edgar Marsch: *Eine Einführung*. A.a.O., S. 275f.

92 Hilde Domin: *Wozu Lyrik heute*. A.a.O., S. 11. Vgl. das folgende Zitat ebd.

wird als Bereicherung aufgefasst. Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz erschließt Domin sich so eine literaturtheoretische Option, der durch den Massenmord radikalisierten und im Zuge der Studentenbewegung erneut virulenten Sprachkrise produktiv zu begegnen.⁹³ Die Unmöglichkeit der Repräsentation wird anerkannt, ohne dass sie mit einem Verzicht auf Literatur gleichgesetzt wird.

Mit ihrer Einschätzung der Polysemie steht Domin nicht nur im Einklang mit der von ihr in *Wozu Lyrik heute* häufig zitierten Arbeit Hugo Friedrichs, sondern auch mit Umberto Eco, der 1958 „das Kunstwerk [...] als eine grundsätzlich mehrdeutige Botschaft, als Mehrheit von Signifikaten (Bedeutungen), die in einem einzigen Signifikanten (Bedeutungsträger) enthalten sind“⁹⁴ bezeichnet und in dieser Mehrdeutigkeit der modernen Poetiken einen Wert an sich ausgemacht hatte. Denn ein mehrdeutiger Text frage unablässig nach seiner Geltung für seinen Autor, seine Leser und die Welt.⁹⁵ Wegen des prinzipiellen Zuschreibungscharakters von Kunst muss jeder Interpret für sich aufs Neue klären, wie konkret ein Text ist – und nicht, dass er ambig ist.⁹⁶

Domin hat ihr kommunikationstheoretisches Konzept, das, wie sich anhand ihrer Essays in *Wozu Lyrik heute* nachweisen lässt, auch auf der Lektüre literaturtheoretischer und soziologischer Arbeiten beruht, in ihren Essays formuliert und 1966 als Herausgeberin der *Doppelinterpretationen* umgesetzt: Diese Anthologie zeitgenössischer Lyrik stellt jedem Gedicht jeweils die Interpretation des der Autorin bzw. Autors und die einer Kritikerin bzw. eines Kritikers gegenüber und bildet damit Domins im Untertitel formuliertes Konzept von der Stellung des Gedichts „zwischen Autor und Leser“ ab. Es lässt sich durch die Erweiterungen um Kritiker-Kritiken als Weiterdenken des Ansatzes von Hans Benders 1955 veröffentlichter Anthologie *Mein Gedicht ist mein Messer* auffassen, in der sich „Lyriker zu ihren Gedichten“ äußern.⁹⁷ Domin bezeichnet ihren Band in ihrem einleitenden Aufsatz *Über das Interpretieren von Gedichten* als einen „[...] Treffpunkt, an dem der Lyriker und sein Leser, ein bestimmter Leser, sich bei einem seiner Gedichte treffen. [...] Diese Art Stelldichein findet unablässig statt. Bei jeder Lektüre, natürlich. Selten ist einer zugegen [...]. Am seltesten der Autor. Noch nie

93 Signifikant dafür sind Titel von Tagungen wie 1972 in Klagenfurt: „Ist das Poetische zu Ende?“ Vgl. Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Hg.): Hilde Domin. A.a.O., S. 9.

94 Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt a.M. 1977. S. 8.

95 Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. A.a.O., S. 435.

96 Vgl. Christoph Bode: Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen 1988. S. 379ff.

97 Hans Bender: Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten. München 1955.

sind derartige ‚Verabredungen bei einem Gedicht‘ öffentlich ausgetragen worden.“⁹⁸

Domin wählt für die Lektüre eines Gedichts den Begriff des „Stelldich-eins“, der die Verabredung eines Liebespaares bezeichnet und als Bild einer Begegnung an *Die Botschafter* erinnert. Sie setzt den Lesevorgang durch diese Metaphorik mit einem intimen Treffen gleich, das in den *Doppelinterpretationen* erstmals öffentlich stattfindet. Die Fremdinterpretationen beurteilte Domin 2002 rückblickend als gelungener, da diese mehr Distanz zu den Gedichten besäßen.⁹⁹

Domin beschreibt in ihrer Einleitung der *Doppelinterpretationen*, wie das „Gedicht zwischen Autor und Leser“ steht und so den Raum für Interpretation öffnet und begrenzt:

„Befreit vom ‚Zufall der Entstehung‘ im Augenblick seiner Veröffentlichung, macht sich das Gedicht auf zu den ‚Zufällen seiner Aneignung‘: historisch-sozialpersönlich bedingten, in unabsehbarer Folge wechselnd, die sich ihm vorübergehend einverleiben, in jedem Augenblick so relativ wie im ersten. Nur anders. Der Sinn wandert mit, sich dauernd wandelnd.“¹⁰⁰

Mit ihrer Metaphorik der Nahrungsaufnahme folgt Domin den Begrifflichkeiten, die bereits Karl Krolow in seinen poetologischen Überlegungen zum „offenen Gedicht“ verwendet hatte: „Das ‚offene‘ Gedicht hat die Chance, sich buchstäblich alles einverleiben zu können.“¹⁰¹ Im Unterschied zu Krolow betrachtet Domin die Offenheit jedoch als konstitutiv für Lyrik. Das, was den Autor bewegt habe, als er das Gedicht schrieb, sei ebenso zufällig wie die geschichtliche, gesellschaftliche oder individuelle Situation des Lesers während des Lesens, jeder finde das für ihn „Passende“ im Gedicht, das für die unterschiedlichsten Deutungen offen ist: „Nicht jeder Leser liest alles, was in dem Gedicht – in einem bestimmten Augenblick – lesbar und

98 D, S. 11.

99 Vgl. Margret Karsch: „Ein magischer Gebrauchsartikel“. Zur Poetik Hilde Domins. In: *Tribüne* 3 (2004). H. 171. S. 75-79. S. 76.

100 D, S. 18. Vgl. dazu Wolfgang Raible: Vom Text und seinen vielen Vätern oder: Hermeneutik als Korrelat der Schriftkultur. In: Aleida und Jan Assmann (Hg.): *Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I*. München 1983. S. 20-23. S. 20: „Jede Schriftkultur hat ihr Korrelat in der Zunft der Textausleger oder [...] in der Zunft derer, die in die Rolle des abwesenden oder verblichenen Text-Vaters schlüpfen und so zum Pflege- oder Stiefvater werden.“ Raible paraphrasiert hier Phaidros.

101 Karl Krolow: *Intellektuelle Heiterkeit*. In: *Akzente* 2 (1955). H. 4. S. 341-346. S. 344. Vgl. Ders.: *Die Chance des Lyrikers*. In: *Die Tat* 174 (1951). S. 16.

durch es erfahrbar wäre.“¹⁰² Verschiedene Interpretationen können also nebeneinander stehen, wie in dieser Anthologie. Jede von ihnen bedeutet eine Annäherung: „Interpretation führt den Leser bis hin an das Gedicht, sie zeigt ihm, wie er lesen könnte. Dann lässt sie ihn los. [...] Lesen kann er nur für sich allein.“¹⁰³ Domin nimmt also keine (Be-)Deutungshoheit an; sie betrachtet den Autor als einen Leser neben anderen. Da die Bedeutung eines Textes nicht fixierbar ist, ist die Instanz des Lesers die bedeutungsentscheidende – wenn auch wiederum nur als individuelle und momentane.

Ähnlich wie Paul Celan in seiner Rede bei Erhalt des Büchner-Preises 1960 formuliert Domin, der Autor und seine Erfahrung seien dem Gedicht „mitgegeben“¹⁰⁴. Sie seien aber nicht mehr identisch mit dem Urheber des Textes. Ein Dritter habe es oft einfacher bei der Interpretation, da er unbefangen sei.

„Der Leser ist [...] unterwegs zur Autorschaft, d.h. zur Vereinigung mit dem Gedicht, in dem bereits der Autor selbst ‚verschwunden‘ ist, wenn es gut ist. Das Gedicht frißt. Und ist bereit, den Interpreten nach dem Autor aufzufressen. Gedichte sind freßlustige Gebilde, außerordentlich gefräßig.“¹⁰⁵

Indem der Leser mit seiner Persönlichkeit an das Gedicht herantritt, fügt er ihm eine weitere individuelle Lesart hinzu, die sich aus seinen Lebens- und Leseerfahrungen speist und die nun in das Gedicht einfließt, von ihm „gefressen“ wird. So ist bereits die spezifische Erfahrung des Autors, aus der das Gedicht stammt, Teil von ihm geworden. Kein Leser wird das Gedicht jedoch in genau dieser Weise rezipieren, sondern jeder bringt andere Voraussetzungen mit. Gedichte lassen sich auf verschiedene Weisen lesen, immer neue Lesarten kommen innerhalb gewisser Grenzen hinzu.

Die Interpretationen werden, wenn sie wahrgenommen werden, zu einem Teil des Textes, der in Zukunft mitgelesen wird. Domin zeigte dies bei verschiedenen Lesungen, wenn sie nach dem Vorlesen ihres Gedichts *Abel steh auf* (GG 364f) die Variation bzw. Ergänzung dieses Gedichts durch einen Schüler zitierte.¹⁰⁶ Diese Art von „Gebrauch“ von Gedichten kann als

102 D, S. 31.

103 D, S. 19.

104 D, S. 36. Vgl. Paul Celan: Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 3: Gedichte III, Prosa, Reden. Hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert. Frankfurt a.M. 2000 (1983). S. 187-202. S. 185f.

105 D, S. 38.

106 So geschehen bei den Lesungen in Düsseldorf am 17.02.2001 und in Göttingen am 22.02.2004. Es handelte sich um das Gedicht von Florian Kruse: Lösche aus das Zeichen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.06.1993. S. 31.

praktische Anwendung ihrer theoretischen Überlegung gelten, dass Gedichte Autor und Leser in sich aufnehmen. Die Poetologie von Domin geht an diesem Punkt auf ein Moment von Hans-Georg Gadamer (1900-2002) Hermeneutik zurück, das jeden Interpreten in einer Deutungstradition verortet: Neben individuellen und sozialen Kontexten beeinflusse die Wirkungsgeschichte eines Textes seine Rezeption.¹⁰⁷

Aus kommunikationstheoretischer Sicht war Domin's Poetologie zu ihrem Entstehungszeitpunkt höchst aktuell, denn Ende der sechziger Jahre verlagerte sich das Interesse der Literaturtheorie im Zusammenhang mit der Frage, wie Texte Sinn konstruieren, zunehmend von der Autorin bzw. dem Autor auf die Leserin bzw. den Leser. Dabei diene Ingardens Arbeit als Anknüpfungspunkt. Die erste Auflage der *Doppelinterpretationen* traf also das Bedürfnis nach literaturtheoretischer Reflexion und war bereits nach drei Monaten vergriffen. Hans Robert Jauß' literaturwissenschaftliche Rezeptionstheorie bedeutete eine kommunikationstheoretische Wende und schuf eine neue Ausgangslage: Der Leser als produktives Subjekt und Teil der Gesellschaft erhielt konstituierende Bedeutung für die Literatur und ihre Deutung.¹⁰⁸ In der Literaturwissenschaft entstand eine langjährige Debatte, die von Wolfgang Iser's Theorie vom *Akt des Lesens* als Textelement erneut angefacht wurde und ein neues Selbstverständnis der philologischen Disziplinen entstehen ließ.¹⁰⁹

An den Frankfurter Poetik-Vorlesungen lässt sich ablesen, dass die Rezeption und Wirkung von Texten innerhalb der Reflexionen durch die Autorinnen und Autoren sowie die Wissenschaft gegenüber den Auskünften über die eigene Haltung in den Vordergrund tritt.¹¹⁰ Domin hält ihre Vorlesungen erst im Wintersemester 1987/88 und tritt damit relativ spät innerhalb des universitären Diskurses auf. Doch liegt dies nicht an einer theoretischen Verspätung ihrerseits, wie die Interpretationen ihrer Gedichte und eben die *Doppelinterpretationen* belegen, die sich bereits in diese Richtung bewegt hatten, sondern an der Wahl der lyrischen Form gegenüber der nunmehr essayistischen und der daraus resultierenden Verspätung des Literaturbetriebs.

107 Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 1960; Gunter Grimm: *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie*. München 1977. S. 127.

108 Hans Robert Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M. 1967.

109 Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München 1976.

110 Vgl. Paul Michael Lützeler: *Einleitung. Poetikvorlesungen und Postmoderne*. A.a.O., S. 15.

2.2.2 Distanzierung und Ausgrenzung von Erfahrung: *Losgelöst, Immer kreisen*

Voraussetzung für den von Domin in *Worte* und *Die Botschafter* vorgestellten Austausch in einer konkreten Situation ist neben der sprachlichen Äußerung das gegenseitige Interesse. Fehlt dieses, so ist derjenige, der etwas mitteilen möchte, weitgehend hilflos. Das führt das Gedicht *Losgelöst* vor, das 1959 in Vigo (Spanien) entstand.¹¹¹ Das Gedicht zeigt im Bild eines Blattes, dass das „Wort“ (I, 2) einem anhaltenden Deutungsprozess ausgesetzt ist. Der homonyme Ausdruck „Blatt“ (IV, 2) verweist dabei auf eine literarische Tradition, die mögliche Identität von Natur und Kunst zu verhandeln.¹¹²

Losgelöst

Losgelöst
treibt ein Wort

auf dem Wasser der Zeit
und dreht sich
und wird getragen
oder geht unter.

Du hast mich lange vergessen.
Ich erinnere schon niemand,
dich nicht
und niemand

Dies Wort von mir zu dir,
dies treibende Blatt,
es könnte von jedem
Baum

auf das Wasser gefallen sein.

Ohne seinen ursprünglichen Kontext, unabhängig von Sprecher und Adressat, besteht das Wort in der Zeit fort „und dreht sich“ (II, 2) dabei. Dieses Drehen lässt sich zum einen als Bedeutungsveränderung interpretieren, die es mit dem Vergehen der Zeit oder wie in der Redewendung „jemandem das Wort im Mund umdrehen“ erfährt. Zum anderen verweist es auf die Erwä-

111 Vgl. VE, S. 233.

112 Vgl. Friedrich Hölderlin: Friedensfeier. In: Sämtliche Werke und Briefe. 3 Bde. Bd. 1. Hg. v. Michael Knaupp. Darmstadt 1998. S. 361; Paul Celan: Ein Blatt. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 2. A.a.O., S. 385.

gungen derer, die es rezipieren und darüber entscheiden, ob es aufgenommen und erinnert oder vergessen wird (II, 3-4). Die Autonomie des Wortes von seiner Schöpferin bzw. seinem Schöpfer und der Rezipientin bzw. dem Rezipienten kann dabei durchaus kommunikative Schwierigkeit verursachen. Die reimlosen Verse sowie die Unregelmäßigkeit von Metrum und Rhythmus ein ungesteuertes, zufälliges, freies Treiben und Untergehen, Tragen und Fallen zu. Durch die Anapher „und“ (II, 3-4) und den Parallelismus der darauf folgenden Prädikate bekommen die Verse einen wellenartigen Rhythmus, der im nächsten Vers durch die Konjunktion „oder“ (II, 4) fortgesetzt wird und gemeinsam mit dem Bild des Wassers die Unendlichkeit dieser Bewegung und des Deutungsprozesses impliziert.

Die mit Bildern der Natur arbeitenden Gedichte *Worte* und *Losgelöst* verdeutlichen zwei unterschiedliche Ebenen, auf denen das Sprechen scheitern kann: *Worte* hält zumindest an der theoretischen Möglichkeit des Sprechens als natürlichem Prozess fest, Schwierigkeiten erwachsen überwiegend aus der genuinen Beschaffenheit von Sprache. *Losgelöst* bezieht sich demgegenüber skeptisch auf die Kommunikation einer Botschaft, da deren Gelingen vom Sender unabhängig und allein vom Empfänger abhängig ist.

Das Prekäre dieser Situation erweist sich, überträgt man es auf die Kommunikation in Westdeutschland nach 1945 über den nationalsozialistischen Massenmord: Hannah Arendt, mit der Domin einen Briefwechsel pflegte,¹¹³ beschreibt das Desinteresse an Auschwitz und am jüdischen Leid in ihrem Essay *Besuch in Deutschland 1950*¹¹⁴ und in ihrem *Denktagebuch*¹¹⁵ als Flucht vor der Auseinandersetzung mit der eigenen Schuld an den nationalsozialistischen Verbrechen. Darüber hinaus kennzeichne die Aufrechnung der Leiden und die Betrachtung der Verbrechen auf Grundlage der Erbsünde als allgemein-menschlich die Situation. Sogar die Zerstörung des eigenen Landes evoziere nur Indifferenz und Schweigen gegenüber dem Leid der anderen oder führe zu einem Aufrechnen mit dem eigenen Leid, den Bombennächten, der zerstörten Heimat, der Massenflucht, den Kriegsgefangenenlagern. Viele Remigranten sowie Besucher Deutschlands bestä-

113 Vgl. den Brief von Arendt an Domin vom 28.01.1960 in: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Hg.): Hilde Domin. A.a.O., S. 18.

114 Hannah Arendt: *Besuch in Deutschland 1950. Die Nachwirkungen des Nazi-regimes*. In: *Zur Zeit. Politische Essays*. Hg. v. Marie Luise Knott. Berlin 1986. S. 43-70. S. 45.

115 Vgl. Hannah Arendt: *Denktagebuch*. 2 Bde. 1. Bd.: 1950 bis 1973. Hg. v. Ursula Ludz und Ingeborg Nordmann. München 2002. S. 3-8.

tigen die Eindrücke Arendts und die „zweite Schuld“¹¹⁶ der Deutschen, die aus ihrer Uneinsichtigkeit resultierte.¹¹⁷

In seinen 1951 veröffentlichten *Reflexionen aus dem beschädigten Leben* wandte sich auch Adorno gegen diese Politik der Verdrängung und die Konstruktion des Mythos' von der „Stunde Null“. Er wies darauf hin, dass die Folgen des nationalsozialistischen Massenmords andauern und die Gefahr der Barbarei nicht gebannt ist. Die Toten zu rächen, hieße, das Grauen zu institutionalisieren, darauf zu verzichten, bedeutete den Sieg des Faschismus und seiner Methoden.¹¹⁸

Im öffentlichen Bewusstsein der fünfziger Jahre lag die Schuld an den nationalsozialistischen Verbrechen bei Hitler und den verurteilten Kriegsverbrechern, während die deutsche Bevölkerung sich als Opfer der Verführung und ihrer Konsequenzen fühlte.¹¹⁹ Die deutsche Presse unterstützte diese Einschätzung, indem sie die Perspektive derjenigen vernachlässigte, die unter dem Nationalsozialismus tatsächlich gelitten hatten, den Widerstand des Einzelnen gegen den Nationalsozialismus als unmöglich darstellte und den zwar nicht in der veröffentlichten Meinung, wohl aber in den Köpfen fortbestehenden Antisemitismus tabuisierte.¹²⁰ Ausnahmen bildeten Aufdeckungen der Identität ehemaliger einflussreicher Personen des „Dritten Reichs“, die sicherlich zu Recht, aber auch auf Kosten struktureller Kritik skandalisiert wurden: „Die Skandale sorgten zwar für eine stärkere Thematisierung des Nationalsozialismus, führten aber nicht notwendig zu einer intensiveren Beschäftigung und Aufarbeitung der NS-Vergangenheit bei der Presse und ihren Lesern.“¹²¹ Selbst die „Experten“ hielten diese nicht für notwendig: Bereits Ende der fünfziger Jahre „[...] herrschte Einigkeit unter

116 Ralph Giordano: *Die zweite Schuld oder Von der Last Deutscher zu sein*. München 1990 (Hamburg 1987).

117 Vgl. Oliver Lubrich (Hg.): *Reisen ins Reich 1933-1945. Ausländische Autoren berichten aus Deutschland*. Frankfurt a.M. 2005.

118 Vgl. Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Berlin/Frankfurt a.M. 2001 (1951), S. 91.

119 Vgl. Norbert Frei: *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. 2., durchges. Aufl., München 1997 (1996). S. 405; Helmut König: *Die Zukunft der Vergangenheit. Der Nationalsozialismus im politischen Bewußtsein der Bundesrepublik*. Frankfurt a.M. 2003. S. 26.

120 Vgl. Heiko Buschke: *Deutsche Presse, Rechtsextremismus und nationalsozialistische Vergangenheit in der Ära Adenauer*. Frankfurt a.M. 2003. S. 358-381.

121 Heiko Buschke: *Deutsche Presse*. A.a.O., S. 370.

den Historikern, dass zum Nationalsozialismus nur noch wenige Fragen ungeklärt waren.“¹²²

Auf dieser Basis musste die Kommunikation nach dem Modell in *Losgelöst* scheitern. Das Gedicht lässt eine stark zurückgenommene Kritik an dem fehlenden Unrechtsbewusstsein erkennen, die es gerade durch seine zurückgenommene Haltung entlarvt. Die Schwierigkeiten der Kommunikation nach Auschwitz zeigen sich in den Auseinandersetzungen um die Schuldfrage besonders deutlich.

Der deutschen Niederlage folgten die Festschreibung der objektiv bestehenden deutschen Kriegsschuld und die Frage, inwieweit Regierung und Bevölkerung verantwortlich waren. Der Schweizer Psychoanalytiker Carl Gustav Jung (1875-1961) schrieb 1945 der Psyche aller Deutschen eine Kollektivschuld zu und trennte diese von der „Individualschuld“, für die die Deutschen sich juristisch, moralisch und intellektuell gegenüber Europa zu verantworten hätten – die Gerechten wie die Ungerechten, denn nach zwölf Jahren Nationalsozialismus könne Deutschland diese Differenzierung von der Welt nicht erwarten.¹²³ Eine Kollektivschuld war von den US-Amerikanern und von den Briten nur auf bestimmte Handlungen bezogen, nicht aber als „Wesensausdruck“ der Deutschen oder „gemeinsames Bewußtsein“ behauptet worden – trotz des für alle Deutschen bestimmten Reeducation-Programms.¹²⁴ Die aggressive Abwehr des Vorwurfs diente der deutschen Bevölkerung dazu, das Postulat der Reflexion von Schuld insgesamt zurückzuweisen.

Karl Jaspers bezog Position gegen den deutschen Unwillen zur Auseinandersetzung mit der Vergangenheit: „In der Tat sind wir Deutschen ohne Ausnahme verpflichtet, in der Frage unserer Schuld klar zu sehen und die Folgerungen zu ziehen. Unsere Menschenwürde verpflichtet uns.“¹²⁵ Er stellte fest: „Man mag nicht hören von Schuld, von Vergangenheit, man ist

122 Edgar Wolfrum: Das westdeutsche „Geschichtsbild“ entsteht. Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus und neues bundesrepublikanisches Staatsbewusstsein. In: Matthias Frese/Julia Paulus/Karl Teppe (Hg.): Demokratisierung und gesellschaftlicher Aufbruch: Die sechziger Jahre als Wendezeit der Bundesrepublik. Paderborn 2003. S. 227-246. S. 229.

123 Vgl. Carl Gustav Jung: Nach der Katastrophe. In: Ders.: Zivilisation im Übergang. Freiburg i. B. 1974. Hg. v. Lilly Jung-Merker/Elisabeth Rüb (ED: Neue Schweizer Rundschau XIII/2. Zürich 1945. S. 67-88). S. 219-244. S. 220-222.

124 Vgl. Jan Friedmann/Jörg Später: Britische und deutsche Kollektivschuld-Debatte. In: Ulrich Herbert (Hg.): Wandlungsprozesse in Westdeutschland. Belastung, Integration, Liberalisierung 1945-1980. Göttingen 2002. S. 53-90.

125 Karl Jaspers: Die Schuldfrage. A.a.O., S. 8.

nicht betroffen von der Weltgeschichte.“¹²⁶ Jaspers unternahm aus Anlass der öffentlichen Debatten eine systematische Auseinandersetzung mit der Schuldfrage. Seine vier grundlegenden Schuldbegriffe – der kriminellen, der politischen, der moralischen und der metaphysischen Schuld –, die bereits die Unterscheidung zwischen Innen und Außen enthalten, entlasteten jedoch die deutschen Mitläufer, indem er diesen nur eine metaphysische Schuld in dem Sinne zusprach, dass jeder mitverantwortlich sei für alles, was um ihn herum geschehe.¹²⁷ Jaspers beklagt das alltägliche Mitmachen und Wegsehen des Einzelnen sowie die gängigen Strategien, das eigene Handeln zu entschuldigen. Auch Hannah Arendt forderte individuelle Verantwortung ein und wandte sich gleichzeitig gegen die Konstruktion einer Kollektivschuld, denn „der Schuldbegriff macht nur Sinn, wenn er auf Individuen angewendet wird“¹²⁸.

Die Möglichkeiten von finanzieller „Wiedergutmachung“¹²⁹ können immer nur unzureichend sein. Die Massnahme wurde außerdem durch die Praxis widerlegt, beispielsweise indem ehemalige Nationalsozialisten als medizinische Gutachter arbeiteten: Bis 1966 wurden auf Behördenebene 55 Prozent der Anträge auf Ersatz für gesundheitliche Schäden abgelehnt.¹³⁰ Jaspers wies die moralischen Forderungen zurück: „Strafe und Haftung – Wiedergutmachung – sind anzuerkennen, nicht aber die Forderung von Reue und Wiedergeburt, die nur von innen kommen können. Gegen solche Forderungen bleibt nur Abwehr durch Schweigen.“¹³¹ Gefühle lassen sich nicht erzwingen. Jaspers vernachlässigt jedoch die neben der individuellen bestehende fällige staatliche Übernahme von Verantwortung. Zudem zeigen Hannah Arendts bereits angeführte Überlegungen, dass angesichts des „Grauens“ weder Strafe noch Vergebung möglich sind. Jaspers, der zu den Gegnern des nationalsozialistischen Regimes gehört hatte, übernimmt in seiner Abhandlung die Perspektive der Deutschen, ohne die Täter-Opfer-

126 Karl Jaspers: Die Schuldfrage. Ein Beitrag zur deutschen Frage. Zürich 1947. S. 7.

127 Karl Jaspers: Die Schuldfrage. A.a.O., S. 10f.

128 Hannah Arendt: Was heißt persönliche Verantwortung unter einer Diktatur? In: Dies.: Nach Auschwitz. Essays & Kommentare 1. Berlin 1989. S. 81-97. S. 82. Der Text wurde 1964 von mehreren Rundfunksendern unter dem Titel *Personal Responsibility under Dictatorship* gesendet und in *The Listener*, 06.08.1964, S. 185-187 u. 205 abgedruckt.

129 Vgl. zur Problematik des Begriffs sowie zur damit bezeichneten Politik Constantin Goschler: Schuld und Schulden. Die Politik der Wiedergutmachung für NS-Verfolgte seit 1945. Göttingen 2005.

130 Vgl. Christian Pross: Wiedergutmachung. Der Kleinkrieg gegen die Opfer. Frankfurt a.M. 1988. S. 40; 144.

131 Karl Jaspers: Die Schuldfrage. A.a.O., S. 23.

Dichotomie zu teilen. Dies stützt das Urteil von Jean Paul Bier, in *Die Schuldfrage* gehe es „[...] keineswegs um Trauerarbeit, sondern eher um ‚täterorientierte‘ Aufarbeitung der Vergangenheit.“¹³² Dass „Jaspers die wirkliche und allein ausschlaggebende ‚Reinigung‘ vom Nationalsozialismus [...] zu einer Angelegenheit erklärte, die jeder einzelne mit sich und seinem Innern allein und vor Gott auszumachen hatte“¹³³, statt deren Relevanz öffentlich auszuhandeln, ist problematisch. Die Leitbegriffe der Diskussionen zeigen deutlich ihre „religiöse Textur“¹³⁴, die der Debatte zusätzliches Gewicht verleiht.

Martin Walser (geb. 1927) begründete 1965 das fehlende Schuldgefühl bei den Deutschen angesichts der detaillierten Berichterstattung über die Verbrechen in Auschwitz damit, dass die Taten den Deutschen zu schrecklich erschienen, um sich damit zu identifizieren oder Mitverantwortung zu übernehmen: „So ist unser Gedächtnis jetzt gefüllt mit Furchtbarem. Und je furchtbarer die Auschwitz-Zitate sind, desto deutlicher wird ganz von selbst unsere Distanz zu Auschwitz. Mit diesen Geschehnissen, das wissen wir gewiß, mit diesen Scheußlichkeiten haben wir nichts zu tun.“¹³⁵

Doch sei dies ein Irrtum: „Man muß leider vermuten, daß wir jenem Staat näher waren als wir seiner Manifestation in Auschwitz gegenüber wahrhaben wollen.“¹³⁶ Walser sorgte sich: „Ich glaube, wir werden Auschwitz bald wieder vergessen haben, wenn wir es kennenlernen als nur eine Sammlung subjektiver Brutalitäten.“¹³⁷ Er fürchtete zwar nicht die Wiederholung von Auschwitz, wohl aber neue, andere Verbrechen, die dessen Ausmaß erreichen könnten, weil die Strukturen, die den nationalsozialistischen Massenmord beförderten, immer noch existierten.

Raul Hilberg hinterfragte in seiner historischen Studie zum Holocaust 1961 die Verwendung des Begriffs „Vergangenheit“ und kritisierte die darin implizierte Distanzierung, Verharmlosung und Zurückweisung von Schuld: „Dieser Begriff umschließt die gewesenen Ereignisse und trennt sie gleichzeitig von der Gegenwart.“¹³⁸ Norbert Frei benennt mit dem Begriff der „Vergangenheitspolitik“ kritisch diese Haltung auf Seiten des Staates in den unmittelbaren Nachkriegsjahren:

132 Jean Paul Bier: Jaspers *Die Schuldfrage*. In: Stephan Braese u.a. (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur. A.a.O., S. 271-282. S. 274.

133 Helmut König: Die Zukunft der Vergangenheit. A.a.O., S. 23.

134 Nicolaus Berg: Der Holocaust und die westdeutschen Historiker. A.a.O., S. 209.

135 Martin Walser: Unser Auschwitz. In: Kursbuch 1 (1965). S. 189-200. S. 190.

136 Martin Walser: Unser Auschwitz. A.a.O., S. 197.

137 Martin Walser: Unser Auschwitz. A.a.O., S. 195.

138 Raul Hilberg: Die Vernichtung der europäischen Juden. A.a.O., Bd. 3. S. 1123.

„Vergangenheitspolitik, verstanden als Prozeß der Amnestierung und Integration vormaliger Anhänger des ‚Dritten Reiches‘ und der normativen Abgrenzung vom Nationalsozialismus, war in ihren Grundsätzen unumstritten, in ihren Leistungen großzügig und in ihren Folgen nachhaltig. Sie war, etwa eine halbe Dekade lang, ein zentraler Aspekt legislativen und exekutiven Handelns.“¹³⁹

Die „Vergangenheitspolitik“ der Bundesrepublik richtete sich vorrangig auf die gesellschaftliche Stabilisierung, weniger auf die Verbrechen der Vergangenheit selbst – abzulesen ist dies etwa an den Straffreiheitsgesetzen von 1949 und 1954, der Empfehlung des Bundestags zum Abschluss der Entnazifizierung 1950 oder dem Artikel 131 GG.¹⁴⁰ Die Verbrechen wurden damit durch die Gesetzgebung fortgeschrieben.

In den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts setzte sich im sprachlichen Rekurs auf den Umgang mit dem Nationalsozialismus der Begriff der „historischen Verantwortung“ durch. Er bietet die Möglichkeit, sich von unmittelbarer Identifikation mit der Schuld der nationalsozialistischen Täter zu distanzieren, ohne eine geschichtliche Beziehung der heutigen politischen Situation im deutschen Nachfolgestaat zu den damaligen Verbrechen zu leugnen. Damit wird die Notwendigkeit anerkannt, wenigstens einer Fortsetzung des begangenen Unrechts entgegenzuwirken. Die praktischen Konsequenzen der historischen Verantwortung werden von gesellschaftlich kontinuierlich ausgehandelt.

Einem Kommunikationsprozess, wie ihn Dominics Gedicht *Die Botschafter* vorstellt und wie er in *Losgelöst* scheitert, standen damals auch psychologische Ursachen entgegen: Alexander und Margarete Mitscherlich erklärten 1967 aus größerem zeitlichen Abstand „Die Unfähigkeit zu trauern“ und die empfindlichen Reaktionen der deutschen Öffentlichkeit auf Bestrebun-

139 Norbert Frei: *Vergangenheitspolitik*. A.a.O., S. 397.

140 Vgl. Norbert Frei: *Vergangenheitspolitik*. A.a.O., insbesondere S. 18. Vgl. auch Hans Günter Hockerts/Christiane Kuller (Hg.): *Nach der Verfolgung. Wiedergutmachung nationalsozialistischen Unrechts in Deutschland?* Göttingen 2003; Michael Kirn: *Verfassungsumsturz oder Rechtskontinuität? Die Stellung der Jurisprudenz nach 1945 zum Dritten Reich insbesondere die Konflikte um die Kontinuität der Beamtenrechte und Art. 131 GG*. Berlin 1972. Zur Strafverfolgung von NS-Verbrechen vgl. Michael Greve: *Der justitielle und rechtspolitische Umgang mit den NS-Gewaltverbrechen in den sechziger Jahren*. Frankfurt a.M. 2001; Ders.: *Täter oder Gehilfen? Zum strafrechtlichen Umgang mit NS-Gewaltverbrechern in der Bundesrepublik Deutschland*. In: Ulrike Weckel/Edgar Wolfrum (Hg.): *„Bestien“ und „Befehlsempfänger“*. Frauen und Männer in NS-Prozessen nach 1945. Göttingen 2003; Jeffrey Herf: *Zweierlei Erinnerung. Die NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland*. Berlin 1998.

gen wider das Vergessen damit, dass die Trennung von Vergessen von Schuld und von positiver Erinnerung hohe Anforderungen stelle und deshalb unterblieben sei.¹⁴¹ Der „Führer“ Adolf Hitler habe den Deutschen als Identifikationsfigur und Liebesobjekt gedient, und auf ihn als „Verführer“ hätten sie alle Schuld an den nationalsozialistischen Verbrechen projiziert, als die Nürnberger Prozesse deren Verdrängung nicht länger erlaubten. Verdrängt wurde den Mitscherlichs zufolge nun die Liebe zu Hitler, da um diesen nicht getrauert werden durfte, und damit der eigene Anteil an der Schuld. In der neueren Forschung findet sich diese Analyse bestätigt: „Die aus Abwehr und Ignoranz resultierende Mitleidslosigkeit steht in einer Tradition von Einfühlungsverweigerung, die die Verbrechen damals ermöglichte. Die Abspaltung der eigenen Gefühle geht Hand in Hand mit der Abwehr der Gefühle der anderen.“¹⁴²

Bei einer repräsentativen Befragung durch das Institut für Demoskopie in Allensbach, ob es Deutschland im Kaiserreich, in der Weimarer Republik, im Nationalsozialismus oder in der BRD am besten gegangen sei, nannte 1951 die Mehrheit der deutschen Bevölkerung den Nationalsozialismus und bewertete politische NS-Größen positiv – erst 1963 änderte sich dies.¹⁴³ Bis mindestens Mitte der fünfziger Jahre kann man von einer Praxis des „kommunikativen Beschweigens“¹⁴⁴ sprechen, die Vertreter der Politik wie Hermann Lübke sogar als notwendig für den Wandel der deutschen Nachkriegs- in eine Bürgergesellschaft erachteten, während sie doch zur Entlastung von der Auseinandersetzung mit der eigenen Schuld genutzt wurde.¹⁴⁵

Das öffentliche Schweigen verlor seit den fünfziger Jahren immerhin an gesellschaftlicher Dominanz. Hartmut Berghoff nennt als ausschlaggebende Gründe dafür den Abschluss der Gründung der Bundesrepublik, den sozioökonomischen Aufschwung, die Verschiebung des Generationengefüges und verschiedene Strafprozesse. So führte der Ulmer Einsatzgruppenprozess

141 Vgl. Alexander und Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München 1969 (1967). S. 25.

142 Birgit Rommelspacher: Schuldlos – Schuldig? Hamburg 1995. S. 55.

143 Vgl. Birgit Schwelling: Wege in die Demokratie: eine Studie zum Wandel und zur Kontinuität von Mentalitäten nach dem Übergang vom Nationalsozialismus zur Bundesrepublik. Opladen 2001. S. 13ff; Götz Aly: Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus. Frankfurt a.M. 2005.

144 Hermann Lübke: Der Nationalsozialismus im deutschen Nachkriegsbewußtsein. In: Historische Zeitschrift 236 (1983). H. 3. S. 579-599. S. 594.

145 Vgl. Aleida Assmann/Ute Frevert: Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Stuttgart 1999. Insbesondere S. 75ff.

1958 zur Einrichtung der Zentralen Stelle zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen in Ludwigsburg, was einem bedeutenden Einschnitt in der bundesrepublikanischen Strafverfolgung im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus entsprach und für die Präsenz des Themas in der Öffentlichkeit sorgte. Die Arbeit der Ludwigsburger Einrichtung war bei den Debatten um die Verjährung von nationalsozialistischen Straftaten 1964, 1969 und 1979 einflussreich. Der Eichmann-Prozess 1960 bis 1961 in Jerusalem und die Auschwitz-Prozesse in Frankfurt am Main zwischen Dezember 1963 und August 1965 erlangten darüber hinaus weite öffentliche Wirkung und trugen dazu bei, das Schweigen zu brechen.¹⁴⁶

Für den Eichmann-Prozess hat Peter Krause überzeugend nachgewiesen, dass dieser „weiten Teilen der bundesdeutschen Presse“¹⁴⁷ als Anlass „für eine weiterreichende und über die Hinrichtung Eichmanns hinaus andauernde kritische Reflexion über die nationalsozialistische Vergangenheit“ sowie die Auseinandersetzung mit „der persönlichen Verstrickung, Verantwortung und Schuld jedes einzelnen Deutschen“ diene.

Einzelne Forschungsarbeiten zeigen, dass es in den Jahren unmittelbar nach dem Krieg Proteste von Verfolgten des Nationalsozialismus sowie von Studierenden und Jugendlichen gab, dass also „[...] die nationalsozialistische Vergangenheit nicht generell beschwiegen wurde.“¹⁴⁸ Doch das kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass es in der Öffentlichkeit nur vereinzelt und eingeschränkt Widerstand gegen das Schweigen zu den Folgen des Nationalsozialismus gab bzw. dass dieser Widerstand weitgehend wirkungslos blieb im Hinblick auf die gesamtgesellschaftliche Erinnerungspolitik. Der Prozess der Selbstreflexion brauchte in der bundesdeutschen Öffentlichkeit bis Anfang der achtziger Jahre, um zu einem breiten Konsens zu gelangen, dass der Nationalsozialismus und seine Verbrechen bisher verdrängt worden seien.¹⁴⁹ Die Geschichtswissenschaft hat die jüdischen Erfahrungen Ende

146 Vgl. Hartmut Berghoff: Zwischen Verdrängung und Aufarbeitung. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 49 (1998). H. 2. S. 96-114; A. Rückerl: NS-Verbrechen vor Gericht. 2. Aufl., Heidelberg 1984; Steffen Radlmaier: Der Nürnberger Lernprozeß. Von Kriegsverbrechern und Starreportern. Frankfurt a.M. 2001.

147 Peter Krause: Der Eichmann-Prozeß in der deutschen Presse. Frankfurt a.M./New York 2002. S. 301. Vgl. die beiden folgenden Zitate ebd.

148 Anja Corinne Baukloh: „Nie wieder Faschismus!“ Antinationalsozialistische Proteste in der Bundesrepublik der 50er Jahre im Spiegel ausgewählter Tageszeitungen. In: Dieter Rucht (Hg.): Protest in der Bundesrepublik. Strukturen und Entwicklungen. Frankfurt a.M. 2001. S. 71-102. S. 96.

149 Vgl. Norbert Frei: Vergangenheitspolitik. A.a.O., S. 8. Die Gegenmeinung vertritt z.B. Manfred Kittel: Die Legende von der „Zweiten Schuld“: Vergangenheitsbewältigung in der Ära Adenauer. Berlin 1993.

der vierziger Jahre aus dem Diskurs ausgeschlossen, wie Nicolas Berg nachgewiesen hat: „Erfahrungen jüdischer Historiker wurden nicht zum Thema gemacht. Ihre Themen waren begründungspflichtig und ihre Perspektive auf das Ereignis Holocaust marginalisiert.“¹⁵⁰ Mit dem Vorwurf, die deutsch-jüdischen Historiker arbeiteten nicht „sachlich“, sondern „emotional“ und „moralisch“, disqualifizierten nicht-jüdische Wissenschaftler die Arbeiten ihrer Kollegen.¹⁵¹

Möglicherweise liegt darin auch ein Grund dafür, dass Domin sich in ihren Essays auf poetologische und autobiographische Fragen konzentriert. Ihre Lyrik unterbreitet zwar Angebote zur Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, bleibt dabei aber polysem. Wie Horst Meller schon 1971 festgestellt hat, schrieb sie „unter dem Eindruck [...] der Jahre 1933 bis 1945“¹⁵² und legte die Auseinandersetzung damit nahe.

Seit 1955 hatte Domin sich wiederholt in Deutschland aufgehalten und kannte deshalb das politische Klima: Nicht nur die Überlebenden der Lager, auch die Exilanten wurden beschränkt auf ein monologisches Sprechen, während den Dichterinnen und Dichtern, die sich in die „Innere Emigration“ zurückgezogen hatten, die Kommunikation leichter fiel oder zumindest größere Kontinuität aufwies. Den Exilanten begegneten in Deutschland Ablehnung und Schweigen. Oft wurden sie mit den als „Besitzer“ denunzierten Alliierten gleichgesetzt, auch wenn sie keinesfalls immer vorbehaltlos auf deren Seite standen.¹⁵³ Dadurch wurden sie erneut ausgegrenzt, und das Exil dauerte für sie auch nach 1945 an. Es war als jüdisch und links stigmatisiert, die Ablehnung gegenüber den Vertretern des „anderen Deutschlands“ durch die in unterschiedlichem Maße durch Mittäterschaft Kompromittierten nach 1945 war verbreitet. Bei einigen Politikern kann man gar von „Emigrantenhetze“¹⁵⁴ sprechen.

Auch unter den Schriftstellerinnen und Schriftstellern kam es zu Auseinandersetzungen: Der Streit zwischen den Frank Thieß (1890-1977) und Thomas Mann (1875-1955) 1945 in der Zeitschrift *Die Gegenwart* zeigte deutlich die sich gegenüberstehenden Positionen der „Daheimgebliebenen“ und der Flüchtlinge: Während Thieß und andere den Emigranten vorwarfen, sich vor der Übernahme von Verantwortung in ihrem Land gescheut zu haben, um „von den Logen und Parterreplätzen des Auslands der deutschen

150 Nicolas Berg: *Der Holocaust*. A.a.O., S. 192.

151 Nicolas Berg: *Der Holocaust*. A.a.O., S. 617.

152 Horst Meller: Hilde Domin. In: VE, S. 36-50 (erstmalig und ungekürzt in: *Deutsche Dichter der Gegenwart*. Hg. v. Benno von Wiese. Berlin 1971. S. 354-368). S. 41.

153 Johannes G. Pankau: *Schwierige Rückkehr. Exil und Nachkriegsliteratur 1945-1950*. Oldenburg 1995. S. 7.

154 Sven Papcke: *Exil und Remigration*. A.a.O., S. 20.

Tragödie¹⁵⁵ zuschauen zu können, warf Mann denen, die sich dem Nazi-Diktat angepasst hatten, Mitläufertum und Mitschuld vor.

Der Streit schlug sich auch literarisch nieder. Hans Sahl (1902-1993) schreibt in seinen *Memoiren eines Moralisten* (1983) ebenfalls über die Ablehnung der deutschen Bevölkerung gegenüber den Remigranten. Wolfgang Koeppen (1906-1996), der zur inneren Emigration gezählt wird, lässt den Helden seines Romans *Das Treibhaus* (1953), einen Remigranten, aus Verzweiflung und Überdross an der Bundesrepublik Deutschland und ihrer Tabuisierung und Stigmatisierung des Exils Selbstmord begehen. Frithjof Trapp zufolge war es „diese Kontinuität der nazistischen Verleumdungen und Diffamierungen, die bei gewandelten politischen Verhältnissen der Exilliteratur zum Verhängnis¹⁵⁶ geworden sei.

In den sechziger Jahren behinderte die Sentimentalisierung die Aufarbeitung der Exilproblematik. Selbst die Wahrnehmung der Studentenbewegung war Papcke zufolge vorerst „politisch hoch selektiv“ und „intellektuell oft reichlich esoterisch¹⁵⁷. „Das ‚geschlossene System der Amnesie‘ (Peter Härtling) und damit die ‚Verschwörung des Schweigens‘ (Willy Brandt) begann erst durch die Studentenbewegung zu bröckeln.“¹⁵⁸ Das Fundament für den Umgang mit der Vergangenheit war jedoch schon gelegt. Die deutsche Gesellschaft habe „die Anerkennung des Exils als (neben dem Widerstand) einem der wenigen Aktivposten in einer Bilanz der jüngeren deutschen Geschichte [...] lange verschleppt“¹⁵⁹.

Erst 1987 bezog sich Horst Bienek (1930-1990) in einer selbstkritischen Äußerung auf Joseph Brodsky (1940-1996), der die Gedichte der Exilanten als Schreie empfunden hatte: „Unsere Gleichgültigkeit gegenüber dem Exil und den Exilanten ist, wenn sie weiterhin anhält, nichts anderes als das allmähliche Ersticken dieser Schreie.“¹⁶⁰ In diesem Bild wird die Gewalt sichtbar, welche in der Ignoranz gegenüber den Verfolgten lag. Auch die verantwortlichen Politiker versagten, indem sie die emigrierten Künstlerinnen

155 Frank Thiess: Die innere Emigration. Offener Brief an Thomas Mann (1945). In: J. F. G. Grosser: Die große Kontroverse. Ein Briefwechsel um Deutschland. Hamburg/Genf/Paris 1963. S. 24.

156 Frithjof Trapp: Logen- und Parterreplätze. Was behinderte die Rezeption der Exilliteratur? In: Ulrich Walberer (Hg.): 10. Mai 1933. Bücherverbrennung in Deutschland und die Folgen. Frankfurt a.M. 1983. S. 240-259. S. 259.

157 Sven Papcke: Exil und Remigration. A.a.O., S. 13.

158 Sven Papcke: Exil und Remigration. A.a.O., S. 21.

159 Sven Papcke: Exil und Remigration. A.a.O., S. 9.

160 Horst Bienek: Das allmähliche Ersticken von Schreien. Sprache und Exil heute. Münchner Poetik-Vorlesungen. München 1987. S. 28.

und Künstler nicht ausdrücklich zur Rückkehr aufforderten.¹⁶¹ Besuche in Deutschland oder gar die Remigration bedeuteten für die Exilanten meist das Andauern der Fremdheit, die „Heimkehr in ein fremdes Land“¹⁶², ein „zweites Exil“, wie es sich auch in Domins Texten andeutet. Peter Mertz begründet die Schwierigkeiten bei der Integration der Remigranten mit der verdrängten Schuld:

„Die unbelasteten, für das Geschehene nicht verantwortlichen Emigranten erinnern die Deutschen alleine schon dadurch, daß sie wieder zurückkommen, an das, was eben gewesen war. Die Emigranten halten die Wunde offen, lenken das Gedächtnis, zwingen zur Erinnerung, zum Aufräumen, zu schmerzlicher Seelenarbeit. Und da sie nicht schweigen, sind sie Ankläger. Der Pfahl im Fleisch. Das macht sie unbeliebt, weckt Aversionen.“¹⁶³

In der unmittelbaren Nachkriegszeit in Deutschland standen die Erfahrungen der Verfolgten des Nationalsozialismus gegen die von den Tätern und ihren Nachfolgern, die nichts oder nur Bestimmtes davon zur Kenntnis nehmen wollten. Peter Mosler sieht darin den Grund für die zunächst ausbleibende Rezeption von Literatur über den Holocaust in Deutschland: „Die Gedichte von Nelly Sachs und Paul Celan wurden nicht gelesen, weil es die Angst gab, die Blicke der Toten zu spüren. ‚Sand aus den Urnen‘ mußte eingestampft werden.“¹⁶⁴ Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre, als Domins Gedichte erschienen, änderte sich zum einen diese Situation, zum anderen kam sicherlich die Offenheit dieser Texte, die sich nicht auf eine jüdische Erfahrung festlegten, den Bedürfnissen des Publikums entgegen. Das Angebot einer allgemein-menschlichen Lesart bildet eine Brücke, die unterschiedliche Erfahrungshorizonte verbindet. Domins Gedicht vermeidet plakative Schuldbekennnisse und ermöglicht eine gemeinsame Trauer, ohne den Bezug auf den Holocaust aufzugeben.¹⁶⁵

161 Vgl. Peter Mertz: Und das wurde nicht ihr Staat. Erfahrungen emigrierter Schriftsteller mit Westdeutschland. München 1985. S. 215.

162 Marita Krauss: Heimkehr in ein fremdes Land. Geschichte der Remigration nach 1945. München 2001.

163 Peter Mertz: Und das wurde nicht ihr Staat. A.a.O., S. 145.

164 Peter Mosler: Zur Legitimation des Schreibens. In: Ders. (Hg.): Schreiben nach Auschwitz. A.a.O., S. 7-10. S. 9.

165 Bei den Diskussionen um das 2005 fertig gestellte Holocaust-Mahnmal in Berlin, die sich als Auseinandersetzungen mit dem künstlerischen Sprechen ebenfalls zum Diskurs um Lyrik nach Auschwitz zählen lassen, ging und geht es auch um eine solche Praxis der Trauer. Vgl. Jan-Holger Kirsch: Nationaler Mythos oder historische Trauer? Der Streit um ein zentrales „Holocaust Mahnmal“ für die Berliner Republik. Köln 2003. S. 13.

Die Mehrzahl der jüdischen Remigranten war bereit zum persönlichen Dialog, die Bevölkerung und die Literaturszene Westdeutschlands jedoch nur selten, trotz der thematischen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus durch die Gruppe 47.¹⁶⁶ Diese prägte als Repräsentantin der engagierten Literatur, die sich der nationalsozialistischen Vergangenheit stellte und eine andere Gesellschaft anstrebte, entscheidend das Bild der BRD im Ausland.¹⁶⁷ Dabei herrschte in Teilen der Gruppe 47 Ablehnung gegenüber jüdischen Autorinnen und Autoren, für die sie kunstprogrammatische Gründe geltend machte, etwa mit der Forderung nach einer anti-ideologischen Haltung und Pragmatismus.¹⁶⁸ Das Konzept der „Stunde Null“, das als „Neuanfang“ betrieben wurde, trug zu Missverständnissen zwischen den Exilantinnen und Exilanten, den Autorinnen und Autoren der „Inneren Emigration“ und der „Jungen Generation“ bei, zu der Walter Kolbenhoff (Pseudonym von Walter Hoffmann, 1908-1993), Wolfgang Borchert (1921-1947) oder Wolf Dietrich Schnurre (1920-1989) zählen. Andersch' Rede von der „Voraussetzungslosigkeit“¹⁶⁹ bildete einen Gründungsmythos, ebenso wie Wolfgang Weyrauchs (1904-1980) Formulierung vom „Kahlschlag“¹⁷⁰: Weggeschlagen werden sollten die durch die bestehende Literatur gewachsenen Traditionen und Bilder.

In einem ihrer Essays stimmte Domin einigen Prinzipien der Gruppe 47 zu, etwa dem Kampf gegen Kitsch und sentimental Nationalismus.¹⁷¹ Sie stellte jedoch die Möglichkeiten eines „Kahlschlags“ in Frage. Sei es 1947 auch die Absicht der Lyriker gewesen, eine Zäsur zu setzen, so verliere diese mit wachsendem zeitlichem Abstand an Bedeutung, da der Zusammenhang mit der Tradition unauflösbar fortbestehe und sich auch über den geografischen Raum erstrecke. Während die Politiker sich noch an der „Vergangenheit“ abarbeiteten – durch Anführungszeichen bezieht Domin sich kritisch auf den Wortgebrauch –, habe die deutsche Lyrik diesen Prozess zwar nicht abgeschlossen, aber sie sei durch ihr sprachliches Wesen der öf-

166 Vgl. Peter Demetz: *Fette Jahre, magere Jahre. Deutschsprachige Literatur von 1965-1985*. München 1988 (New York 1986).

167 Vgl. Willi Huntemann: „Unengagiertes Engagement“ – zum Strukturwandel des literarischen Engagements nach der Wende. In: Ders./Małgorzata Klen-tak-Zabłocka/Fabian Lampart/Thomas Schmidt (Hg.): *Engagierte Literatur in Wendezeiten*. Würzburg 2003. S. 33-48. S. 38.

168 Vgl. Günter Blamberger: *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie*. Stuttgart 1985. S. 68.

169 Alfred Andersch: *Deutsche Literatur in der Entscheidung*. A.a.O., S. 25.

170 Wolfgang Weyrauch: Nachwort. In: Ders. (Hg.): *Tausend Gramm. Sammlung neuer deutscher Geschichten*. Hamburg/Stuttgart 1949. S. 213.

171 Vgl. Hilde Domin: *Literarische Meinungsbildung*. A.a.O., S. 83; 100.

fentlichen Ebene in der Auseinandersetzung mit dem Massenmord voraus.¹⁷² Das Gedicht erscheint ihr als „die Spitze des Ungesagten [...], die gerade noch ins Sagbare ragt“¹⁷³.

In Domins Essay klingt damit eine Abgeschlossenheit mit der Vergangenheit an, die sich in den lyrischen Texten Domins nicht findet. Deswegen liegt es nahe, ihre Formulierung, die Lyrik sei „mit der ‚Vergangenheit‘ fertig geworden“ dahingehend auszulegen, dass die Literatur sich diesem Thema gestellt habe. Domins Ausdrücke „naturgemäß“ und „natürlich“ sind entsprechend weniger Indikatoren eines Normalisierungsprozesses als Hinweise auf das Potential von Literatur, die Gegenwart zu thematisieren. Eine zeitgemäße literarische Form kann durchaus im Verschweigen – bei gleichzeitiger Reflexion – dieses Gegenstands liegen. Die zurückhaltende Präsenz des Massenmords in ihren Texten bietet ihren Leserinnen und Lesern womöglich mehr Anschlusspotential als eine explizite Aufnahme des Themas.

Adornos bis heute aktuelle Kritik am Begriff der „Aufarbeitung der Vergangenheit“ entlarvte bereits 1959 den selbstherrlichen Diskurs, der unter die Vergangenheit, unter Auschwitz „einen Schlusstrich [...] ziehen und womöglich es selbst aus der Erinnerung wegwischen“¹⁷⁴ wolle. Der Text fordert eine Reflexion der Vergangenheit, die von innen, aus sich selbst heraus motiviert ist und zu einem hellen Bewusstsein führt. Eine tatsächlich veränderte Gesellschaft, in der die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit gelungen sei und Auschwitz sich nicht wiederholen könne, erkennt Adorno in der Bundesrepublik nicht.¹⁷⁵ Er bezweifelte die Möglichkeit der Aufarbeitung grundsätzlich.

Nicht nur in Deutschland, auch in anderen Ländern, in denen die nationalsozialistische Vernichtungspolitik Folgen hatte, stellt sich seit 1945 sowohl für die Zeitgenossen, als auch für die Nachgeborenen die Frage des Sprechens darüber. „Reden und Schweigen geraten in ein problematisches Spannungsverhältnis, wenn es durch Machtverhältnisse konstituiert wird [...]“¹⁷⁶ Aus einer Frage des Könnens und des Wollens wird auch eine des Dürfens, weil neben das Problem der Suche nach den richtigen Worten der

172 Vgl. Hilde Domin: Zum Arbeitsprozeß. A.a.O., S. 128f, Fußnote 30. Vgl. Hilde Domin: Über das Interpretieren von Gedichten. A.a.O., S. 189.

173 Hilde Domin: Zum Arbeitsprozeß. A.a.O., S. 133.

174 Theodor W. Adorno: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 10.2. A.a.O., S. 555.

175 Vgl. Theodor W. Adorno: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit. A.a.O., S. 572.

176 Hartmut Eggert: Einführung. In: Ders. (Hg.): „... wortlos der Sprache mächtig“. Schweigen und Sprechen in Literatur und sprachlicher Kommunikation. Stuttgart 1999. S. 1-8. S. 1.

Konflikt mit gesellschaftlichen Werten und Normen und dem herrschenden Diskurs tritt.

Dieser räumt seit dem Zweiten Weltkrieg bis heute in Deutschland den Erzählungen des deutschen Leids während der Vertreibungen und Bombenangriffe gegenüber denen der Opfer der nationalsozialistischen Eroberungs- und Vernichtungspolitik den Vorrang ein. Auch wenn Texte wie Grass' Novelle *Im Krebsgang*¹⁷⁷ oder Jörg Friedrichs *Der Brand*¹⁷⁸ als Tabubrüche verhandelt wurden, die endlich die nicht-jüdischen deutschen Opfer thematisierten, herrschte doch nie ein Sprechverbot für nicht spezifisch jüdische Erfahrungen. Die stets gegenwärtigen Erzählungen von den Kriegsheimkehrern oder von den Flüchtlingen aus den ehemaligen deutschen Ostgebieten belegen jedoch, dass es ein solches Tabu nie gegeben hat.

Der Verzweiflung über die Ausgrenzung von Erfahrung verleiht das 1963 entstandene Gedicht *Immer kreisen* (GG 273)¹⁷⁹ Ausdruck. Es beschreibt im Bild von kreisenden Vögeln die Suche des Sprechers nach einer Möglichkeit der zwischenmenschlichen Begegnung und Kommunikation:

Immer kreisen

Immer kreisen
auf dem kühleren Wind
hilflos

kreisen meine Worte
heimwehgefiedert
nestlos

einst einem Lächeln entgegen
keiner trägt das Leben allein
kreisend und kreisend.

In allen drei Strophen mit ihren jeweils drei Versen findet sich mindestens einmal eine Form des Verbs „kreisen“, wodurch der Eindruck dieser Bewegung ebenso wie durch die vielen Assonanzen auf „ei“ verstärkt wird. Die Wiederholung des Titels im ersten Vers imitiert ebenfalls eine Kreisbewegung. In der ersten Strophe tritt noch kein Subjekt auf, so dass sich die Orientierungslosigkeit, Hilflosigkeit und Suche der „Worte“ (II, 1) nach einem Anhaltspunkt auf die Leserin bzw. den Leser überträgt. Der Wind ist kühler geworden als er einmal war (I, 2), es fehlt die Wärme einer Gemeinschaft.

177 Günter Grass: *Im Krebsgang*. Eine Novelle. Göttingen 2002.

178 Jörg Friedrich: *Der Brand*. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945. Berlin 2002.

179 Vgl. VE, S. 237.

Ihr Heimweh verleiht den Worten Flügel, ihre Kraft zum Überleben stammt aus ihrer Sehnsucht nach einem Nest (II, 2-3). Der Sprecher, der nur in der Wortgruppe „meine Worte“ (II, 1), also in seinen Worten hervortritt, sucht seine Heimat. Daraus schöpft er seine poetische Sprache, wie es der Neologismus „heimweggefiedert“ (II, 2) anzeigt. Dass die Worte nicht allein, sondern zu mehreren sind, tröstet sie nicht.

In der letzten Strophe wird zunächst das Lächeln eines anderen, ein Zeichen von freundlicher Kommunikation, als eine vergangene Hoffnung, ein früher angestrebtes Ziel genannt (III, 1), dessen Lebensnotwendigkeit der zweite Vers noch unterstreicht. Der letzte Vers bildet eine Apposition zum vorhergehenden und verweist so auf die Unerträglichkeit der bestehenden Situation: Keiner kann ohne Heimat bzw. allein leben. Mit diesem Hölderlin-Zitat stellt Domin sich einerseits in eine literarische Tradition und hält damit an der Bedeutung von Literatur fest.¹⁸⁰ Andererseits erfährt die Endlosschleife, die sich in dem „kreisend und kreisend“ (III, 3) andeutet, durch den Punkt am Ende des Gedichts keineswegs ein positiv erlösendes Ende, sondern dieser besiegelt vielmehr die Endlosigkeit der quälenden Verzweiflung. Hoffnung, doch noch gehört zu werden, empfindet der Sprecher nicht.

Domin's Gedicht *Immer kreisen* ist ein Hilferuf. Sprache als ein Rückzugsgebiet, in das Verluste eingeschrieben werden, lindert die Verzweiflung nur bedingt. Auch *Losgelöst* bietet zwar Raum für einen Rückzug, doch wohnt ihm durch das Bild des fallenden Blatts¹⁸¹ und des Untergehens ein Moment des Todes inne. Die interpretatorischen Ausführungen sowie die Nähe zur Naturlyrik einerseits und die Haltung der deutschen Gesellschaft andererseits, die die Forschung bis heute beschäftigt und die Domin in ihren Versen aufruft, belegen die aus dem Text ableitbare Kritik an der gestörten Kommunikation nach Auschwitz.

2.2.3 Eine andere Sprache: *Linguistik, Wort und Ding*

Domin's 1961 in Heidelberg geschriebenes Gedicht *Linguistik* drückt zugleich Vertrauen in das Medium Sprache und auf der historischen Erfahrung von Auschwitz fußende Zweifel daran aus:

180 Vgl. Friedrich Hölderlin: Die Titanen. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. 3 Bde. Bd. 1. A.a.O., S. 390-394. S. 391: „Manche helfen/Dem Himmel. Dies siehet/Der Dichter. Gut ist es, an andern sich/Zu halten. Denn keiner trägt das Leben allein.“ (VI, 44-47)

181 Vgl. Rainer Maria Rilke: Herbst. In: Ders.: Gesammelte Gedichte. Frankfurt a.M. 1962. S. 156.

Linguistik

Du mußt mit dem Obstbaum reden.

Erfinde eine neue Sprache,
die Kirschblütensprache,
Apfelblütenworte,
rosa und weiße Worte,
die der Wind
lautlos
davonträgt.

Vertraue dich dem Obstbaum an
wenn dir ein Unrecht geschieht.

Lerne zu schweigen
in der rosa
und weißen Sprache.

Der Titel *Linguistik* spiegelt als terminus technicus für „Sprachwissenschaft“ die vom Sprecher thematisierte Verfremdung und Entfremdung von der Sprache wider, zu der nur noch ein wissenschaftlicher Zugang besteht. Zugleich suggeriert der fachsprachliche Titel, dass der Sprecher ein Experte ist, der etwas von seinem Sujet versteht. Die Anrede in den Versen verleiht dem Gedicht dadurch etwas von einer Lehrstunde, in der notwendiges Wissen vermittelt werden soll, auch wenn es um ein scheinbar selbstverständliches Kommunikationsmittel geht.

Der erste Vers entspricht einer schlichten Feststellung, die zusätzlich durch das verwendete Modalverb, durch ihre Exponiertheit und durch die Assonanz in den ersten beiden Wörtern den Klang einer eindringlichen Aufforderung erhält. Diese bleibt befremdlich, da das Reden mit Bäumen nicht zu den gesellschaftlich als rational anerkannten Handlungsweisen gehört, und verweist so auf ihre metaphorische Dimension. Dass der Sprecher weder hier noch in den folgenden Strophen eine Begründung für sein Anliegen liefert, deutet darauf hin, dass der Angeredete das Gefühl der Notwendigkeit und Alternativlosigkeit teilt.

Die zweite Strophe präzisiert die Aufforderung der ersten an das Gegenüber bzw. fügt eine weitere hinzu, indem sie die Anweisung gibt, „eine neue Sprache“ (II, 1) zu erfinden, „die Kirschblütensprache/Apfelblütenworte“ (II, 2-3). Die bestehenden sprachlichen Möglichkeiten erscheinen als unvollständig. Die beiden vom Sprecher selbst verwendeten Neologismen erfüllen die eigene Forderung, sind aber offensichtlich noch nicht hinreichend. Oder er will nicht allein bleiben mit seinem Tun. Die folgenden Verse beschreiben die Sprache und Worte der verschieden-

farbigen Blüten von den in Europa verbreiteten Obstbäume näher: Es sind „rosa und weiße Worte,/die der Wind/lautlos davonträgt.“ (II, 4-7) Weiß, die Farbe der Unschuld, und Rosa, ein zartes Rot, wie dieses die Farbe der Liebe, doch ohne dessen Aggressivität und Leidenschaft, vermischt mit Weiß. Die Worte sind so leicht, dass ein Luftzug sie unbemerkt mitnehmen kann, dass sie vergessen werden können.¹⁸² Dieser Vorgang ist durch das ganze Gedicht an den Substantiven nachzuvollziehen: Der „Obstbaum“ (I, 1) besitzt eine „Sprache“ (II, 1), die „Kirschblütensprache“ (II, 2) und „Apfelblütenworte“ (II, 3), synästhetisch erfahrbare „Worte“ (II, 4), die der „Wind“ (II, 5) wegbläst. Die Alliterationen auf „w“ und „l“ und die Assonanzen auf „o“ sowie auf „ei“ und „i“ schaffen einen charakteristischen Klang, der bereits zu einer eigenen Sprache gehören könnte.

Die dritte Strophe besteht nur aus zwei Versen, die den ersten Vers des Gedichts verändert wieder aufgreifen. Sie enthalten die Aufforderung an das Du, sich dem Obstbaum anzuvertrauen, „wenn dir ein Unrecht geschieht“. Der Baum erscheint hier wie auch in dem ersten Gedicht des Zyklus' *Geh hin* (GG 323), der 1975 in Heidelberg entstand¹⁸³ – „Geh hin umarme/einen Baum/geh hin/umarme einen Baum/geh hin umarme einen Baum/er weint mit dir.“ (I, 1-6) – als Zuhörer, dem man sein Leid klagen kann. Er ist damit ein Stellvertreter der Mitmenschen oder überirdischer Mächte, die diese Aufgabe nicht erfüllen. Ob sie diese Funktion nicht erfüllen wollen oder nicht erfüllen können, bleibt offen. Michael Braun hat darauf hingewiesen, dass Domin, indem sie zum Reden mit dem Baum auffordert, „den Brechtischen Konflikt zwischen künstlerisch-ästhetischen Bedürfnissen und zeitgenössisch-sozialen Erfordernissen“¹⁸⁴ umkehrt: *Linguistik* setze zumindest „die Existenz einer ansprechbaren und möglicherweise trostspendenden Natur“¹⁸⁵ voraus. Daraus ließen sich noch weiter reichende Konsequenzen ableiten, denn gerade das Sprechen mit den Bäumen erscheint in Domin's Gedicht als Erfordernis der Zeit.

Bereits die folgende Strophe stellt jedoch selbst diese Möglichkeit in Frage, denn sie versetzt das Reden mit dem Obstbaum ins Metaphorische: Die vorher genannten Aufforderungen lassen sich auch so lesen, dass neben einer eigenen Sprache die eigentliche Option nur im Schweigen besteht. Schweigen tritt nicht als Teil des Sprechens auf, etwa als Sprechpause, und auch nicht als Negation des Sprechens wie beim Verstummen, sondern als eigene Sprache. Es ist ein vorsichtiges Sprechen in einer neuen, „in der rosa/und weißen Sprache“ (IV, 2-3), das erst erlernt werden muss. Sprechen

182 Vgl. zur Metaphorik des Vergessens Harald Weinrich: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München 1997. S. 16ff.

183 Vgl. VE, S. 241.

184 Michael Braun: *Exil und Engagement*. A.a.O., S. 91.

185 Michael Braun: *Exil und Engagement*. A.a.O., S. 91.

und Schweigen erscheinen nicht als Alternative, sondern das Schweigen wird als Möglichkeit des Sprechens in einer anderen Sprache präsentiert. Dies ist keineswegs eine positive Option, denn letztendlich bedeutet es, dass das Beklagen eines Unrechts und die eventuelle Forderung nach Recht in keiner anderen Sprache ausgesprochen oder gehört wird. Es wird darin noch nicht einmal beschwiegen. Das Scheitern der (deutschen) Sprache als gesellschaftlichem Kommunikationsmittel verlangt nach Kompensation durch eine andere Sprache, die erst noch zu erfinden ist, und zwar von jedem, der sich angesprochen fühlt, und nach einer neuen *Linguistik*, die alle Erfahrungen erfassen kann. Eine solche liefert das Gedicht. Dass Wu *Linguistik* als Beleg dafür anführt, dass allein diese „Suche nach einer neuen Sprache [...] Mut für ein Weiterleben“¹⁸⁶ mache, vernachlässigt die zweifelnde Haltung des Sprechers.

Das Gedicht entstand im Jahr von Domins endgültiger Rückkehr nach Deutschland.¹⁸⁷ Der Kontrast zwischen dem sachlichen Titel und den Versen verschärft die Entfremdung von der Sprache, die das Gedicht thematisiert. Nach langen Jahren im Ausland wird Domin die deutsche Sprache, die sie mit ihrem Mann stets gesprochen und in der sie auch gearbeitet hatte, in der Form, wie sie in der Öffentlichkeit gebraucht wurde, teilweise fremd vorgekommen sein. Ihre durch das Exil erworbene Mehrsprachigkeit bedeutete im Ausland sicherlich eine Belastung, aber sprachlich letztendlich auch immer eine Bereicherung. Diese Erfahrung verstärkte eventuell das Fremdheitsgefühl gegenüber der eigenen Sprache, der nun ein Teil fehlte. Zudem wird deutlich, dass mehr als die Sprache das Land auf sie fremd wirkte, in dem das Unrecht nicht laut beklagt werden konnte und das eine Menge „Unverständlichkeiten“ bereit hielt, etwa das Desinteresse an Auschwitz und an den Exilanten oder personale und strukturelle Kontinuitäten des Nationalsozialismus wie den wieder offen auftretenden Antisemitismus.

Dies alles war in der Sprache enthalten und wird von Domin in *Linguistik* wie im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz insgesamt als Teil eines historischen Erbes verhandelt, das unterschiedlich deutlich hervortrat. Für die Lyrik kann Rose Ausländers Gedicht *Nicht Oktober nicht November* als ein weiteres Beispiel dienen: „nicht Oktober nicht November/du mußt einen neuen Kalender erfinden/ein andres Alphabet/eine Sprache die Einhalt gebietet/denn die Zeit fällt/fällt ins Unabsehbare/und wir fallen mit ihr.“¹⁸⁸ (IV, 3-9) Der Sprecher dieser Verse fordert nicht nur eine neue Sprache,

186 Jianguang Wu: Das lyrische Werk. A.a.O., S. 112.

187 Vgl. VE, S. 233. Das Gedicht erschien 1962 in dem Gedichtband *Rückkehr der Schiffe*.

188 Rose Ausländer: Nicht Oktober nicht November. In: Dies.: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. 2: Die Sichel mäht die Zeit zu Heu. Gedichte 1957-1965. Frankfurt a.M. 1985. Hg. v. Helmut Braun. S. 298.

sondern ein „anderes Alphabet“, also eine neue Basis für die Sprache und sogar eine neue Zeitrechnung. Denn der alte Kalender suggeriert zu Unrecht eine zeitliche Ordnung und Absehbarkeit der Zukunft, die sich tatsächlich den bestehenden Maßstäben entzieht. In dieser Parallele zeigt sich, dass die beiden Dichterinnen denselben Ausweg aus der sprachlichen Krisensituation suchen, von der sie durch ihre Tätigkeit besonders betroffen sind.

Ein Gedicht Dominis, das ebenfalls die Metaphorik des Alphabets verwendet, um die Schwierigkeiten der Verständigung und des menschlichen Zusammenlebens überhaupt hervorzuheben, ist der zweite Teil von *Lieder zur Ermutigung* (GG 222), das 1960 in Madrid entstand.¹⁸⁹ Die dritte Strophe lautet: „Vertrauen, dieses schwerste/ABC“ (III, 1-2). Domin legte dazu in den *Doppelinterpretationen* eine Selbstinterpretation vor¹⁹⁰ und kommentierte die Verse 1978 erneut in einem Essay: „Solange wir atmen, müssen wir dies schwierige ABC neu buchstabieren. Täglich. Jeder von uns. Es ist der Atem selbst.“¹⁹¹ Der Sprachkrise, die im zweiten der *Lieder zur Ermutigung* trotz der bestehenden Hoffnung besteht und in der Selbstinterpretation zu dem „Lied“ rückblickend bestätigt wird, wird im Essay nicht argumentativ begegnet, sondern ihre Überwindung wird lediglich als notwendig und deshalb möglich dargestellt. In dieser Setzung liegt der Gestus, dennoch an der Sprache festzuhalten, immer wieder und den Erfahrungen zum Trotz.

Die von Domin in *Linguistik* thematisierte Unzulänglichkeit der deutschen Sprache nach 1945 wurde als „Tod der deutschen Sprache“ auch sprachtheoretisch heftig debattiert: Ernst Bloch (1885-1977) warnte bereits 1939, die Gefährdung einer Sprache bedeute auch die Gefährdung der Kultur und umgekehrt, wie sich am Beispiel Deutschland erkennen lasse.¹⁹² Victor Klemperer (1881-1960) beklagte 1946 die Macht der „Sprache des Nazismus“: „Wie viele Begriffe hat sie geschändet und vergiftet!“¹⁹³ Obwohl keine Institution eine Sprachnorm vorgegeben hatte, glichen die Stile sich im Nationalsozialismus an.¹⁹⁴ George Steiner vertrat in seinem 1959 geschriebenen Essay *The Hollow Miracle* die These, die deutsche Sprache

189 Vgl. VE, S. 235; Kapitel 3.2 u. 4.3.

190 D, 145-148. Vgl. GE, S. 390ff.

191 Hilde Domin: *Hineingeboren* (1978). In: GS, S. 150-166. S. 166.

192 Ernst Bloch: *Zerstörte Sprache – zerstörte Kultur*. In: Egon Schwarz/Matthias Wegner (Hg.): *Verbannung. Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil*. Hamburg 1964. S. 178-188 (aus einem Vortrag im Schutzverband deutscher Schriftsteller, New York 1939. Unveröffentlicht).

193 Victor Klemperer: *LTI.. Notizbuch eines Philologen*. Leipzig 1991 (Berlin 1947). S. 8.

194 Vgl. Eugen Seidel/Ingeborg Seidel-Sloty: *Sprachwandel im Dritten Reich*. Halle 1961.

wirke „tot und abgestorben“¹⁹⁵ durch den Missbrauch der Nationalsozialisten, und sei zudem „an den Schreckenstaten der Nazis nicht ganz unschuldig“¹⁹⁶ gewesen. Die Nationalsozialisten hätten die deutsche Sprache gezielt für ihre Politik eingesetzt, in ihr sorgfältig ihre Verbrechen dokumentiert und sie so verseucht. Nun, nach dem Krieg, schwiegen viele Schriftsteller und es herrsche Stille. Mit seiner Einschätzung stand Steiner nicht allein. John McCormick konstatierte in einem Aufsatz, dass es nur noch wenige begabte Schriftsteller in Deutschland gebe, die aber von den Deutschen nicht gelesen würden.¹⁹⁷ Der Exilant Hans Habe (1911-1977) warf den Deutschen in einem Artikel vor, sich in eine abstrakte Sprache zu flüchten und damit ein sprachliches Verrätseln fortzusetzen, das im Nationalsozialismus notwendig gewesen, inzwischen aber überflüssig sei.¹⁹⁸

Diese Beiträge aus den USA riefen ein vielfältiges Echo hervor, das die Zeitschrift *Sprache im technischen Zeitalter* drei Jahre später dokumentierte. Außerdem druckte sie weitere Stimmen ab: Die meisten Beiträge der Zeitschrift weisen die Thesen als teils unsachlich, teils zur Sprach-Metaphysik neigend zurück.¹⁹⁹ Der Österreicher Hans Weigel aber wendet sich gegen die Idealisierung der zwanziger Jahre: „Die Sprache war im Zeitraum zwischen den Weltkriegen erstarrt, verschlampt, journalisiert, vernachlässigt, unbetreut, degeneriert, heruntergekommen, im Verfall, in Auflösung.“²⁰⁰ Sein folgendes Loblied auf die jungen Autoren Österreichs, die nach 1945 schrieben und überwiegend der Gruppe 47 zuzurechnen sind, setzt die Sprache – oder besser: die Literatur – erneut als Hoffnungsträger mit Erlösungsfunktion ein.

Francois Bondy dagegen stimmt Steiner zu, „[...] daß die Sprache, wo sie nicht bloßes Verständigungsmittel, sondern Ausdruck ist, ihre Geschich-

195 George Steiner: *Das hohle Wunder*. Zit. n. Ders.: *Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche*. Frankfurt a.M. 1973 (New York 1967). S. 155-176. S. 155. Dies hat er 1973 als für die gegenwärtige Literatur unzutreffend erklärt. Vgl. ebd., Fußnote S. 176.

196 George Steiner: *Das hohle Wunder*. A.a.O., S. 161.

197 John McCormick: *The Frozen Country*. In: *Kenyon Review*. Jg. 22. Nr.1 (1960).

198 Hans Habe: *Wenn es nur abstrakt ist*. In: *Aufbau* 4 (1961). S. 23-24.

199 Vgl. *Sprache im technischen Zeitalter*. H. 5-8 (1962-63). S. 431-475.

200 Hans Weigel: *Blühende Sprache in einem aufgetauten Land*. In: *Sprache im technischen Zeitalter*. Heft 5-8 (1962-63). S. 453-458. S. 454. Vgl. Amir Eschel: *Die hohle Sprache. Die Debatte um George Steiners *Das hohle Wunder**. In: Stephan Braese u.a. (Hg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur*. Frankfurt a.M. 1998. S. 317-329.

te nicht abschütteln kann.“²⁰¹ Dass dies aber für alle Sprachen, nicht für das Deutsche allein gelte, reklamieren andere Autorinnen und Autoren, die auch die Verantwortung der Sprecher statt der Sprache einfordern.²⁰² Peter Rühmkorf spricht hinsichtlich der drei Beiträge von Steiner, McCormick und Habe gar von „kritische[m] Pfus“²⁰³. Franz Mon (geb. 1926) schließlich macht einen pragmatischen Vorschlag: „Sprache, diese angefochtene, zermürbte Sprache als ‚Material‘ nehmen, wobei auch ihre Erinnerung und die Spuren ihres Geschicks mitzählen, um vielleicht im skeptischen Umgang mit ihr der Möglichkeiten inne zu werden, die noch immer und vielleicht gerade auf Grund ihrer erschreckenden Geschichte bestehen.“²⁰⁴

Darin drückt sich die Auffassung aus, dass gesellschaftliche Ereignisse in die Sprache eingehen und diese beeinflussen, nicht umgekehrt. Die verbreitete Vorstellung der Nachkriegsjahre, dass die faschistische Rhetorik allein den Massenmord erklären könne, wurde bald aufgegeben.

In den sechziger Jahren entwickelte sich die Sprachproblematik zum literarischen Prinzip, was Peter Rühmkorf umgehend kritisierte. 1965 äußerte er mit Bezug auf Adorno den Vorwurf, es sei eine folgenlose Symbolik, die Kunst statt der Täter für die Morde zur Rechenschaft zu ziehen, und bloß ein „idealistisches Entsühnungsritual“²⁰⁵ statt des notwendigen Handelns. Tatsächlich leistete die deutsche Politik nicht die wünschenswerte Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, sondern überließ diese Aufgabe zu einem großen Teil der Literatur. Wenn Domin in einer Rezension schreibt, dass „die deutsche Nachkriegslyrik besser mit der Vergangenheit fertig geworden ist als die Politiker und für sich die normalen Kontakte zur Welt wiederhergestellt hat“²⁰⁶, so bezieht sich diese Feststellung eben nur auf die poetologischen Parameter der Dichtung.

-
- 201 Francois Bondy: Die Sprache als Gefäß einer Geschichte. In: Sprache im technischen Zeitalter. H. 5-8 (1962-63). S. 458-459. S. 459.
- 202 Vgl. Werner Betz: Nicht der Sprecher, die Sprache lügt? In: Sprache im technischen Zeitalter. Heft 5-8 (1962-63). S. 461-464. Marcel Reich-Ranicki: Nicht der Schimmer eines Beweises. In: Sprache im technischen Zeitalter. H. 5-8 (1962-63). S. 464-466. Günther Busch: Anmerkungen zur Sprachkritik. In: Sprache im technischen Zeitalter. H. 5-8 (1962-63). S. 472-475.
- 203 Peter Rühmkorf: Schau- und Paradestücke eines Denkstils. In: Sprache im technischen Zeitalter. H. 5-8 (1962-63). S. 469-472. S. 469.
- 204 Franz Mon: Sprache ohne Zukunft? In: Sprache im technischen Zeitalter. H. 5-8 (1962-63). S. 467-469. S. 469.
- 205 Peter Rühmkorf: Kein Apollogramm für Lyrik. In: Hans Bender/Michael Krüger (Hg.): Was alles. A.a.O., S. 191-200. S. 192. Vgl. Peter Rühmkorf: Einige Aussichten für Lyrik. In: Ders.: Strömungslehre I. Poesie. Reinbek bei Hamburg 1978. S. 44-60. S. 44.
- 206 Hilde Domin: Ein Drehpunkt der Lyrikinterpretation. A.a.O., S. 65.

Auch Jochen Vogt betrachtet den gesellschaftlichen Umgang mit der Vergangenheit kritisch: Die deutschsprachige Nachkriegsliteratur in der BRD habe bis heute die faschistische Vergangenheit und Verdrängung zum Leitthema gemacht. Stellvertretend für die Gesellschaft habe die Literatur damit Erinnerungs- und Trauerarbeit geleistet. Letztendlich überfordere dies die Literatur aber.²⁰⁷ Andrei S. Markovits und Beth Simone Noveck bestätigen, dass nach 1945 zwar die politischen, administrativen und ökonomischen Eliten, nicht aber die Intellektuellen und Schriftsteller geschwiegen hätten, für deren Themen der Holocaust den zentralen Bezugsrahmen bildete.²⁰⁸ Es bleibt die Frage, wie sie das Thema aufgriffen. „Der Wunsch nach Transzendenz, Sublimation, Entrückung, Entschärfung des sehr wirklichen Massenmords an den Juden führte [...] zu einer Projektion: daß nämlich das Gedicht Entrückung, Entschärfung, Entlastung stellvertretend für einen selbst leisten möge – ästhetischer Genuß als Fortsetzung der Verdrängung mit anderen Mitteln.“²⁰⁹

Celan gehörte zu den Dichterinnen und Dichtern, die es nicht für wünschenswert hielten, dass die Literatur mit dem Trauern und Erinnern eine entlastende Funktion für die Gesellschaft übernehme, im Gegenteil. Zudem bestand er darauf, dass seine Gedichte in der Auseinandersetzung mit dem nationalsozialistischen Massenmord einen realistischen Beitrag lieferten.²¹⁰

1987 revidierte Steiner seine Ansicht, indem er nur noch der deutschen Sprache die Möglichkeit zubilligte, zu versuchen, „etwas Verantwortliches über die Shoah zu sagen“²¹¹. Er begründet dies nun umgekehrt damit, dass das Deutsche die Sprache gewesen sei, in der Luther und Fichte ihre antisemitischen Schriften verfasst, Heine und Nietzsche ihr Misstrauen gegenüber den Deutschen formuliert und Kafka und Kraus das Unmenschliche literarisch ausgedrückt hätten. In der deutschen Sprache fände sich auch der einzige Dichter, „der Auschwitz gewachsen“²¹² sei: Celan. Sein dichterisches Werk sei singulär, weil seine Basis und Quelle „in jenem symbolischen, metaphysisch-theologischen Bereich“ liege, in dem auch die Shoah ihre Singularität begründe, nicht im ethnisch-rassischen Massenmord oder in der dafür verwendeten Bürokratie und Technologie, die sich qualitativ nicht von an-

207 Jochen Vogt (Hg.): „Das Vergangene ist nicht tot, es ist nicht einmal vergangen“. Nationalsozialismus im Spiegel der Nachkriegsliteratur. Essen 1984.

208 Vgl. Andrei S. Markovits/Beth Simone Noveck: West Germany. A.a.O., S. 411.

209 Wolfgang Emmerich: Exillyrik nach 1945. A.a.O., S. 357-379. S. 367.

210 Vgl. Paul Celan: Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958). In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 3. A.a.O., S. 167f.

211 George Steiner: Das lange Leben der Metaphorik. A.a.O., S. 197.

212 George Steiner: Das lange Leben der Metaphorik. A.a.O., S. 198.

deren Genoziden unterscheide. Nur eine Analyse nach theologisch-metaphysischen Kategorien ermögli­che es deshalb, „[...] das Fortdauern [...] des Juden­hasses dort, wo keine Juden mehr sind, zu verstehen. Gespenster stellen eine besondere Bedrohung dar, wenn sie dem eigenen Innern entspringen.“²¹³

Celan dachte wie Arendt, Sachs oder Domin sehr genau und vielschichtig über das Thema Sprache im Nationalsozialismus nach, ohne dazu befragt zu werden – ob aus Desinteresse, Ressentiment oder anderen Gründen. Er konstatierte 1958 beim Erhalt des Bremer Literaturpreises:

„Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie musste nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, ‚angereichert‘ von all dem.“²¹⁴

Celan behielt die Sprache. In seinem Bild durchlief sie „dieses Geschehen“, ohne Worte dafür zu besitzen, und etwas davon blieb in ihr zurück. Sprache erscheint als „[...] Sprach-Raum [...], in dem alles Geschehen erinnert und bewahrt ist.“²¹⁵ Die Personifizierung spricht der Sprache Erfahrungen zu. Und diese vielfältigen Erfahrungen prägen Celan zufolge auf der individuellen Ebene auch den Dichter, seine Person und sein Schreiben.

Auch Ausländer verwendet in ihrem Gedicht *Nachher*, das aus ihrem Nachlass stammt und dessen Endfassung vermutlich zwischen 1979 und 1980 entstand, eine Personifikation der Sprache.²¹⁶ Doch während in Celans Bildlichkeit die Sprache von der Geschichte geprägt ist, erreicht sie in Ausländers Gedicht einen Zustand, den sie bereits vor dem Nationalsozialismus besaß: „Nach der Nullstunde/tauten auf/die gefrorenen Worte//Unser Atem/wurde tiefer//Die alte Sprache/kehrte jung zurück//unser verwundetes/geheiltes/Deutsch“ (I, 1-IV, 3) Damit bestreitet Ausländer nicht eine einschneidende Erfahrung, betrachtet aber die Situation „nachher“ hinsichtlich

213 George Steiner: Das lange Leben der Metaphorik. A.a.O., S. 207.

214 Paul Celan: Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958). In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 3. A.a.O., S. 185f.

215 Beate Sowa-Bettecken: Sprache. A.a.O., S. 21.

216 Rose Ausländer: *Nachher*. In: Dies.: Gesammelte Werke. Bd. 8: Jeder Tropfen ein Tag. Gedichte aus dem Nachlaß. Hg. v. Helmut Braun. Frankfurt a.M. 1990. S. 169. Vgl. Helmut Braun: Vorbemerkung. In: Rose Ausländer: Gesammelte Werke. Bd. 8. A.a.O., S. 5-6. S. 5.

des Sprechens weitaus positiver als Celan in seiner Rede oder Domins *Linguistik*.

Auch wenn Celan dem Gedicht 1960 „eine starke Neigung zum Verstummen“²¹⁷ konzidierte, so hatte er die Hoffnung auf die Kommunikation 1958 noch nicht aufgegeben:

„Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu.

Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit.“²¹⁸

In dieser konzeptionellen Dialogizität und Offenheit erweist die Rede Celans sich als Gegenrede zu Bennis Vortrag von 1951, trotz der Einschränkungen hinsichtlich der Rezeption. Allein die Möglichkeit der Begegnung rechtfertigt das Bemühen darum. In dem Bild der Flaschenpost wird deutlich, wie wenig Hoffnung auf Rettung vorhanden ist: Etwas so Zerbrechliches wie das Gedicht muss alle Hoffnung tragen, doch besteht fast keine Hoffnung auf ein Ankommen und Hilfe. Die poetische Sprache Celans, die einen Gegenbeweis zur These vom „Tod der Sprache“ liefert, steht in scharfem Kontrast zu dem verbrecherischen „Geschehen“, das sie mit sich trägt. Gleichwohl bleibt beides verbunden. Peter Szondi hat diese Verbindung auf den Satz zugespitzt: „Nach Auschwitz ist kein Gedicht mehr möglich, es sei denn auf Grund von Auschwitz.“²¹⁹

Domins Gedicht *Linguistik* lässt sich einerseits lesen als ein Schweigen über privates Unrecht, etwa in einer Beziehung. Vor dem Hintergrund, wie die bundesdeutsche Gesellschaft mit der nationalsozialistischen Vergangenheit umging und den neuen Staat nicht konsequent auf die Auseinandersetzung damit gründete, enthält das Gedicht andererseits aber auch eine politische Kritik, die durch die dargestellte Evokation von Brechts Versen gestärkt wird: Das gesellschaftliche Schweigen gegenüber den Opfern des Holocaust wie den Remigranten in der frühen Nachkriegszeit, das das Unrecht verdeckte, erfordert eine neue Linguistik. Dieses Schweigen über das Unrecht wurde kaschiert durch ein Sprechen, das sich so weit wie möglich auf Allgemein-Menschliches zurückzog, etwa auf eine Täter und Opfer gleichsetzende *conditio humana*.

217 Paul Celan: Der Meridian. A.a.O., S. 157.

218 Paul Celan: Ansprache. A.a.O., S. 186.

219 Peter Szondi: Celan-Studien. Frankfurt a.M. 1972. S. 102f.

Die Texte Domins scheinen oft ebenfalls in einem unbestimmten Bereich zu verbleiben, etwa wenn Domin das deutsch-jüdische Exil als „Extremfall der *conditio humana*“²²⁰ bezeichnet. Doch bereits die Interpretation von *Linguistik* zeigt, dass Domin diesem Schweigen im Sprechen ein Sprechen im Schweigen entgegensetzt. Die Sprache erscheint nicht nur durch ihre eigene Bedingtheit beschränkt, sondern auch durch gesellschaftliche Tabus. Dabei enthält *Linguistik* zugleich die Hoffnung, dass in der Sprache selbst ein Weg aus der Notlage liegen könnte, und zwar wegen ihres schöpferischen Potentials: Taugt die „alte“ Sprache nicht, so kann jeder einzelne eine „neue“ eigene erfinden. Ob diese dann allerdings zur Kommunikation dienen kann und sich nicht auf ein transzendentes Gegenüber beschränkt, bleibt fraglich. Das Gedicht führt die Ambivalenz von lyrischer Schöpfungskraft und ihrer Begrenztheit auf ästhetisch hohem Niveau vor – und eben nur ästhetisch.

Die Schwierigkeit des Gelingens von Kommunikation liegt in einem generellen Problem der Sprache begründet, das Domin 1969 in Heidelberg geschriebenes Gedicht *Wort und Ding* (GG 299) anspricht.²²¹ Domins Gedicht geht wie die moderne deutsche Lyrik davon aus, dass die Dinge sich der Verfügbarkeit entziehen und hinterfragt damit unablässig „die Möglichkeit, Identität zwischen Wort und Ding herzustellen“²²² oder wenigstens eine Annäherung zu erreichen. Die Bewegung zwischen Hoffnung und Scheitern ist konstitutiv für dieses Sprachverständnis.

Wort und Ding

Wort und Ding
lagen eng aufeinander
die gleiche Körperwärme
bei Ding und Wort

Das Gedicht reflektiert das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit, von Sprache und gegenständlicher Welt. Die enge Beziehung von „Wort und Ding“ (I, 1) zeigt sich schon im ersten Vers, der beide gemeinsam als trautes Paar, für sich stehend, präsentiert. Der zweite Vers stört diese Ruhe nicht, denn das Verb „aufeinanderliegen“ deutet keine Bewegung an, sondern illustriert durch die Personifizierung von „Wort und Ding“ deren Nähe und Eintracht. Dazu trägt auch das Adverb „eng“ (I, 2) durch seine Semantik bei. Der dritte Vers, dessen Silbenzahl sich mit der des zweiten Verses deckt, steigert die Nähe von „Wort und Ding“ noch, indem er ihnen „die

220 Hilde Domin: Zum Arbeitsprozeß. A.a.O., S. 134. Vgl. Kapitel 3.3.

221 Vgl. VE, S. 240.

222 Edgar Marsch: Eine Einführung. A.a.O., S. 277.

gleiche Körperwärme“ (I, 3) bescheinigt. Das Kompositum spiegelt dieses Verhältnis zum einen in der gleichmäßigen Silbenverteilung, zum anderen in den Umlauten, wie es durch den Konsonanten „w“ in „Wort“ und „-wärme“ nahegelegt wird.

Die ersten drei Verse bestehen alle aus drei Worten, von denen das mittlere Wort jeweils die Verbindung von „Wort und Ding“ stärkt. Dies unterstützt auch den entstehenden Eindruck der Lebendigkeit und Sinnlichkeit, die durch das Verb „aufeinanderliegen“ und das Substantiv „Körperwärme“ sowohl dem „Wort“ und dem „Ding“ als auch ihrer Beziehung zugestanden wird. Im vierten Vers ist die Reihenfolge der Substantive umgekehrt zu der im ersten Vers, so dass der Effekt der Spiegelachse in der Mitte des Gedichts sich konsequent in diesem Chiasmus zeigt, der wiederum die Verse noch enger aneinander bindet.

Das Gedicht ist reimlos und besitzt weder ein regelmäßiges Versmaß noch Satzzeichen, wobei letzteres andeutet, dass es nicht den funktionalen Regeln der allein auf Kommunikation angelegten Sprache folgt. Dadurch erscheinen „Wort und Ding“ dem Einfluss von außen entrückt, wenigstens für eine begrenzte Zeit, als schwebten sie in einem eigenen Raum. Sprache und Dingwelt erhalten in dem Gedicht einen Ort, an dem sie eins sein können. Die Dichtung eröffnet kraft ihrer „unspezifischen Genauigkeit“ selbst eine Welt für die Utopie. Dies deutet sich in dem einen Wort an, das der letzte Vers mehr enthält als der erste und das die perfekte Spiegelung stört: Das „bei“ (I, 4) nimmt die Identifikation von „Ding und Wort“ (I, 4) wieder etwas zurück. Stärker als diese Einschränkung ist aber das Tempus zu werten: Das einzige Prädikat, das in dem Gedicht steht, bezeichnet eine Vergangenheit, in der eine solche Nähe von Wort und Ding möglich war. Entsprechend liest Elfe Vallaster das Gedicht aufgrund des Imperfekts eindeutig als einen erinnerten Moment.²²³ Im Zusammenhang der vorliegenden Interpretation unterstützt die Vergangenheitsform jedoch eher den Eindruck der Flüchtigkeit, welche die Situation kennzeichnet, in der eine solche Nähe von Wort und Ding besteht oder bestehen könnte, und die Deutung Michael Brauns: „Es gibt kein Zurück mehr hinter die romantisch-symbolische Trennung von poetischer Rede und Dingwelt [...]“.²²⁴ Damit identifiziert Domin die Problematik der Benennung, die sich schon in dem Begriff der „unspezifischen Genauigkeit“ ausdrückte, als Ausdruck des Paradoxons von Unmöglichkeit und Notwendigkeit.

Obwohl Irmgard Hammers in ihrer Dissertation die Differenz zwischen Referent und Referendum in diesen Versen zugibt, besteht sie ohne Begründung darauf, Domin sei „[...] grundsätzlich davon überzeugt, daß der Dich-

223 Elfe Vallaster: „Ein Zimmer in der Luft“: A.a.O., S. 236f.

224 Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O., S. 164f.

ter fähig ist, das Wesen der Dinge zu erkennen und in Sprache zu fassen.“²²⁵ Eine solche Haltung Domins kann zumindest aus den bisher vorgenommenen beiden Gedichtanalysen noch nicht abgeleitet werden, in denen keine Aussage über eine solche grundsätzliche Fähigkeit der Dichterin bzw. des Dichters enthalten ist. Hammers folgt wie Böhmel Fichera, die das „zu große Vertrauen in die kommunikative Funktion der Sprache“²²⁶, das sich in *Wort und Ding* ausdrücke, kritisiert und ihre Einschätzung mit der Dichte der Stilmittel zur Verstärkung des Inhalts begründet, der Lesart Hans-Georg Gadamer: „Kein Abstand mehr ist zwischen Meinen und Sein, kein Anhauch von draußen, der frösteln macht [...]“²²⁷ Allein die Tatsache, dass Gadamer selbst sich auf eine „draußen“ bestehende, äußere Wirklichkeit bezieht, beweist die Verkürzung seiner Deutung, die sich durch die vorliegende Interpretation zeigt.

Der Text schätzt die Möglichkeiten des Sprechens zurückhaltend ein. Das Gedicht liefert eine vorsichtige Aussicht auf die Situation, dass „Wort und Ding“ wenn auch nicht eins werden, so doch einander sehr nahe kommen. Realisiert erscheint dies im vorliegenden Gedicht, doch ist daraus noch nicht zu schließen, dass diese Annäherung auch außerhalb davon möglich ist. Die Personifikationen von *Wort und Ding* deuten auf eine Utopie zwischenmenschlicher Verständigung und Solidarität hin, die sich nicht in der Anspielung auf Paarbeziehungen erschöpft. Von einer Veränderung der Welt durch die Dichtung ist jedoch keine Rede, vielmehr befindet sich diese in einem eigenen gesellschaftlichen Raum, über deren Einbindung damit noch nichts gesagt ist. Die Kunst, welche die „Wirklichkeit“ begreift und ebenso lebendig ist wie diese, scheint den Moment der Einheit auszukosten und auszuharren, bis sie mit ihrer Erkenntnis an die Öffentlichkeit treten kann, wenn die Gegebenheiten sich verändert haben. Das artikulierte Vertrauen in die Sprache ist nicht grenzenlos, aber es wird von Hoffnung getragen. Diese Auffassung Domins gleicht der von Eich: Eich sieht keine Möglichkeit der Identität von Ort und Ding, sondern betrachtet Nähe als das Ideal, das es schreibend anzustreben gilt.²²⁸

Bei Domin ist die Nähe als gegebene Wirklichkeit sinnlich erfahrbar. Sie besteht im gleichnamigen Gedicht zwischen *Wort und Ding* sowie in ihrem 1969 in Heidelberg geschriebenen Gedicht *Der große Luftzug* (GG

225 Irmgard Hammers: Hilde Domin. A.a.O. S. 52.

226 Ulrike Böhmel Fichera: Zum „Stelldichein mit mir selbst“. A.a.O., S. 355.

227 Hans-Georg Gadamer: Hilde Domin, Dichterin der Rückkehr. Festrede zur Verleihung des Meersburger Droste-Preises 1971. Zit. n. VE, S. 29-35. S. 35.

228 Vgl. Günter Eich: Einige Bemerkungen zum Thema „Literatur und Wirklichkeit“. In: Akzente 3 (1956). H. 4. S. 313-315. S. 314.

302)²²⁹ zwischen dem sprechenden Ich und dem Wort: „Das Wort neben mir/der Saum des Worts/ganz dicht“ (I, 1-3). Aber es ist nur „der Saum des Worts“ (I, 2), den der Sprecher in demutsvoller Geste wie den Saum eines herrschaftlichen Gewands zu fassen bekommt. Domin rekurriert auf die Vorstellung, dass Gott sich in einem Luftzug ankündigt, und überträgt sie auf den Raum, „in dem die Worte fliegen“ (III, 2). Diese Verschiebung vom Göttlichen zum Wort zeigt ihr Vertrauen in die Kraft der Lyrik ebenso wie die Tatsache, dass sie sich durch einen intertextuellen Verweis auf Goethes Gedicht *Grenzen der Menschheit*²³⁰ in die klassische Tradition stellt: „Wenn der uralte,/Heilige Vater/Mit gelassener Hand/Aus rollenden Wolken/Segnende Blitze/Über die Erde sät,/Küß’ ich den letzten/Saum seines Kleides.“ (I, 1-8)

Die Gedichte *Linguistik, Wort und Ding* und *Der große Luftzug* konstatieren in dieser Lesart die in der Nähe von Sprache und Objektwelt gründende Unmöglichkeit, die Wirklichkeit in einer angemessenen sprachlichen Form zu erfassen. Die Sprache verfügt nicht über ihre eigene Verwendung, sondern ist historisch geprägt – auch vom Nationalsozialismus. Das lyrische Sprechen kann sich Auschwitz nicht entziehen, dem autonomen Status von Gedichten zum Trotz.

2.3 Autonomie und Engagement

Ein Gedicht kann für sich stehen, dabei aber nützlich sein, indem es Anforderungen erfüllt, die eben in dieser Autonomie bestehen. Die Bestimmung des Gedichts liegt nach Domin in seiner Benutzung: „Die Fragestellung ist [...]: wie habe ich etwas von dem Gedicht, was will das Gedicht von mir, was kann ich von ihm wollen.“²³¹ Der Autor verfügt nicht über die Wirkung seines Textes. Auf Seiten der Rezipientin bzw. des Rezipienten vollzieht sich ein Aneignungsprozess, der sich schon bei der Analyse von Domin's Gedicht *Die Botschafter* angedeutet hat und den Domin in ihren Essays präzisiert:

„Die Mitteilung des nicht – oder doch kaum – Mitteilbaren: das ist also die Aufgabe des Lyrikers. Dazu wird sein Gedicht ‚gebraucht‘. Es ist aber schon nicht mehr ‚sein‘ Gedicht, wenn es gebraucht wird. Es geht nicht mehr um seine Selbstbegeg-

229 Vgl. VE, S. 240. Das Gedicht erschien 1970 in *Ich will dich*.

230 Johann Wolfgang Goethe: *Grenzen der Menschheit*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. I. Abt.: *Sämtliche Werke*. Bd. 2: *Gedichte 1800-1832*. Hg. v. Karl Eibl. Frankfurt a.M. 1988. S. 301f. S. 301.

231 D, S. 19.

nung, sondern um die Selbstbegegnung von andern, denen das Gedicht dazu verhilft: um die Begegnung dieser anderen mit ihrer eigenen Erfahrung.²³²

Domin greift damit Brechts Formulierung vom „Gebrauchswert“²³³ von Gedichten auf und bezieht sich auf seine „Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen“²³⁴ der *Hauspostille*. In Anlehnung an den ironisierenden Ton dieses Textes setzt Domin ihre Definition des Gedichts als „magischer Gebrauchsartikel“ in Anführungszeichen:

„Es wird gebraucht, aber es verbraucht sich nicht wie andere Gebrauchsartikel, bei denen jedes Benutzen das Abnutzen in sich schließt. [...] Neu gestaltete Erfahrungen, verfügbar werdende Assoziationen wachsen dem Gedicht unablässig zu und vermehren, vertiefen und erweitern es, je nach den Notwendigkeiten seiner Gebraucher. Es ist daher ein ‚magischer Gebrauchsartikel‘, etwas wie ein Schuh, der sich jedem Fuß anpasst, der ohne ihn den Weg nicht gehen könnte, den Weg zu jenen Augenblicken, in denen der Mensch wirklich identisch ist mit sich selbst. Etwas, das er im täglichen Leben eben nicht ist. Denn gerade das ist das Wesen der Funktionalisierung, dass die Identität verloren geht, der Mensch zum ‚Treffpunkt seiner Funktionen‘ wird.“²³⁵

Domin sieht in der Magie des Lesens im Sinne Walter Benjamins eine „[...] Macht, die [...] in der Suspendierung zweckrationaler Bemächtigung erfahrbar ist – als das, was sich der bewußten Steuerung entzieht.“²³⁶ Sie verwendet den Begriff „magischer Gebrauchsartikel“ vor allem zur Bezeichnung der Anpassung des Gedichts an die individuellen und situativen Bedürfnisse der jeweiligen Leserin bzw. des Lesers. Lyrik kann entsprechend dazu beitragen, sich kritisch von der Umgebung zu distanzieren und sich auf sich selbst, die eigene Identität im gesellschaftlichen Raum, zu besinnen. Denn das Kunstwerk selbst ist unabhängig von seinem Autor und kann gerade dadurch vor Manipulierbarkeit schützen:

„[...] sein Autor ist ihm gleichgültig, was der Autor mit ihm für Absichten hatte, ist ihm gleichgültig, was es mitteilen sollte, ist ihm gleichgültig, es ist eine Art magischer Spiegel und spiegelt anderes, mehr oder weniger [...]. [...] Es läuft einher und

232 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 15.

233 Bertolt Brecht: Lyrik-Wettbewerb 1927. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 18. A.a.O., S. 54-59. S. 55.

234 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 16. Vgl. Bertolt Brecht: Bertolt Brechts Hauspostille. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 8: Gedichte 1. A.a.O., S. 167-263. Insbes. S. 169-171.

235 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 16f.

236 Alexander Honold: Der Leser Walter Benjamin: Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte. Berlin 2000. S. 39.

ruft und redet die Leute an, aber es sagt keinem genau dasselbe, weil es jeden auf seine eigene Erinnerung und seine Erfahrungen und Phantasie anspricht. [...] Auf jeden Fall und immer ist es frei [...]. [...] Immer, und sei es noch so kantig und ungebärdig, ist es des Menschen Freund, und das wenigste, was es ist, wäre ein Delphin.“²³⁷

Das Gedicht erscheint in diesem lyriktheoretischen und zugleich poetischen Text als „magischer Spiegel“, der der Leserin bzw. dem Leser Teile von sich und wohl auch seinem „Raum“ zeigt. Personifiziert als „Freund“, dem man sich anvertrauen kann, gibt das Gedicht aber nicht nur jedem sein „Eigenes“ zurück, sondern spricht ihn unterschiedlich an.

Das poetische Bild des Delphins in Domins Äußerung ist ein Stilbruch, der bei den Rezipientinnen und Rezipienten einen poetischen Schock auslöst. Der Delphin verweist auf Domins eigenes Gedicht *Bitte an einen Delphin* (GG 214), das sie 1960 in Madrid schrieb²³⁸: „Jede Nacht/mein Kissen umarmend wie einen sanften Delphin/schwimme ich weiter fort.“ (I, 1-3) Der Delphin erscheint darin dem sprechenden Ich als Träger der Hoffnung und Verkörperung der Utopie. Es bittet ihn, ihn wegzubringen, „[...] wenn es hell wird,/an einen gütigen Strand./Fern der Küste von morgen.“ (III, 1-3) Das *epiteton ornans* des Delphins „sanft“ (I, 2; II, 1) verweist als Stilmittel formal auf die griechische Mythologie, die bereits im Bild des Delphins als Retter evoziert wird: Delphine, Symbole des Glücks, umspielen den Bug der Schiffe, die Helden wie Odysseus an die heimische Küste führen.²³⁹ In dem Zitat aus dem Essay erscheint das Gedicht als Delphin, also zumindest als Retter im Traum, der vielleicht auch in der Wirklichkeit Macht besitzt.

Der Ausdruck des „magischen Gebrauchsartikels“ verweist auf einen dem menschlichen Zugriff entzogenen und dem Alltag entgegengesetzten Bereich. Ziel des Gebrauchs, der individuellen Interpretation, ist die Identität des Menschen mit sich selbst, die bedroht ist von der Funktionalisierung des Alltags. Dabei machen der Lyriker, der sich mit seiner „Begegnung mit der Wirklichkeit“ auseinandersetzt, und der Leser, der dadurch zu einer eigenen „Begegnung mit der Wirklichkeit“ kommt, eine „Erfahrung *erster* Ordnung“²⁴⁰. Eine Hierarchie hinsichtlich der Deutungsmacht besteht gemäß dem Wesen der Sprache nicht zwischen ihnen. Sprache ist kein neutrales Medium, sondern den Zugriffen von allen Seiten ausgesetzt, ohne dass sie dadurch verfügbar würde. Domin stellt hinsichtlich des lyrischen Sprechens fest, „[...] daß das Gesagte sich unter den Händen entpersönlicht, ,ver-

237 Hilde Domin: Literarische Meinungsbildung. A.a.O., S. 65f.

238 Vgl. VE, S. 235. Erstmals veröffentlicht im Almanach S. Fischer Verlag 74 (1960). S. 84.

239 Vgl. Udo Becker: Lexikon der Symbole. A.a.O., S. 55.

240 Hilde Domin: Lyriktheorie - Interpretation - Wertung. A.a.O., S. 148.

fremdet' [...], und daß es zu einer Glaskugel wird, in der jeder die eigene Wirklichkeit und die eigenen Träume sieht.“²⁴¹ Sprache ist entsprechend lebendig und deshalb zugleich Subjekt und Objekt des Sprechens.²⁴²

„Da jedes Wort so komplex ist, und sich seine immer fluktuierenden Bedeutungshöfe durch jede neue Benutzung notwendig ein wenig verändern, da es vertikale wie horizontale Bedeutungsringe [...] gibt, die durch eine etwas andere Benutzung der Wörtlichkeit des Worts in Bewegung geraten und sich um Nuancen umgruppieren, ist die Zahl der möglichen Fügungen eine unendliche und Sprache nicht abnutzbar und nicht sterblich, sondern immer erneut ‚einmalig‘, für jeden, der sie zu verwandeln versteht.“²⁴³

Mit diesem Bild bezieht sich Domin auf die Sprachkritik von Fritz Mauthner (1849-1923), der Sprache als „Gebrauchsgegenstand, der durch die Ausbreitung des Gebrauchs an Wert gewinnt“²⁴⁴, definiert hatte. Domin betrachtet die von Mauthner beschriebene Individualität von Sprache als Konstituens von Lyrik und wendet den Aspekt damit positiv: Gerade die Unendlichkeit der Bedeutungsmöglichkeiten erweise ihr Potential und ihre Relevanz.²⁴⁵

Das zeigt sich auch in dem Ausdruck „magischer Gebrauchsartikel“. Das Adjektiv „magisch“ zitiert das romantische Verständnis der dichterischen Sprache als Möglichkeit zur Verwandlung der Welt.²⁴⁶ Zudem impliziert der Begriff „magisch“ Überlegungen Max Webers, die der Soziologin Domin sicherlich bekannt waren, zumal sie sich auch andernorts auf Weber bezieht²⁴⁷: Dieser sieht in der „Entzauberung der Welt“²⁴⁸, in der Rationalisierung der modernen Gesellschaft, das zentrale Entwicklungsmoment der westlichen Zivilisation. Gegenüber den Wissenschaften hätten mythische und magische Vorstellungen an Bedeutung verloren. Domin kritisiert nun nicht den Verlust an Irrationalität, wohl aber die Übermacht der Zweckrationalität.

241 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 18.

242 Vgl. Hilde Domin: Zum Arbeitsprozeß. A.a.O., S. 145.

243 Hilde Domin: Zum Arbeitsprozeß. A.a.O., S. 122f. Vgl. ebd. S. 125; 152.

244 Fritz Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 1: Zur Sprache und zur Psychologie. 3. Aufl., Stuttgart 1921 (1901). S. 24.

245 Hilde Domin: Zum Arbeitsprozeß. A.a.O., S. 136.

246 Vgl. Carlos Rincón: Magisch/Magie. In: Karlheinz Barck (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 3. Stuttgart 2001. S. 724-760. S. 749ff.

247 Vgl. z. B. Hilde Domin: Literarische Meinungsbildung. A.a.O., S. 55, S. 82, S. 103.

248 Max Weber: Vom inneren Beruf zur Wissenschaft (1919). In: Ders.: Soziologie. Universalgeschichtliche Analysen. Politik. Hgg. u. erl. v. Johannes Winckelmann. 6. Aufl., Stuttgart 1992. S. 311-339. S. 317.

Domins Gesellschaftskritik korrespondiert in dieser Hinsicht mit der von Adorno und Horkheimer in den Jahren 1942 bis 1944 gemeinsam verfassten *Dialektik der Aufklärung*²⁴⁹. Die Autorinnen und Autoren üben darin scharfe Kritik an der rationalisierten Welt und führen die Dialektik der Aufklärung auf einen doppelten Vernunftbegriff zurück: Zum einen gebe es eine emphatische Zielvorstellung von Vernunft als einem Zustand, in dem gesellschaftliche Antagonismen aufhebbar seien, d.h. Moralität verwirklicht und der Antagonismus zwischen Menschen und Natur durch solidarische Praxis befriedet werden könne. Zum anderen existiere ein Begriff von Vernunft als einer formalisierten instrumentellen Rationalität, also von Vernunft als Werkzeug der Naturbeherrschung.²⁵⁰ Dieser Vernunftbegriff entspricht einer neuen Sicht und Anklage der Vernunft als einem ökonomischen Erklärungsprinzip. Aufklärung erscheint demnach als umfassende Rationalisierung, die Nationalsozialisten als restlos Aufgeklärte. Ausbeutung und Beherrschung der Natur führen zu Selbstzerstörung.²⁵¹

Moshe Zuckermann urteilt, dass die „Dialektik der Aufklärung, auch wenn sie den Holocaust nicht direkt thematisiert, doch den Anfangspunkt der theoretischen Auseinandersetzung der Frankfurter Schule damit markiert“²⁵²: „Das entfremdete Verhältnis von Mensch und Natur schlägt um in Selbstentfremdung bzw. in die Entfremdung des Menschen vom Mitmenschen.“²⁵³ Diese Entfremdung der Menschen voneinander ist Ausdruck der Barbarei und hat im Massenmord eine extreme – und der Moderne gemäße – Form gefunden.²⁵⁴

Domins Texte greifen diese Auseinandersetzung auf. Kunst als „magischer Gebrauchsartikel“ ist Domin zufolge per se politisch engagiert, da sie sich gegen die gesellschaftlichen Zwänge der Zweckrationalität sperrt. Die konstitutive Mehrdeutigkeit von Literatur widerstreite der direkten Kommunikation einer politischen Botschaft und erweise sich dadurch als Politikum.

-
- 249 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Neuausgabe, Frankfurt/M. 1969 (1944). Es wurde mit Zusätzen 1947 publiziert, 1969 erschien es leicht verändert erneut.
- 250 Vgl. Gerhard Schweppenhäuser: *Ethik nach Auschwitz*. Adornos negative Moralphilosophie. Hamburg 1993. S. 157f.
- 251 Vgl. Erich Cramer: *Hitlers Antisemitismus und die „Frankfurter Schule“*. Kritische Faschismus-Theorie und geschichtliche Realität. Düsseldorf 1979. S. 152ff.
- 252 Vgl. Moshe Zuckermann: *Zweierlei Holocaust*. Der Holocaust in den politischen Kulturen Israels und Deutschlands. Göttingen 1998. S. 165.
- 253 Moshe Zuckermann: *Zum Begriff der Lyrik bei Adorno*. In: Stephan Braese (Hg.): *In der Sprache der Täter*. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur. Opladen 1998. S. 31-41. S. 32.
- 254 Vgl. Jörn Ahrens: *Der Rückfall hat stattgefunden*. A.a.O., S. 47.

Die Auffassung, dass Kunst sich nicht in die Kategorien „autonom“ und „engagiert“ trennen lasse, ist umstritten.²⁵⁵ Indem Domin sich gegen die Spaltung der Kunst in autonom bzw. „absolut“ oder „pure“ und engagiert bzw. „politisch“ wendet, findet sie sich in Übereinstimmung mit Autoren wie Brecht, Celan, Eich, Enzensberger und Jean-Paul Sartre (1905-1980). Brecht zufolge ist der Anspruch der Kunst auf Autonomie „im Sinne der Selbstbestimmung und Eigengesetzlichkeit des künstlerischen Schaffens“²⁵⁶ möglich und notwendig. Kunst sei aber nicht aus ihrer gesellschaftlichen Praxis zu lösen und infolge dessen nicht autark.²⁵⁷

Für Celan hat Marlies Janz in ihrer 1967 erschienenen Arbeit nachgewiesen, wie dessen Gedichte die Dichotomie von absoluter und engagierter Dichtung aufheben: „Nicht durch den Verzicht aufs Bedeuten, sondern nur durch präzises Bedeuten vermag Sprache sich in der Dichtung als bedeutende zu transzendieren und damit ‚frei‘, für sich, und in solchem Fürsichsein zum Symbol gesellschaftlicher Freiheit zu werden.“²⁵⁸ Freiheit ist für Domin letztlich nie sicher gegeben, sondern immer neu zu erringen. Autonomie und Engagement bilden dabei Weg und Ziel.

Der Begriff der „engagierten Literatur“ wurde etwa ab den dreißiger Jahren und erneut nach Erscheinen von Sartres Essay *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) diskutiert, der im Kontext des befreiten Frankreichs und der starken kommunistischen Partei zu betrachten ist. Seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde in Frankreich und England über Kunst und Kapitalismus gestritten, wobei die Funktionen von Kunst einerseits als Kritik,

255 Das Phänomen politischer Literatur lässt sich bis zu den Anfängen der literarischen Reflexionen zurückverfolgen: Schon Aristoteles verband Poetik und Ethik durch die Begriffe „Mimesis“ und „Katharsis“. Wenn auch mit anderen Begriffen, so findet sich hier bereits die Konstruktion einer Differenz von *l'art pour l'art* und Engagement, ebenso wie in der Poetik von Horaz. Vgl. Hugo Loetscher: *Vom Erzählen erzählen*. Münchner Poetik-Vorlesungen. Zürich 1988. S. 159: „[...] Dichtung [...] müsse *prodesse* oder *delectare*, ‚Nützen‘ oder ‚erfreuen‘.“

256 Helmut Fahrenbach: *Ist ‚politische Ästhetik‘ – im Sinne Brechts, Marcuses, Sartres – heute noch relevant?* In: Jürgen Wertheimer (Hg.): *Von Poesie und Politik. Zur Geschichte einer dubiosen Beziehung*. Tübingen 1994. S. 355-383. S. 357. Vgl. Jürgen Nieraad: *Begehung des Elfenbeinturms. Zur politischen Funktion des Ästhetischen*. In: Sven Kramer (Hg.): *Das Politische im literarischen Diskurs. Studien zur deutschen Gegenwartsliteratur*. Opladen 1996. S. 11-31. S. 17.

257 Vgl. Helmut Fahrenbach: *Ist ‚politische Ästhetik‘ heute noch relevant?* A.a.O., S. 355f.

258 Marlies Janz: *Vom Engagement absoluter Poesie*. A.a.O., S. 115.

andererseits als „kompensatorische Harmonisierung“²⁵⁹ thematisiert wurden. In seinem Text legt Sartre dar, inwiefern er seine schriftstellerische Tätigkeit als Engagement begreift:

„Sprechen ist handeln: jedes Ding, das man benennt, ist nicht mehr ganz und gar dasselbe, es hat seine Unschuld verloren. [...] So enthülle ich sprechend die Situation gerade durch meinen Plan, sie zu ändern; [...] bei jedem Wort, das ich sage, engagiere ich mich etwas mehr in der Welt [...]. So ist der Prosaist jemand, der einen bestimmten sekundären Modus des Handelns gewählt hat, den man Handeln durch Enthüllen nennen könnte.“²⁶⁰

Das Benennen eines Verhaltens schafft ein neues Bewusstsein, das zwangsläufig auch das Verhalten beeinflusst. Schriftstellerinnen und Schriftsteller können also nicht neutral sein, sie wählen einen bestimmten Aspekt der Welt aus, den sie enthüllen und eventuell verändern wollen.

Sartre hält die moderne Lyrik im Hinblick auf ein mögliches Engagement für untauglich, da sie – im Unterschied zur Prosa – das Scheitern instrumenteller Sprache demonstriere.²⁶¹ An diesem Punkt ist seine Haltung der Dominis und auch Adornos entgegengesetzt, die später gerade darin das widerständige Potential von Kunst ausmachten: Die Form bedinge Engagement als Wesenseigenschaft von Literatur, nicht der Inhalt, wie es bei Agitprop der Fall ist. Domin bezieht sich in ihren Essays wiederholt auf Sartres Text, der – in ihren Worten zusammengefasst – „[...] die unbezweifelbaren Schwierigkeiten des Formulierens [...] als Aspekt der Bewußtseinskrise untersucht, also aus der gesellschaftlichen Entwicklung abgeleitet.“²⁶² Sie stimmt also mit Sartre insoweit überein, dass Literatur der Auseinandersetzung mit der Gesellschaft dienen kann.

Zwar liegt auch nach Sartre das Engagement im Wesen der Literatur selbst, doch begründet er dies damit, dass sie immer gesellschaftsgeschichtlich situiert sei. Das Engagement der Literatur erweise sich im Leser. Sartre betrachtet Engagement also von der Rezeptionsseite: Literatur brauche Leser, und „[...] der Leser ist sich bewußt, daß er zugleich enthüllt und schafft, schaffend enthüllt, durch Enthüllen schafft.“²⁶³ Die Leser seien folglich ak-

259 Helmut Peitsch: Engagement/Tendenz/Parteilichkeit. In: Karlheinz Barck (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2. Stuttgart 2001. S. 178-223. S. 189.

260 Jean-Paul Sartre: Was ist Literatur? Reinbek bei Hamburg 1981 (Paris 1948). S. 26.

261 Vgl. Jean-Paul Sartre: Was ist Literatur? A.a.O., S. 13ff und S. 23ff.

262 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 29, Fußnote 32.

263 Jean-Paul Sartre: Was ist Literatur? Reinbek bei Hamburg 1981 (Paris 1948). S. 39.

tiv und produktiv: „[...] Lektüre ist gesteuertes Schaffen.“²⁶⁴ Ein Text sei ein Appell an den Leser, sich auf ihn einzulassen. Autor und Leser konstituierten Bedeutung in einem freien und unendlichen Spiel, wobei sie auf die gegenseitige Anerkennung der Freiheit angewiesen seien. Es ist – nach Sartre – die Aufgabe der Kunst, dazu beizutragen, die Freiheit des Menschen von Zwängen und zu mehr Selbstbestimmung zu ermöglichen. Literatur müsse Stellung beziehen, sich aus Abhängigkeitsverhältnissen lösen und Verantwortung übernehmen, statt kontemplativ, formalistisch, ästhetizistisch zu sein. Damit verbindet er ethische und ästhetische Wertkriterien.

Sartres Auffassung wurde in den sechziger Jahren diskutiert. Während Sartre sich am Roman orientiert, schließt Domin diesen explizit von ihren Betrachtungen aus²⁶⁵ und wendet sich der Lyrik zu, die zunehmend in den Mittelpunkt der literarischen Debatten rückte. Übereinstimmungen zwischen Domin und Sartre bestehen immerhin hinsichtlich ihrer Orientierung an der Rezeption in Bezug auf die Bedeutungskonstruktion. Im Unterschied zu Sartre geht Domin dabei aber nicht davon aus, dass dem Leser durch den Autor eine „Quasi-Lektüre“ vorgegeben wird. Ihre Auffassung der grundsätzlichen Offenheit von Texten lässt sich ebenfalls als Engagement betrachten. Domin besteht zudem auf der Zweckfreiheit von Kunst und betont deren immanent politisches Moment: Indem autonome Kunst sich eben nicht an Politik oder Zwecken orientiere, engagiere sie sich zugleich für eine Alternative zu den herrschenden Strukturen. Damit betrachtet sie nicht nur die Ebene des intentionalen, inhaltlichen Engagements auf der Autorseite, sondern auch die Ebene der Rezeptionseite, auf der das formale Sprechen einen grundsätzlichen Bruch und somit Engagement bedeutet.

Adorno lehnt wie Domin die Alternative engagierte oder autonome Literatur bzw. Kunst ab. Er stellt die Positionen von engagierter und autonomer Kunst einander gegenüber: Der autonomen Kunst werde der Vorwurf gemacht, ein nur aus der Langeweile erwachtes Spiel zu sein, das von der Wirklichkeit ablenke und gerade dadurch höchst politisch sei, und zwar reaktionär, da es eine klare Sicht auf die Verhältnisse behindere. Umgekehrt werde der engagierte Kunst vorgeworfen, die Bindung an die Wirklichkeit nehme dem Geist die Freiheit und verhindere seine Entfaltung.

Adorno vertritt die Annahme, dass Kunst selbst in der Absage an das Bestehende „als bewußtloses Element zumindest, die Anweisung auf einen Zustand, in dem Freiheit realisiert wäre“²⁶⁶, impliziere. „Denn kein authentisches Kunstwerk und keine wahre Philosophie hat ihrem Sinn nach je sich in sich selbst, ihrem Ansichsein erschöpft. Stets standen sie in Relation zu dem realen Lebensprozeß der Gesellschaft, von dem sie sich schieden.“

264 Jean-Paul Sartre: Was ist Literatur? A.a.O., S. 40.

265 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 12. Fußnote 3.

266 Theodor W. Adorno: Kulturkritik. A.a.O., S. 16. Vgl. das folgende Zitat ebd.

Adorno spricht der Kunst jenes revolutionäre Potential zu, das auch Domin für sie postuliert. Das dualistische Konzept von Autonomie und Engagement wurde weder von Adorno noch von Sartre oder Brecht vertreten. Tatsächlich bestanden verschiedene Vorstellungen von Engagement schon immer nebeneinander.

Michael Braun verortet in seiner Dissertation Hilde Domins Exillyrik in der Nähe Brechts und ihre Lyrik und Poetik nach der Rückkehr nach Deutschland 1961 „zwischen Celan und Enzensberger“²⁶⁷, und hebt damit „einerseits die Verteidigung poetischer Autonomie in einer überwiegend außen- und mediengesteuerten Gesellschaft, andererseits die Legitimation öffentlichen Engagements der Poesie um des Menschen und seiner besseren Möglichkeiten willen“²⁶⁸ als deren wesentliche Merkmale hervor.

Hans Magnus Enzensberger unterstützte 1960 Adornos Forderung an Kunst, Auschwitz – Enzensberger ergänzt: und Hiroshima – zu reflektieren.²⁶⁹ Enzensberger sieht wie Adorno und Domin in der Lyrik das widerständige gesellschaftliche Potential und weist damit auch den „Gegensatz von Elfenbeinturm und Agitprop“²⁷⁰ zurück: „Antiware, die sich der Manipulation ‚pur‘ widersetzt, sind noch die engagiertesten ‚Fertigfabrikate‘ Majakowskis. Ebenso ist der freischwebendste Text von [...] Eluard bereits dadurch poésie engagée, daß er überhaupt Poesie ist. Widerspruch, nicht Zustimmung zum Bestehenden.“

Domin stellt sich an die Seite von Enzensberger, der in der Verweigerung, in der anarchistisch-subversiven Kritik und in der Antizipation in der verneinten Form die soziale Funktion autonomer Poesie sah²⁷¹ und damit Sartres Engagement-Begriff zurückwies.

Die Frage nach dem Engagement hängt untrennbar mit der Person der Autorin bzw. des Autors zusammen: *Wozu Lyrik heute* ist damit schon durch sein Erscheinen eine Stellungnahme. Domin veröffentlichte es 1968 und damit nach dem Beginn der „Studentenbewegung“ 1967 während der heftigen Diskussionen um die Rolle der Schriftstellerinnen und Schriftsteller in der Gesellschaft und den „Tod der Literatur“, als deren Auslöser die im ebenfalls 1968 erschienenen *Kursbuch 15*²⁷² enthaltenen Aufsätze von Karl

267 Michael Braun: *Exil und Engagement*. A.a.O., S. 228.

268 Michael Braun: *Exil und Engagement*. A.a.O., S. 231.

269 Vgl. H. M. Enzensberger (Hg.): *Museum der modernen Poesie*. München 1964 (Frankfurt a.M. 1960). S. 18f.

270 Hans Magnus Enzensberger (Hg.): *Museum*. A.a.O., S. 20. Vgl. das folgende Zitat ebd.

271 Vgl. Hans Magnus Enzensberger: *Poesie und Politik*. In: *Einzelheiten*. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1962. S. 113-137. S. 135f.

272 Domin nimmt Bezug auf die darin stehende Aussage, im Schreiben sei „keine Zukunft“. GAF, S. 13. Vgl. S. 18.

Markus Michel und Hans Magnus Enzensberger gelten. Provozierend und ironisierend formulierte Enzensberger darin *Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend*: „Für literarische Kunstwerke läßt sich eine wesentliche gesellschaftliche Funktion in unserer Lage nicht angeben.“²⁷³ Michels Aufsatz *Ein Kranz für die Literatur* übte Kritik am Beitrag der Literatur zur Verschleierung der gesellschaftlichen Verhältnisse: „Die Kunst ist tot: [...] in Wahrheit ist sie ja nicht tot, sie lebt geschäftig fort, wenn auch als Leiche, als Ware, als Fetisch, und gaukelt weiter eine Zone der Freiheit, der Autonomie, des Sinnes vor, die es zu entlarven gilt als Schwindel [...]“.²⁷⁴ Michel hatte bereits in einem dreiteiligen Essay, der zwischen 1965 bis 1967 im Kursbuch erschienen war, gegen den Anspruch der Kunst polemisiert, in ihrer Distanz zur Politik höchste Relevanz für diese zu besitzen²⁷⁵ – also gegen genau die Haltung, die Domin in ihren Essays vertrat, wenn ihre Gedichte auch zweifelnder erscheinen.

Dass die Haltung von Enzensberger und Michel ebenfalls ambivalent ist, zeigt sich in Enzensbergers Aufsatz, der sich im Titel und im Inhalt auf Lessings *Briefe, die Neueste Literatur betreffend* bezieht, wie in Michels Kritik an der Rhetorik vom „Tod der Literatur“.²⁷⁶ Auch wenn sie selbst ihre Kritik in Essays formulierten, so blieb diese literarisch, und die Autorinnen und Autoren strebten nach einer Antwort auf die „Frage [...], in welcher Weise Kunst im Wandel ihrer medialen Bedingungen gesellschaftlich produktive Positionen behaupten kann“²⁷⁷.

In ihrer nachdrücklich positiven Antwort auf die Frage nach der Funktion von Lyrik innerhalb der modernen Lebensrealität hebt Domin den scheinbaren Widerspruch zwischen Autonomie bzw. Zweckfreiheit und En-

273 Hans Magnus Enzensberger: *Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend*. In: *Kursbuch 15* (1968). S. 187-197. S. 195.

274 Karl Markus Michel: *Ein Kranz für die Literatur. Fünf Variationen über eine These*. In: *Kursbuch 15* (1968). S. 169-186. S. 170.

275 Vgl. Karl Markus Michel: *Die sprachlose Intelligenz*. Frankfurt a.M. 1968. S. 65.

276 Vgl. Friedrich Christian Delius: *Wie scheintot war die Literatur? Anlässlich einer Ausstellungseröffnung: Gedanken beim Wiederlesen des legendären ‚Kursbuch 15‘*. In: *Frankfurter Rundschau*, 6.2.1999. S. ZB3; Jochen Vogt: *Vielfältig, unterschiedlich. Einige Berührungspunkte zwischen Literatur und Studentenbewegung*. In: *Text und Kritik. Sonderband. Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1988. S. 114-126.

277 Hans Burkhard Schlichting: *Das Ungenügen der poetischen Strategien: Literatur im ‚Kursbuch‘ 1968-1976*. In: W. Martin Lüdke (Hg.): *Literatur und Studentenbewegung. Eine Zwischenbilanz*. Opladen 1977. S. 33-63. S. 48.

gement auf. Domins spezifische Vorstellung von Freiheit, die sich als Verbindung von Autonomieästhetik und Engagement begreifen lässt, wurde zu verwandten literaturtheoretischen Konzepten und möglichen Vorbildern in Beziehung gesetzt und damit in den Zusammenhang ihrer Tradition gestellt, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten herausarbeiten zu können sowie eine Bewertung ihres besonderen Beitrags, ihrer Originalität und ihrer Poetologie insgesamt zu ermöglichen. Von besonderem Interesse ist in diesem Kontext die Diskussion der sechziger Jahre.

Autonome und engagierte Literatur scheinen auf den ersten Blick zwei einander ausschließende Konzepte zu sein. Doch Hilde Domins literaturtheoretische Überlegungen verbinden eine Auffassung von Kunst, die frei von jeglichen Vorgaben ist, also auch für sich stehen und dem Prinzip der Formel *l'art pour l'art* folgen kann, mit einer Auffassung von Kunst, die sich für gesellschaftliche Belange interessiert. Die Begriffe „Autonomie“ und „Engagement“ verwendet Domin selbst dabei nicht, weder in ihren Schriften noch in ihren poetischen Texten. Um ihr Werk im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz zu verorten, sind diese Begriffe jedoch unerlässlich, da sie dort zentrale Bezugspunkte bilden. Dass Domin auf ihre Verwendung verzichtet, kann als Indiz dafür interpretiert werden, dass sie sich von der abgenutzten und möglicherweise bereits bedeutungsleeren Sprache der Öffentlichkeit distanziert. Statt dessen schafft sie neue Begriffe und regt dadurch zu einem weiteren Denkprozess an, der keineswegs nur die Reflexion der diskursmächtigen Begriffe wiederholt: Definitionen des Gedichts als „magischer Gebrauchsartikel“ oder *Augenblick von Freiheit* lösen ebenso Irritationen aus und verlangen nach Interpretation wie die zunächst paradox erscheinende Kombination dieser Definitionen mit dem Beharren auf einem „Selbstzweck“ von Gedichten. Domin setzt sich auch explizit mit dem Problem der Phrasenhaftigkeit und seiner besonderen Bedeutung für den Lyriker auseinander, sowohl in ihren lyriktheoretischen Texten als auch in ihren Gedichten.

2.3.1 Lyrik als „Atempause“: *Ars longa, Nicht müde werden*

Wie *Wort und Ding* hebt auch das Gedicht *Ars longa* den autonomen Status der lyrischen Sprache gegenüber *Linguistik* deutlicher hervor, da der Sprecher sich nicht an ein Gegenüber richtet, sondern sich auf ein Konzept von Autonomie als Freiheit von äußerer Zweckbestimmung bezieht. Allerdings suggeriert das Gedicht *Ars longa* im Unterschied zu *Wort und Ding* eine

metaphysisch begründete Sicherheit des Wortes. Es wurde 1963 in Heidelberg geschrieben.²⁷⁸

Ars longa

Der Atem
in einer Vogelkehle
der Atem der Luft
in den Zweigen.

Das Wort
wie der Wind selbst
sein heiliger Atem
geht es aus und ein.

Immer findet der Atem
Zweige
Wolken
Vogelkehlen.

Immer das Wort
das heilige Wort
einen Mund.

Der lateinische Titel, der auf die Künstlichkeit, den Kunstcharakter des Gedichts verweist, wirkt verfremdend. Er verweist auf den von Cicero in *De brevitate vitae* zitierten Aphorismus von Hippokrates, „Lang ist die Kunst, kurz ist das Leben“, nennt aber nur dessen ersten Teil. Das Zitat enthält die Vorstellung, dass wahre Kunst Ewigkeitswert besitze. In den vorliegenden Versen geht es nicht um die Kunst im Allgemeinen, sondern um das „Wort“ (II, 1), das immer seinen Weg finde, um weitergegeben zu werden. Der Titel deutet darauf hin, dass vom lyrischen Wort die Rede ist, doch wird es nicht explizit darauf beschränkt.

Das Gedicht besteht aus vier Strophen. Diese bilden jeweils einen Satz, der durch den Punkt am Ende jeder Strophe gekennzeichnet ist. Die Strophen werden so klar voneinander geschieden, sind in sich jedoch nicht durch weitere Satzzeichen organisiert und erscheinen in ihrer Schlichtheit als kunstvoll. In ihnen klingen die Strophen eines Liedes an, wie Psalmen zum Lob des Atems, der das Wort hervorbringt. Die erste Strophe erscheint durch das Fehlen des Prädikats als eine Beschreibung oder Setzung dessen, was den hier begegnenden „Atem“ (I, 1), der mit dem bestimmten Artikel den Vers bildet, ausmacht: Er ermöglicht dem Vogel seine Kunst, das Sin-

278 Vgl. VE, S. 238.

gen (I, 2). Zugleich ist es „der Atem der Luft“ (I, 3), der die Zweige bewegt (I, 4) und sie im Wind „singen“ lässt. Der Parallelismus der Substantivgruppen und der adverbialen Bestimmung des Ortes legt diese Lesart nahe.

Der Atem ist ein Zeichen des Lebens: Im biblischen Mythos erweckte Gott den ersten Menschen zum Leben, indem er ihm Atem einhauchte.²⁷⁹ Das hebräische Wort „Ruach“ besitzt die Bedeutungen „Atem“, „Wind“, „Geist“ und „Seele“ und verweist damit auf den göttlichen Lebensfunken, den Odem und den schöpferischen Ursprungsmoment.²⁸⁰ Ohne die religiösen Prämissen zwingend zu übernehmen, lässt in *Ars longa* diese Folie die Elemente deutlicher werden, indem zum einen die Identifikation von Atem und Wort unterstützt wird und zum anderen die Notwendigkeit von beidem zum Leben hervorgehoben wird. Elfe Vallaster interpretiert deswegen den Atem in dem Gedicht als „Sinnbild des Dichters als Schöpfer“²⁸¹.

In dem Gedicht *Der große Luftzug* verbindet der Atem nicht nur Atem und Wort, sondern auch das sprechende Ich und das Wort, wie der Relativsatz anzeigt: „der große Luftzug/in dem die Worte fliegen“ (III, 1-2). Der Atem eines Gedichts verbindet Dichter und Leser, stellt Domin in ihrer Einleitung der *Doppelinterpretationen* fest: „Was in den Zeilen sozusagen ‚eingefroren‘ oder ‚geronnen‘ ist, kann der vom Atem des Dichters geführte Atem des Lesers wieder auftauen und, auf seine eigene, einmalige Weise, für sich erneut ins Fließen bringen.“²⁸² Mit dem Zustandswechsel rekurriert Domin zum einen auf die Natürlichkeit des Vorgangs, zum anderen auf den Bildbereich eines Labors, in dem solche natürlichen Prozesse simuliert werden. Domin grenzt sich in ihren Bildern für die Lyrikinterpretation von den Begriffen „Hexenküche“²⁸³ und „Wohnküche“ ab, weist auch den Begriff des „Laboratoriums“ als überpuristisch zurück und bevorzugt den Terminus „vertrackte[s] Labor“, um die Hybridität zu bezeichnen, die in der Eigendynamik der Prozesse liegt. Sie nutzt das Bild, um die Wissenschaftlichkeit ihrer Analyse herauszustellen.

Die Personifizierung der Luft, die eines der vier Grundelemente darstellt, ruft darüber hinaus mythologische Assoziationen auf. Die Anapher im ersten und dritten Vers der ersten Strophe trägt als beschwörende, magische Wiederholung ebenfalls dazu bei. Unterstützt wird dies in der zweiten Strophe durch das Adjektiv „heilig“. Es ist das einzige Adjektiv, das in dem Gedicht überhaupt vorkommt, und zwar in der zweiten Strophe in Verbindung

279 1. Mose 2, 7.

280 Alvin Rosenfeld: Ein Mund voll Schweigen. A.a.O., S. 88.

281 Elfe Vallaster „Ein Zimmer in der Luft“: A.a.O., S. 196.

282 D, S. 24f.

283 Hilde Domin: Über das Interpretieren von Gedichten. Die Struktur des Gedichts. Das Text/Leser-Verhältnis. In: WL, S. 160-189. S. 179. Vgl. die drei folgenden Zitate ebd.

mit „Atem“ (II, 3) und in der vierten Strophe in Verbindung mit „Wort“ (IV, 2), so dass beide semantisch näher aneinander gerückt erscheinen. Diese Wirkung wird unterstützt durch die grammatische Parallelität des jeweils ersten Verses in der ersten und zweiten Strophe, die den Atem und das Wort gleichermaßen hervorhebt. In der zweiten Strophe wird darüber hinaus das Wort mit dem „Wind selbst“ (II, 2) verglichen, der in der ersten Strophe zwar nicht wörtlich genannt wird, aber in den Versen „der Atem der Luft/in den Zweigen“ (I, 3-4) anklingt. Der nächste Vers ist als Apposition angehängt, so dass das Wort als „heiliger Atem“ (II, 3) des Windes genannt wird, der wie dieser kommt und wieder geht, als sei er überall zu Hause (II, 4). Das Adjektiv könnte erneut auf die elementare Kraft als metaphysische Instanz oder einen pantheistischen Glauben Bezug nehmen.

In der dritten Strophe wird diese lokale Unbegrenztheit des Wortes bzw. des Windes oder Atems auf die Dimension der Zeit ausgedehnt: „Immer findet“ (III, 1) er einen Ort, ein Medium wie „Zweige“ (III, 2) oder „Vogelkehlen“ (III, 4), das er zum Tönen bringen kann. Zwischen diesen beiden bereits in der ersten Strophe genannten Resonanzböden steht ein weiterer: „Wolken“ (III, 3). Aus dem Zusammentreffen von Luft und Wolken sind nun keine Töne zu erwarten, doch spricht man vom Wolkenspiel, das der Wind verursacht, wenn er sie treibt und zu Figuren oder Bildern formt. Dies ließe sich als optische Ergänzung zu den akustischen Effekten lesen. Die Alliteration mit „Wort“ und die Assonanz mit „Wort“ und „Vogelkehlen“ sowie der sich ergebende Dreiklang mit „Zweige“ und „Vogelkehlen“, die ebenfalls im Plural auftauchen und so erneut die Ungebundenheit an einen Ort ausdrücken, binden die Wolken, und mit ihnen den Himmel, neben der Tier und der Pflanzenwelt ein. Die „Vogelkehlen“ als Ort, an dem das Wort, die Kunst sich realisiert, bilden mit den beiden vorhergehenden Versen eine Klimax.

Die vierte Strophe beginnt wie die dritte mit dem Temporaladverb „immer“ und überträgt die für den Atem benannte zeitliche Ungebundenheit auf das Wort, das stets „einen Mund“ (IV, 3), sein Medium, finde. Der zweite Vers spezifiziert: „das heilige Wort“ (IV, 2). In Domins Poetologie findet sich höchstens in der Aussage, dass dem Autor die Aufgabe zukommt, mit „unspezifischer Genauigkeit“ zu formulieren, ein Hinweis darauf, dass dies lediglich als das dichterische Wort zu lesen sei. Das Wort ist in dem Gedicht autonom, es sucht sich selbst einen Weg. Es ließe sich auch in Analogie zum „heiligen Atem“ in der zweiten Strophe als lebensbejahendes Wort lesen.

Die Strophen stehen nicht für sich, denn in der ersten und letzten Strophe fehlt jeweils das Prädikat, das sich aus der zweiten bzw. der dritten Strophe ergänzen ließe und so die vier Strophen in zwei Gruppen aneinander bindet. Inhaltlich jedoch gehören die erste und die dritte Strophe zu-

sammen, in denen „der Atem“ im Zentrum steht, sowie die zweite und die vierte Strophe, in denen „das Wort“ das Subjekt bildet. Die vier Strophen werden damit durch einen zwischen den Strophen bestehenden Parallelismus zusammengehalten. Die Symmetrie innerhalb der beiden ersten und letzten Strophen ist jedoch gestört, denn die erste, zweite und dritte Strophe besitzen jeweils vier Verse, die vierte drei Verse. In der dritten Strophe findet zudem eine Verbindung von Atem und Wort durch die Gleichsetzung beider statt. Die Strophen signalisieren damit, dass der Text sich selbst genügt.

Doch gerade das Bild des Atems ist an ein Subjekt gebunden – und mit ihm das Wort, zumindest in diesen Versen. Celan verwendet in seiner Poetologie ebenfalls das Bild des Atems. Er hat auf das Potential von Dichtung hingewiesen, auf Seiten der Rezipientin bzw. des Rezipienten eine Veränderung zu evozieren: „Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten.“²⁸⁴ Celan schreibt der Dichtung potentiell „die Aussicht auf eine menschenwürdige Realität“²⁸⁵ zu. Sein Bild von der „Atemwende“ ist existentiell und unbeding, es entstammt dem „Stocken des Atems“, das Janz zufolge aus den Zweifeln resultiert, ob Kunst nicht nur die gesellschaftliche Unmenschlichkeit reproduziere. Celans Formulierung enthält – so lässt sich die Deutung fortsetzen – ein Moment der Gefährdung und der Wiedergewinnung des Lebens und Vertrauens, während in den Versen Dominins das Fließen des Atems und damit die Existenz des Worts auf ewig gesichert scheint.

Bereits in einem autobiographischen Essay hatte Domin 1962 geschrieben, sie bedürfe noch immer „eines unbescheidenen Atemspielraums“²⁸⁶. Domin sieht in der Kunst die Möglichkeit einer „Atempause“²⁸⁷ innerhalb gesellschaftlicher Zwänge: Lyrik biete eine Atempause für die Freiheit, zum Innehalten, zur Selbstbesinnung. Die Lebensnotwendigkeit von Atem und Wort ist sowohl physisch als auch gesellschaftlich bedingt: Der Begriff „Atempause“ steht Celans Wort von der „Atemwende“ nahe. Celan und Domin sehen die Möglichkeit einer Umkehr, die bei Domin im Augenblick von Freiheit begründet ist, den das Gedicht gewährt.

Auch in den Gedichten Rose Ausländers ist der Atem ein häufiges Motiv, wie Irmela von der Lühe detailliert nachgewiesen hat: Die nationalsozialistischen Verbrechen verschlugen der Welt nicht nur die Sprache, sondern

284 Paul Celan: Der Meridian. A.a.O., S. 195.

285 Marlies Janz: Vom Engagement absoluter Poesie. A.a.O., S. 106.

286 Hilde Domin: Unter Akrobatinnen. A.a.O., S. 24.

287 Hilde Domin: Humanität bei Lebzeiten – eine Utopie? Römerberg-Rede 1978. In: GE, S. 395-406. S. 395.

auch den Atem. Ausländers Lyrik ermögliche das Atmen wieder.²⁸⁸ In Domin's Gedicht *Ars longa* erscheint der Atem demgegenüber als überzeitliches Phänomen, das unbeeinflusst vom Weltgeschehen ist. *Ars longa* steht damit in auffälligem Kontrast zu *Linguistik*. Dass Domin's lyrisches Werk beide Perspektiven aufgreift, zeigt, dass sie die Widersprüche nicht aufzuheben sucht, sondern zulässt und den Leserinnen und Lesern übergibt.

Neben ihre Überlegungen zum Atem, die auf eine Auseinandersetzung mit Celan hindeuten, stellt Domin Gedanken zur Optik. Sie bezeichnet 1966 das moderne Gedicht als „etwas wesentlich Optisches“, das zugleich aber auch „eingatmet werden“²⁸⁹ müsse:

„Der Atem (nicht metaphorisch, sondern wörtlich gemeint) ist das Medium des Gedichts, in ihm vereint sich, was man früher ‚Form‘ und ‚Inhalt‘ nannte, was es jedoch nicht gibt noch geben kann im lebendigen Gedicht. Die Zeilen führen den Atem des Lesers, sind ‚Atem-Einheiten‘. [...] Obwohl gleichzeitig auch optische Einheiten, die Zeilen ganz wie die Leerzeilen. Es entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen Erregung, Identifikation (Atem) auf der einen Seite, und Intellekt, Distanz (optische Gruppierung des Sinträgers) auf der anderen.“

Domin spricht dem „lebendigen Gedicht“²⁹⁰ ab, „Form“ oder „Inhalt“ zu besitzten. Erst beim Lesen würden ihm die Einheiten zugewiesen. Die Spannung, die aus der optischen Struktur des Gedichts und der Aktualisierung durch die „Atem-Einheiten“ folge, findet sich in den Gedichten wieder. Domin betrachtet die „Reaktion auf Kunst“ selbst als Kunst und schlägt vor, für diese „geschulte Reizbarkeit“ den Begriff „Kriterium“ anstelle von „Geschmack“ einzuführen, um den rationalen und lernbaren Aspekt von den irrationalen und subjektiven Seiten abzugrenzen.

Domin folgt hier der Unterscheidung Schillers in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* von Sinnlichkeit und Verstand im Rezeptionsprozess, die wiederum auf seiner Auseinandersetzung mit Kant beruht.²⁹¹ In ihrem Essay *Über das Interpretieren von Gedichten* formuliert Domin das Verhältnis von Kunst und Rationalität und exemplifiziert es am

288 Irmela von der Lühe: *Rose Ausländer – Stationen des Exils im Leben einer Dichterin*. In: Helmut Braun (Hg.): *„Weil Wörter mir diktieren: Schreib uns.“* Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Rose-Ausländer-Stiftung 1999. Köln 2000. S. 181-198. S. 184.

289 D, S. 21. Vgl. das folgende Zitat ebd.

290 Hilde Domin: *Literarische Meinungsbildung*. A.a.O., S. 58. Vgl. die folgenden Zitate in diesem Absatz ebd.

291 Vgl. Christian Schenk: *Ästhetik und Moral bei Friedrich Schiller: Zukunft in der Vergangenheit?* In: Dietmar Mieth (Hg.): *Erzählen und Moral*. A.a.O., S. 111-141. S. 117; Götz-Lothar Darsow: *Friedrich Schiller*. Stuttgart/Weimar 2000. S. 125-134.

modernen Gedicht. Domin seziert das dichterische Wort, so dass „das Gegeneinander von ratio und Erregung, der unregelmäßig und immer neu gebrochene Rhythmus des Atems“²⁹², sichtbar wird. Sie schlägt vor, dieses Spannungsverhältnis im modernen Gedicht mit dem „über Hegel hinausgehende[n]“²⁹³ Begriff „Simultanbegriff“ zu fassen, der seine Gegensätzlichkeit, „eine Art zuckendes Kräftefeld“, die verschiedenen „Aggregatzustände“, bewahren soll. Mit ihrer physikalisch gefärbten Metaphorik setzt sie sich von der Hegelschen Dialektik ab, der sie zwar die gesellschaftlichen Erscheinungen, nicht aber die Kunst bzw. das Gedicht unterworfen sieht.

Für den poetischen Ton der Essays bestehen Vorbilder, doch greift Domin in ihren Texten häufiger auf Bilder – hier aus dem Bereich der Physik – zurück als etwa Adorno. Dieser weist in seiner *Ästhetischen Theorie* zwar eine Vorstellung, die das Wort als Verwandlungsinstrument betrachtet, eine „buchstäbliche Magie“²⁹⁴, zurück. Indem er einen dialektischen Kunstbegriff fordert, löst er sich aber nicht gänzlich von diesem Bezugspunkt: „Kunst ist Rationalität, welche diese kritisiert, ohne sich ihr zu entziehen; kein Vorrationales oder Irrationales, wie es angesichts der Verflechtung jeglicher menschlichen Tätigkeit in die gesellschaftliche Totalität vorweg zur Unwahrheit verurteilt wäre.“

Brecht betont in seiner produktionsästhetischen Charakterisierung ebenfalls die rationalen und die emotionalen Anteile von Lyrik: „Ist das lyrische Vorhaben ein glückliches, dann arbeiten Gefühl und Verstand völlig im Einklang.“²⁹⁵ Brecht nimmt keine eindeutige Zuordnung von Optik und ratio sowie Atem und emotio vor, sondern verweist weitaus allgemeiner auf das Vorhandensein beider Aspekte. Er kondensiert dies in einem Bild, das die in der Moderne – spätestens seit Baudelaires *Les Fleurs du Mal* – längst traditionelle Metaphorik der Rose als Bild der Sprache²⁹⁶ aufgreift: „Zerpflücke eine Rose, und jedes Blatt ist schön.“²⁹⁷ Die rationale Zerstörung ei-

292 D, S. 22.

293 D, S. 23. Vgl. die beiden folgenden Zitate ebd.

294 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. A.a.O., S. 87. Das folgende Zitat ebd.

295 Bertolt Brecht: Anmerkungen zur literarischen Arbeit 1935-1941. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 19: *Schriften zur Literatur und Kunst 2*. A.a.O., S. 383-426. S. 392. Zit. v. Hilde Domin in D, S. 27.

296 Vgl. Harald Weinrich: *Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik*. In: *Akzente* 15 (1968). H. 1. S. 29-47. S. 30: „Man kann sagen, daß das Blumen-Motiv einen gewissen paradigmatischen Wert für die Standortbestimmung der modernen Lyrik hat.“

297 Bertolt Brecht: Anmerkungen zur literarischen Arbeit 1935-1941. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 19. A.a.O., S. 393.

ner diffusen Stimmung durch die Interpretation zeigt erst im Detail die Architektur der Schönheit.

In *Ars longa* erscheinen die Möglichkeiten des Gedichts, sich zu realisieren, als unendlich, sofern es ein Medium findet. Doch ist damit noch nichts über die Möglichkeiten der Rezeption und damit einer als gelungen zu betrachtenden Kommunikation gesagt. Ein Gegenüber kommt nicht vor. Das Gedicht, von dem die Leserin bzw. der Leser sich angesprochen fühlen kann, postuliert zwar die eigene Unentbehrlichkeit, insofern es Atem und Wort gleichsetzt, und versichert den Ewigkeitswert dieser Feststellung, bleibt jedoch eine Begründung schuldig. Das Atmen dient dem Leben, und dieses kann verschieden genutzt werden. Eben deshalb, weil das Gedicht nicht auf einen Zweck festgelegt wird, besitzt es ein unendliches Spektrum an Möglichkeiten. Doch obwohl *Ars longa* versichert, das Wort fände „immer“ seinen Weg, verbleiben die Beispiele „Zweige/Wolken/Vogelkehlen“ doch im Bereich der Natur. Nur der „Mund“ verweist auf den Menschen, doch garantiert selbst dieser noch nicht die Existenz eines Ohrs.

Die soziale Relevanz von Kunst und die Macht des lyrischen Sprechens, Veränderungen zu bewirken, stehen damit durchaus in Frage, auch wenn Richard Exner zu *Ars longa* feststellt, es sei „[...] eine Bestätigung der Kunst und des Menschen, dem Kunst zu machen auferlegt ist.“²⁹⁸ Das Gedicht nimmt poetologische Überlegungen vorweg, die Domin 1966 in Essayform präsentierte: „Es gibt [...] kein ‚Wozu‘. Lyrik, wie alle Kunst, ist Selbstzweck. Heute und immer. [...] Alles, worauf es in Wahrheit ankommt, ist Selbstzweck, das heißt unnütz und unverzichtbar zugleich.“²⁹⁹ Mit dem Postulat der Autonomie von Lyrik stellt Domin sich erneut in eine klassische literarische Tradition, für die Goethes Gedicht *Der Sänger*³⁰⁰ steht: „Ich singe wie der Vogel singt,/der in den Zweigen wohnt,/das Lied, das aus der Kehle dringt,/ist Lohn, der reichlich lohnet.“ (V, 1-4)

Domin leitet gleichzeitig aus dem Selbstzweck, dem fehlenden Nutzen für etwas anderes, ihre Unverzichtbarkeit ab. Diese wertende Setzung ist in ihrer Allgemeinheit und durch die paradoxe Definition als rhetorischer Kunstgriff höchst angreifbar, doch begründet und erläutert Domin sie im Folgenden: Die Freiheit, die aus der Zweckfreiheit resultiere, ermögliche dem Subjekt ein „Innehalten“³⁰¹ in den alltäglichen routinierten, in der Ge-

298 Richard Exner: Schöner sind die Gedichte des Glücks. In: Die Zeit, 09.10.1964. S. 11.

299 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 11.

300 Johann Wolfgang Goethe: Der Sänger. In: Ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. I. Abt.: Sämtliche Werke. Bd. 2: Gedichte 1800-1832. Hg. v. Karl Eibl. Frankfurt a.M. 1988. S. 104f. Ebd.

301 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 13. Vgl. Hilde Domin: Literarische Meinungsbildung. A.a.O., S. 105ff.

sellschaft strukturell verfestigten Handlungsabläufen und gebe ihm damit Raum zur Reflexion und damit „vielleicht doch eine Art Residuum“³⁰², wie Domin sehr vorsichtig formuliert. Lyrik mache „den Riß zwischen der Realität und ihrer Möglichkeit“ virulent. Domin verweist in diesem Zusammenhang auf Brechts „Me-ti“, in dem die Arbeitsteilung als Herrschaftsinstrument entlarvt wird, da sie keinen Platz für „Unvorhergesehene[s]“³⁰³ lasse. Eine Unterbrechung entspricht der Möglichkeit zu einer „aktiven Pause“³⁰⁴. Den Begriff hat Domin von Ivor Armstrong Richards übernommen, der das dahinterstehende Konzept in den zwanziger Jahren vorgeschlagen hatte, um der massenmedialen Informationsflut, die die Identität der Subjekte gefährde, etwas entgegenzusetzen.³⁰⁵ Bei Domin kommt dieser Pause im Ästhetischen jedoch nicht nur eine psychologische, sondern auch eine materialistisch-politische Funktion innerhalb der Gesellschaft zu, wie ihre Verbindung zu Brecht zeigt. Die Autonomie des Werks von der Autorin bzw. dem Autor, also des Ästhetischen vom Subjekt, die sich in der Formel *l'art pour l'art* konzentriert, erweist sich damit ideologiegeschichtlich „als Spiegelung eines objektiven Funktionsverlusts und als Widerstand gegen Tendenzen der Vermarktung“³⁰⁶.

Domin definiert zwar nicht explizit, inwiefern die Gesellschaft eine „gesteuerte“ ist, doch bezieht sie sich mit dieser in der Medientheorie der fünfziger Jahre zentralen Begrifflichkeit auf die kapitalistische Funktionalisierung und Nutzenorientierung sowie die daraus resultierende Fremdbestimmung. Domin verweist in den Fußnoten auf *The Lonely Crowd* (1950) von David Riesman: Dieser stellt dem innengesteuerten Charaktertyp der industriellen Gesellschaft, der von verinnerlichten Werten geleitet wird, einen außengesteuerten Charaktertyp der nachindustriellen Gesellschaft gegenüber, dessen Einstellungen durch die äußeren Erwartungen geprägt werden.³⁰⁷ Hammers und Braun interpretieren Domins Ausdrücke als bewusst vage, „[...] um die Undurchsichtigkeit gesellschaftlicher Meinungs- und Urteilsapparate zu illustrieren und um die dadurch erzeugte Unverbindlichkeit ei-

302 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 26. Vgl. das folgende Zitat ebd.

303 Bertolt Brecht: Über die Produktivität der Einzelnen. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 12. A.a.O., S. 417-585. S. 527.

304 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 14.

305 Vgl. Ivor Armstrong Richards: Prinzipien der Literaturkritik. Frankfurt a.M. 1985 (London 1924); Horst Meller: Hilde Domin. A.a.O., S. 41.

306 Vgl. Michael Einfalt: Autonomie. In: Karlheinz Barck (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Stuttgart 2000. S. 431-479. S. 432.

307 David Riesman: Die einsame Masse. Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters. Darmstadt 1956.

ner Ideologie bloßzustellen, die knappe Informationen, aber keine Sinngehalte liefert.“³⁰⁸

Somit resultiert aus der unspezifischen Genauigkeit, der Mehrdeutigkeit und der Autonomie von Worten neben einem auf die Textinterpretation und deren sozialer Relevanz bezogenem Freiheitsmoment ein generelles Freiheitsmoment von Lyrik. Die unspezifische Genauigkeit macht das Freiheitsmoment von Lyrik aus, da sie diese nicht festlegt: Lyrik muss die Gesellschaft nicht verändern (wollen), kann es aber oder kann zumindest Möglichkeiten aufzeigen, gerade dadurch, dass sie – im Unterschied zu anderen Worten – zweckfrei ist. Domins Freiheitsbegriff ist damit nicht absolut, sondern zielt auf einen *Augenblick von Freiheit*, einen Moment der Reflexion, die notwendig sei zum Menschsein.

In Anspielung auf einen Ausspruch Fausts³⁰⁹ definiert Domin: „Lyrik, als Kunst, ist jenes ‚verweile doch‘ und weiter nichts. Es handelt sich um einen Prozess der Verwandlung und Aufhebung von Zeit.“³¹⁰ Unter „Verwandlung und Aufhebung von Zeit“ während des Kunstgenusses versteht sie ein zeitlich begrenztes Heraustreten des Menschen aus den gesellschaftlichen Zwängen: Lyrik biete die Möglichkeit zum Innehalten, zu einer Pause im „Rollenmenschendasein“³¹¹. Auch wenn Domin den Begriff der „Entfremdung“ nicht verwendet, so klingt er doch darin an. Ihr analytisches Paradigma entspricht somit einem Menschen- und Gesellschaftsbild, das von einer dialektischen Beziehung zwischen der Gesellschaft und dem Individuum als schöpferischem Subjekt und Objekt der von ihm (mit-)geschaffenen Verhältnisse ausgeht. Es ist die Konstruktion einer alternativen Handlungsoption, die durch die Möglichkeit zum widerständigen Handeln schon ein Aufbrechen der Strukturen bedeutet – wobei allerdings betont wird, dass es sich nur um eine Möglichkeit handelt. Das Bild ist also nicht ungebrochen positiv.

In Domins Gedicht *Wer es könnte* (GG 264), das 1963 in Heidelberg entstand³¹², imaginiert der Sprecher eine spielerische Bewegung, das Hochwerfen der Welt, wie man einen Ball in die Höhe wirft: „Wer es könnte/die Welt/hochwerfen/daß der Wind/hindurchfährt.“ (I, 1-5) Der Satz entspricht formal durch den Punkt im letzten Vers einem Aussagesatz und ist entspre-

308 Michael Braun: *Exil und Engagement*. A.a.O., S. 122f. Vgl. Irmgard Hammers: *Hilde Domin*. A.a.O., S. 38f.

309 Johann Wolfgang Goethe: *Faust I*. In: *Texte*. Hg. v. Albrecht Schöne. Darmstadt 1999. S. 76: „Werd’ ich zum Augenblicke sagen:/Verweile doch! du bist so schön!/Dann magst du mich in Fesseln schlagen,/Dann will ich gern zugrunde gehn!“

310 Hilde Domin: *Der Plan des Buchs*. In: *WL*, S. 7-9. S. 8.

311 GAF, S. 8.

312 Vgl. VE, S. 237.

chend als Wunsch einzuordnen, aber die Wortstellung und das Fragepronomen an Subjektposition deuten auf eine Frage und auf Zweifel an dieser Möglichkeit hin. Das Gedankenspiel hebt die Welt aus den Angeln, damit ein frischer Wind sie durchblasen kann, sie lüftet von dem Gestank der Gewalt und des Unrechts.³¹³ Allerdings könnte dieses Hindurchfahren des Windes auch Resultat des Wurfs selbst sein, des Flugs nach oben oder des Fallens, was dann die aktive Rolle desjenigen, der wirft, stärken würde. *Wer es könnte* ließe sich auch als Reflexion des Dichtens lesen: Das Gedicht als die hochgeworfene Welt, die von den Lesenden aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden kann. Das Verb „hindurchfahren“ deutet auf die Intensität des Windes, der in der Lage ist, auch Schweres, Belastendes wegzutragen. Der Wind bildet in dieser Hinsicht ein Element der Metaphorik des Vergessens wie in der Interpretation von *Linguistik* und verweist entsprechend indirekt auf eine Last der Vergangenheit.

Das Gedicht *Wer es könnte* bleibt sprachlich vage und lässt sich hinsichtlich der Funktion, die der Sprecher damit verfolgte, nicht festlegen. Entsprechend sind die Verse reimlos, frei von solchem Formzwang. Zwar ist das Bild inhaltlich und formal stimmig, doch steht es auf provokante Weise in der Luft, in der Schwebelage gehalten wie die Weltkugel: im Zenith der Wurflinie, zwischen Steigen und Fallen, für einen kurzen Augenblick schwerelos, für den Moment einer Atempause.

Domin hat die Bedeutung der Atempause 1968 in ihrer Essaysammlung ausgeführt: In *Wozu Lyrik heute* stellt sie Lyrik als „Gegenkraft gegen Außensteuerung“³¹⁴ vor. Damit setzt Domin die Freiheit des Menschen als Weg und Ziel. „Die Frage nach der Freiheit, die identisch ist mit der Frage nach der Möglichkeit von Lyrik und Kunst überhaupt, ist die Achse dieses Buchs.“³¹⁵ In der „Pause“ liegt nach Domin die Freiheit, die eine Freiheit „von“ und „zu“ etwas sei, denn durch sie stünden wiederum verschiedene Möglichkeiten offen. „Das ist die dialektische Umkehr, bei der der Rückzug zur Voraussetzung für den Vorstoß wird: die Abkehr vom Tun, Voraussetzung für Tun.“³¹⁶ Nicht das Thema eines Gedichts sei entscheidend, sondern der Rückzug aus der Zweckbezogenheit. Dieser wiederum ermögliche erst eine neue Sicht auf die Wirklichkeit und damit zugleich neue Handlungsmöglichkeiten. Wie Adorno geht es also auch Domin nicht um den Inhalt von Lyrik, sondern um deren Wesen, das in der Form begründet liege. „Sobald aber nach Lyrik als Übung im Gebrauch von Freiheit gefragt wird, ist

313 Vgl. Georg Büchner: Dantons Tod. In: Werke und Briefe. Hg. v. Karl Pöribacher/Gerhard Schaub/Hans-Joachim Simm. 5. Aufl., München 1995. S. 117.

314 Hilde Domin: Der Plan des Buchs. A.a.O., S. 9.

315 Hilde Domin: Der Plan des Buchs. A.a.O., S. 9.

316 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 24.

die Frage schon ganz nahe an der anderen, der nach der Umgestaltung von Wirklichkeit. Denn, im Gegensatz zu Kunst, ist die Veränderung der Gesellschaft keinesfalls Zweck in sich, sie dient der möglichen Freiheit des Menschen, seinem Menschsein.³¹⁷

Damit beruft Domin sich erneut auf Schiller, demzufolge „es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert“³¹⁸. Durch Kunst lasse sich ein Empfindungsvermögen ausbilden, das für eine humane Gesellschaft notwendig sei. Indem Domin „Freiheit“ und „Menschsein“, verstanden als nicht-funktionalisiertes Dasein, gleichsetzt, ohne sich auf moralische Prinzipien zu beziehen, hebt sie die intellektuelle Freiheit hervor und bewertet sie als oberstes Ziel uneingeschränkt positiv. In ihren Sätzen klingt an, dass diese Freiheit jedoch noch nicht verwirklicht ist. Domin geht nicht davon aus, dass gesellschaftlicher Wandel per se zur Realisierung von Freiheit beiträgt.

Lyrik, ihre Produktion wie ihre Rezeption, stelle deshalb eine „Übung im Gebrauch von Freiheit“ dar, weil sie als Kunst frei von Zweckgebundenheit sei. Damit stellt sie nach Domin automatisch die auf dem Nutzenprinzip basierende gesellschaftliche Wirklichkeit in Frage. Domin erweitert ihre Reflexionen ausdrücklich auf den gesamten Bereich der Kunst, obwohl sie in ihrem Titel 1968 nur Lyrik anspricht. Der Grund dafür, dass sie sich so sehr und gerade für Lyrik einsetzt, liegt zum einen darin, dass sie selbst Lyrik schreibt. Zum anderen wurde gerade die Lyrik zu dieser Zeit so vehement angegriffen. Darüber hinaus gilt Lyrik als die subjektivste der Gattungen, in der die spezifischen Eigenschaften von Literatur komprimiert enthalten seien. Und schließlich verweist sie dadurch auf Adornos berühmten Satz, in dem er die Lyrik als Repräsentantin der Barbarei anprangert, um die Barbarei der Gesellschaft zu entlarven.

Domin betrachtet die „Weigerung zu ‚funktionieren‘“³¹⁹, „Vorauskonformist‘ zu sein“³²⁰, als „Widerständertum gegen die Automatisierung und Verdinglichung des Menschen“³²¹ und als die Übernahme einer gesellschaftlichen Funktion, nämlich die eines „Treuhand[er]s noch möglicher Unabhängigkeit“. Damit überträgt Domin dem Lyriker große Verantwortung. Domin sieht in der Selbstreflexion, zu der Lyrik Anlass geben könne, den einzigen Schutz vor ideologischem Missbrauch.

Auch Adorno misst der Selbstreflexion einen hohen Stellenwert bei: „Erziehung wäre sinnvoll überhaupt nur als eine zu kritischer Selbstreflexi-

317 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 12.

318 Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung A.a.O., S. 573.

319 Hilde Domin: Literarische Meinungsbildung. A.a.O., S. 76.

320 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 18.

321 Hilde Domin: Literarische Meinungsbildung. A.a.O., S. 77. Vgl. das folgende Zitat ebd.

on.³²² *Erziehung nach Auschwitz* müsse zwei Bereiche erfassen, zum einen die Kindheit, zum anderen „[...] allgemeine Aufklärung, die ein geistiges, kulturelles und gesellschaftliches Klima schafft, das eine Wiederholung nicht zulässt, ein Klima also, in dem die Motive, die zu dem Grauen geführt haben, einigermaßen bewusst werden.“³²³ Adorno fordert anstelle von hohem Idealismus ein Bewusstsein der andauernden Gefahr, um gegenzusteuern, denn „[...] Barbarei besteht fort, solange die Bedingungen, die jenen Rückfall zeitigten, wesentlich fort dauern.“³²⁴

Es geht also nicht darum, die Entwicklung der Zivilisation aufzuhalten oder umzudrehen, sondern sie ebenso wie das eigene Selbst zu hinterfragen. Adorno sieht die Erklärung für Auschwitz nicht in einem autoritätshörigen deutschen Wesen, sondern vielmehr im Autoritätsverlust mit dem Ende des Kaiserreichs und der neuen Freiheit, mit die Deutschen mehrheitlich nicht umgehen konnten. „Die einzig wahrhafte Kraft gegen das Prinzip von Auschwitz wäre Autonomie, [...] die Kraft zur Reflexion, zur Selbstbestimmung, zum Nicht-Mitmachen.“³²⁵

Domin beschränkt ihren aufklärerischen Anspruch ebenfalls: „Skeptischer als Brecht (Lyrik soll die Wirklichkeit verändern), zuversichtlicher als Benn (Lyrik, Kunst, ist folgenlos), frage ich: Handelt es sich zumindest um ein Höherlegen der Schwelle der Manipulierbarkeit?“³²⁶ Domin vereinfacht hier die Positionen von Benn und Brecht sehr stark. Auf Benn bezieht Domin sich mit ihrer Forderung nach Authentizität, doch führt sie dazu ausgerechnet ein Benn-Zitat an, das „das Pathos“³²⁷ der Autorin bzw. des Autors hervorhebt. Wenn sie auch mit Benn das Misstrauen gegenüber Ideologien teilt, so zieht Domin doch andere Folgerungen als Benn aus der zeitgeschichtlichen Erfahrung des Nationalsozialismus, die freilich bei Domin – Verfolgung und Rettung ins Exil – erheblich von der Benns – zeitweilige Kooperation mit dem Nationalsozialismus – abweicht.³²⁸ Ihr verbietet sich der Rückzug auf eine transzendente Ebene, der den Nihilismus der Werte letztendlich stärken würde, da er einer Flucht aus einer gesellschaftlichen Wirklichkeit und vor Verantwortung gleichkommt.

Bei einer Umfrage unter Autorinnen und Autoren, die die Zeitschrift *Text und Kritik* 1994 durchführte, antwortete Domin auf die Frage nach einem Lieblingssatz oder -vers aus der deutschen Literatur der vergangenen

322 Theodor W. Adorno: *Erziehung nach Auschwitz*. A.a.O., S. 676.

323 Theodor W. Adorno: *Erziehung nach Auschwitz*. A.a.O., S. 677.

324 Theodor W. Adorno: *Erziehung nach Auschwitz*. A.a.O., S. 674.

325 Theodor W. Adorno: *Erziehung nach Auschwitz*. A.a.O., S. 679.

326 Hilde Domin: *Wozu Lyrik heute*. A.a.O., S. 24.

327 Hilde Domin: *Wozu Lyrik heute*. A.a.O., S. 17. Fußnote 13.

328 Vgl. Hiltrud Gnüg: *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*. Stuttgart 1983.

fünfzig Jahre mit einem Zitat Günter Eichs: „Alles, was geschieht/geht mich an.“³²⁹ Ihr moralisches Engagement ist von der Wissenschaft und Publizistik wiederholt gewürdigt worden.³³⁰ Domin sucht keinen „objektiven Wert“ außerhalb der gesellschaftlichen Wirklichkeit, sondern sie tritt bei allem Misstrauen gegenüber Ideologien für Werte wie Menschlichkeit ein. Dominis Freiheitsbegriff ist ideologisch ungebunden. Veränderung ist für sie kein Zweck an sich, sondern „[...] nur berechtigt als Frage nach der möglichen Freiheit des Menschen, seinem Menschsein.“³³¹ Sie fordert von jedem Einzelnen, dass er seinen Teil dazu beiträgt, die Welt menschlicher zu machen. „Nur dann wird das erlittene Leid dieses Jahrhunderts im Namen aller Toten fruchtbar für die Menschen sein.“³³² Damit spricht sie Auschwitz keinen Sinn zu, sondern versucht ein Weiterleben zu ermöglichen, „frei von Menschenverachtung“. Weil sie dabei das Gedenken an die Toten und das Leid betont, bleibt ihre Ausrichtung auf die Zukunft geprägt von der Vergangenheit. Das rechtfertigt die ansonsten ungleich erscheinenden Anforderungen an Opfer und Täter des Nationalsozialismus.

Die Übereinstimmung von Dominis Forderungen an Lyrik, die mit den Stichworten Musterhaftigkeit, Authentizität und Einmaligkeit bereits benannt wurden, mit Überlegungen Adornos lassen sich auch an diesem Punkt zeigen. In seiner 1957 erschienenen *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, auf die der Untertitel *Lyrik und Gesellschaft* von Dominis ihres Essays unbewusst oder bewusst verweist, nennt Adorno das traditionelle Ideal von Lyrik als einer „Sphäre des Ausdrucks, die ihr Wesen geradezu daran hat, die Macht der Vergesellschaftung sei's nicht anzuerkennen, sei's [...] durchs Pathos der Distanz zu überwinden“³³³. Er deckt mit der Beziehung von Lyrik zur Gesellschaft eine wesentliche Qualität von Gedichten auf: Die ästhetische Form ermögliche es Gedichten, die individuelle Erfahrungen enthalten, gesellschaftlich Allgemeines aufzuzeigen, ohne dass dies allerdings garan-

329 Auskünfte. Eine Umfrage unter Autoren. In: Text und Kritik. Sonderband IX: Ansichten und Auskünfte zur deutschen Literatur nach 1945. Hg. v. Heinz-Ludwig Arnold. München 1995. S. 7-100. S. 17.

330 Vgl. insbes. die Essays in VE sowie die Dissertation von Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O.

331 Hilde Domin: Das politische Gedicht und die Öffentlichkeit. In: Dies./Clemens Greve (Hg.): Nachkrieg und Unfrieden. A.a.O., S. 219-260. S. 253. Vgl. Hilde Domin: Autor und Leser als Zeitgenossen (1984). In: GE, S. 297-303. S. 303.

332 Hilde Domin: Vorwort. In: GE, S. 11-12. S. 12.

333 Theodor W. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: Ders.: Noten zur Literatur. A.a.O., S. 49-68. S. 49.

tiert sei.³³⁴ Möglicherweise fand Domin in dieser Gegenüberstellung von Allgemeinem und Partikularem ein Vorbild für ihren „Erfahrungskern“.

Das Subjekt erscheint gesellschaftlich bedingt. Dies spiegelt sich bei Domin in dem Begriff der „Atempause“. Die Nähe von Domins Werk zu Adornos Sprach- bzw. Kunsttheorie scheint immer wieder auf: In der *Ästhetischen Theorie* spricht Adorno vom „Doppelcharakter der Kunst: fait social und Autonomie“³³⁵. Adorno sieht das gesellschaftliche Moment von Kunst nicht in einem individuellen Künstler- bzw. Autor-Subjekt begründet, das ein Ziel anstrebt, sondern in doppelter Weise strukturell angelegt. Zum einen durch die Kommunikativität, die sich in der Literatur in ihrer sprachlichen Verfasstheit äußert: „Dichtungen sind durch ihre unmittelbare Teilhabe an der kollektiven Sprache, von der keiner ganz loskommt, auf ein Wir bezogen [...]“³³⁶. Zum anderen durch die gesellschaftlichen Bedingungen, in denen die Kunst erarbeitet wurde: „Die Arbeit am Kunstwerk ist gesellschaftlich durchs Individuum hindurch, ohne dass es dabei der Gesellschaft sich bewusst sein müsste [...]“³³⁷.

Die Nähe zu Domins Konzept der „Zweckfreiheit“ und dem *Augenblick von Freiheit* ist in Adornos Essay *Ist die Kunst heiter?* unübersehbar: „Das Ohne Zweck der Kunst ist ihr Entronnensein aus den Zwängen von Selbsterhaltung. Sie verkörpert etwas wie Freiheit inmitten der Unfreiheit.“³³⁸ Umso mehr überrascht es, dass Domins Essays wie auch ihre Lyrik in diesem kunsttheoretischen Kontext nicht häufiger verhandelt werden. Adorno beharrt auf der Gesellschaftlichkeit des Individuums, betrachtet das Verhältnis im Unterschied zu Domin jedoch als Negation, nicht als Akt der Befreiung: „Im lyrischen Gedicht negiert, durch Identifikation mit der Sprache, das Subjekt ebenso seinen bloßen monadologischen Widerspruch zur Gesellschaft, wie sein bloßes Funktionieren innerhalb der vergesellschafteten Gesellschaft.“³³⁹ Adornos Begründung des Doppelcharakters der Kunst entspricht insofern der poetologischen Auffassung, die sich in Domins Werk manifestiert, da beide davon ausgehen, dass Kunst autonom ist, gleichzeitig aber auch in der radikalen Absage an die Gesellschaft auf der gesellschaftlichen Vereinbarung darüber beruhe. Adorno und Domin stimmen also überein, dass Kunst einen spezifischen Wahrheitsgehalt aufweist, der ohne sie ausgespart bliebe.³⁴⁰

334 Vgl. Theodor W. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft. A.a.O., S. 50.

335 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. A.a.O., S. 335.

336 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. A.a.O., S. 251.

337 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. A.a.O., S. 250.

338 Theodor W. Adorno: *Ist die Kunst heiter?* A.a.O., S. 600.

339 Theodor W. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft. A.a.O., S. 57.

340 Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. A.a.O., S. 335.

Domin strebt nach Wahrhaftigkeit und Orientierung, wie ihre Gedichte zeigen und wie sie es explizit in ihren Essays formuliert: „Durch Benennen macht Lyrik die Wirklichkeit, das Heute, sichtbar.“³⁴¹ Dabei geht es nicht allein um eine bestimmte politische Situation, sondern „die Wirklichkeit“ im Allgemeinen, die dadurch kommunizierbar wird. Deshalb hänge von der Wortwahl soviel ab, betont Domin immer wieder.

Für Adorno wie für Domin kommt der Kunst ein beinahe metaphysisches Moment zu: Kunst hat die Kraft, die Macht des gesellschaftlichen Systems wenigstens zeitweise zu suspendieren. Individuelle Erfahrungen gewinnen in der Kunst Anteil am Allgemeinen und brechen mit ihm. Konstitutiv für Lyrik sei „das Moment des Bruches“³⁴² in ihr: „Das Ich, das in Lyrik laut wird, ist eines, das sich als dem Kollektiv, der Objektivität entgegengesetztes bestimmt und ausdrückt; mit der Natur, auf die sein Ausdruck sich bezieht, ist es nicht unvermittelt eins.“ Gerade gelungene Lyrik spreche diesen Bruch aber nicht explizit aus, sondern kristallisiere ihn in sich. Das Medium der Sprache, etwas Objektives, ermögliche diese Lösung des Subjekts aus der gesellschaftlichen Befangenheit. Subjekt und Objekt müssten dabei aber nicht als Pole, sondern aus dem Prozess heraus bestimmt werden, in dem sie sich zueinander verhalten.

Adorno fordert vom Kunstwerk, autonom und authentisch zu sein, also jede Ideologisierung und Instrumentalisierung abzuweisen. Er stimmt damit mit Domin überein, die in ihrer lyrischen Praxis entsprechend eine ambivalente und paradoxe Position bezieht: Ihre Gedichte *Ars longa* und *Wer es könnte* zeugen sowohl von Sprachvertrauen als auch von kritischer Distanz gegenüber der Sprache. Zu dieser Distanz trägt das Bewusstsein der Beschränkung auf eine eigene Sphäre bei: Das Bild des Atems, der Luft verweist im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz über die visuellen, akustischen und haptischen Aspekte eindringlich auf die abstrakten geistigen Aspekte von Kunsterfahrung, während *Wer es könnte* Kunst und ihre Erfahrung als Grundlage des Handelns bzw. als Handeln selbst zur Disposition stellt.

Lyrik als Atempause stellt hinsichtlich der gesellschaftlichen Relevanz in *Ars longa* ein reflexives Konzept dar, während in *Wer es könnte* Innehalten und Handeln durch die Vorstellung zusammenfallen. In der 1964 in Heidelberg geschriebenen zweiten Fassung von *Nicht müde werden* wird die Atempause, die damit einen handlungsbestimmenden Faktor bildet, mit der Figur des Paradoxons verbunden.³⁴³

341 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 28.

342 Theodor W. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft. A.a.O., S. 53. Vgl. das folgende Zitat ebd.

343 Die erste Fassung entstand 1958 in Frankfurt. Vgl. VE, S. 238. Domin fügte die Verse später erneut in ihr Gedicht *Wahl* ein, vgl. Hilde Domin: Der Baum blüht trotzdem. A.a.O., S. 12f.

Nicht müde werden

Nicht müde werden
sondern dem Wunder
leise
wie einem Vogel
die Hand hinhalten.

Das Gedicht besteht aus fünf Versen, die nicht nur eine Strophe, sondern auch einen Satz bilden. Die Kürze und Knappheit trägt zur Eindringlichkeit der Verse bei. Das einzige Satzzeichen bildet der Punkt am Ende des Gedichts, obwohl regelgerecht mindestens noch ein Komma zu erwarten wäre. Dass das Komma fehlt, stärkt den fließenden Rhythmus des Gedichts, der auf das Andauern der erst im letzten Vers genannten Tätigkeit verweist, zusätzlich optisch. Der Punkt signalisiert das Ende des Ausspruchs, lässt aber offen, ob die Handlung andauert oder das Wunder eintritt – oder nicht.

Der Satz enthält die Beschreibung einer möglichen Handlung oder eine Ermunterung, von der jedoch offen bleibt, an wen sie sich richtet. Der erste Vers wiederholt den Titel und verleiht dem Inhalt dadurch Nachdruck. Er ist paradox, denn „müde werden“ (I, 1) ist keine intentionale Handlung, sondern ein durch die Körperlichkeit des Menschen bedingter Zustand. Versteht man den Satz als Anweisung „Nicht müde werden“ (I, 1), wird die Forderung nach einer Anstrengung hervorgehoben. Umso mehr, als dass die Wiederholung des Titels dem Vers den Charakter einer hypnotischen Beschwörungsformel verleiht, während die Negation doch darauf angelegt ist, einem geistesabwesenden Zustand vorzubeugen.

Die Interpretation des Titels und des ersten Verses als eine Beschreibung, die zur Nachahmung auffordert, wird dadurch gestützt, dass es sich dabei um ein Zitat aus dem Buch des Propheten Jesaja handelt. Der Text enthält eine Verheißung für die gläubigen Juden und Christen: „Männer werden müde und matt [...], aber die auf den Herrn harren, kriegen neue Kraft [...], daß sie [...] nicht müde werden.“³⁴⁴ Domins Verse enthalten keinen Beleg für den Zitatstatus, schließen den Bezug darauf aber auch nicht aus. Sie lassen sich infolgedessen einerseits als Bezug auf die religiöse Macht lesen, die Wunder vollbringen kann. Andererseits steht im Text an deren Stelle eine Leerstelle, die darauf hindeuten könnte, dass das Wunder unabhängig von einer göttlichen Instanz erstrebt werden kann oder soll. Trotz des möglichen biblischen Bezugs, der sich auch im Motiv des Vogels als Symbol von Christus und Franz von Assisi, der der Legende zufolge mit den Vögeln sprechen konnte, findet, lassen sich die Verse deshalb nicht auf

eine affirmativ-religiöse Lesart festlegen, sondern verweisen auch auf die Möglichkeit, dass sogar diese Sicherheit zu erschüttern ist (vgl. Kapitel 3.2).

Die am Gedichtanfang beschriebene hypothetische Handlung ist in Bilder gekleidet: Das ersehnte „Wunder“ (I, 2) wird mit einem „Vogel“ (I, 4) verglichen, der von einer ausgestreckten Hand angelockt werden soll. Das Motiv des Vogels tritt ebenso wie das der Hand häufig in Domins Dichtung auf, und bezieht sich auf Konzepte von Freiheit, Heimatlosigkeit oder Handeln (vgl. Kapitel 3). Die Hand muss „leise“ (I, 3) hingehalten werden, um der Anweisung nachkommen zu können. Auch diese Aufforderung irritiert, denn das Hinhalten einer Hand erzeugt kein Geräusch in der Luft. Sinnvoller wäre die Anweisung, die Hand langsam auszustrecken, um den Vogel nicht zu verschrecken. Das Wort „leise“ impliziert jedoch diese notwendige Zartheit, Rücksichtnahme, Vorsicht und weist dadurch sogar noch stärker auf die Empfindlichkeit, die Gefährdung und Zerstörbarkeit der Handlung und damit auch des gewünschten Erfolgs hin. Darüber hinaus nimmt es Bezug auf die Bedingtheit und Fragilität der Sprache, wobei gleichzeitig das lyrische Bild als Beweis ihres Potentials angeführt wird. Damit erscheint nicht nur der Vogel, sondern auch die Hand als Bild für die Sprache. Der Vogel ist ein zartes, scheues Tier, das sich überwiegend in einem den Menschen unerreichbaren Medium bewegt. Er verkörpert den uralten Traum vom Fliegen und die Sehnsucht nach Freiheit. Das „Wunder“ muss Vertrauen, Zutrauen gewinnen, um sich zu nähern – von seinem Eintreten sprechen die Verse nicht. Für gewöhnlich lässt sich kein wilder Vogel von einer hingehaltenen Hand anlocken. Der Bruch des Bildes in dem beschriebenen Verhalten zum Wunder deutet auf das Scheitern der Geste hin.

In ihrem Essay *Ratschlag für Abiturienten* von 1982 dagegen fehlen diese Zweifel: „Das Wunder, das konkrete, kleine Wunder, wartet immer um die nächste Ecke für den, der es wahrnehmen mag.“³⁴⁵ Der Optimismus Domins erscheint in den späteren Essays ungebrochen und weicht damit deutlich von der Zurückhaltung ihrer Gedichte ab. Dies lässt sich auf die spezifischen Funktionen der unterschiedlichen Gattungen zurückführen. In ihrer Römerberg-Rede von 1978, die noch stärker eine persönliche Meinung artikuliert als die Essays, zitierte Domin ihr Gedicht *Nicht müde werden* sogar und fügt einen Absatz an, in dem sie „Wunder“ für den Kontext ihrer Rede konkretisiert – und zwar ausdrücklich für diesen Zusammenhang, ohne dass dies für das Gedicht in anderen Kontexten gelten müsse: Das Wunder „[...] besteht für mich darin, nicht im Stich zu lassen. Sich nicht und andere nicht. Und nicht im Stich gelassen zu werden. Das ist die Mindest-Utopie, ohne die es sich nicht lohnt, Mensch zu sein.“³⁴⁶ Damit liest Domin

345 Hilde Domin: *Ratschlag für Abiturienten*. In: GE, S. 254-255. S. 255.

346 Hilde Domin: *Humanität*. A.a.O., S. 406.

ihre eigenen Verse als eindeutigen Handlungsaufwurf. Das ändert doch nichts an der weiter bestehenden Mehrdeutigkeit, die sie in ihrer Poetologie konstatiert. Die Rede und der Essayband enden mit diesem Urteil, das dadurch weiteren Nachdruck erhält.

Die Verse können zum einen als konkrete Aufforderung zum „Hand hinhalten“ (I, 5) gelesen werden, um dem Nächsten Hilfe anzubieten. Zum anderen ist die Deutung möglich, dass sie Versöhnungsbereitschaft anzeigen. Die deutliche Markierung als „Wunder“ und dessen Uneingelöstheit im Text weisen zwar auf das Scheitern hin, lassen darin aber die Hoffnung auf die erwartete Geste erkennen. In ähnlich vorsichtiger Weise fasst Celan das Gedicht als „Händedruck“³⁴⁷ auf, um sich auf die mögliche Begegnung durch den Text und unter Vorbehalt sogar auf die Versöhnung zwischen den Opfern des nationalsozialistischen Regimes und seinen Mittätern zu beziehen. Außerdem bezeichnen die Verse die Art des Verhaltens, die dem notwendigen Wunder gemäß ist, um es eintreten zu lassen. Die ersten und die letzten beiden Verse des Gedichts bestehen jeweils aus drei Wörtern, der mittlere Vers mit „leise“ (I, 3) nur aus einem Wort. Es bildet die Achse, an dem sich die negative und die positive Handlungsanweisung im ersten und letzten Vers sowie das Objekt und seinem Vergleichsobjekt im zweiten und vierten Vers spiegeln. Von dem „leisen“ Handeln hängt der Erfolg des „Wunders“ ab. Dieses kann darin bestehen, dass der Vogel auf der Hand landet und dadurch sein Vertrauen beweist, dass er sich ausliefert. Doch im übertragenen Sinne bleibt der Inhalt des Wunders offen.³⁴⁸

Eine poetologische Lesart des Wunders als Gedicht drängt sich nach den bisherigen Ergebnissen ebenso auf wie eine biografische Lesart, die in dem Wunder eine von Zweifeln begleitete Rückkehr nach und Versöhnung mit Deutschland sieht, denn Domin schrieb das Gedicht vor ihrer endgültigen Rückkehr nach Deutschland. Die Verse fordern ein Handeln, als handelte man nicht, und lassen aus dieser Anweisung eine paradoxe Situation entstehen. Einer poetologischen Lesart zufolge überträgt sich das Paradox dadurch auf das Gedicht selbst, das handelt und nicht handelt, indem es zu diesem paradoxen Verhalten auffordert. So werden Zweifel an den Möglichkei-

347 Paul Celan: Brief an Hans Bender. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 3. A.a.O., S. 177-178.

348 Darüber hinaus lässt sich ein Bezug zur islamischen Mystik herstellen, allerdings ohne dass ein solcher Bezug von Domin's Werk nahegelegt wird. Vgl. Stephen LaBerge: *Hellwach im Traum. Höchste Bewußtheit in tiefem Schlaf*. Paderborn 1987. S. 137: „Landet ein Vogel in deiner ausgestreckten Hand, dann wirst du verstehen.“ Auch in diesem Sufi-Wort wird der Gegenstand des Verstehens nicht festgelegt und kann auf alles Unverständliche bezogen werden.

ten des Sprechens erkennbar, die aber den Versuch des Sprechens nicht verhindern.

In einer 1990 gehaltenen Vorlesung nannte Domin das Paradox eines ihrer „Hauptstilmittel“³⁴⁹ und eine „Lebenslage“ – des Exilanten und des Schreibenden. Domin definiert: „Denn was sonst ist das Paradox, als der Widerspruch gegen den ‚Anschein‘, die ‚doxa‘, wie das griechische Lexikon sagt, also die allgemeine Meinung, der eine unerwartete Gegenansicht entgegengehalten wird.“³⁵⁰ Die „Gegenansicht“ konstituiere aber keinen neuen Bezugspunkt, der Halt biete: „Der Ton liegt auf dem Unerwarteten, das die allgemeine Ansicht entkräftet, sie ad absurdum führt, ohne eine absolute Gültigkeit beanspruchende Alternative zu bieten. Wer zum Paradox greift oder wem es sich sozusagen als Ausweg offeriert, der steht jenseits aller Ideologien, in einem der Tröstung dieser Allheilmittel baren Raum.“

Das Paradox des Gedichts *Nicht müde werden* korrespondiert mit dem poetologischen Konzept, das Domin in ihren essayistischen Schriften formuliert hat, denn das Gedicht thematisiert selbst sein Changieren zwischen Autonomieästhetik und engagierter Literatur, ohne dass Domin diese Begriffe in einem ihrer Texte verwendet. Die einzige Ausnahme bildet ein Satz in ihrem 1968 veröffentlichten Essay ‚Lyriker‘ und ‚Text‘, in dem sie nur wenigen Dichtern zuspricht, „engagiert“ im alten Sinne³⁵¹ zu sein und sich von jedem „Rückzug in eine feste Ideologie“ distanziert, da er „nur eine neue Art Elfenbeinturm“ wäre. Engagierte Literatur ist demzufolge im „weiteren Sinne: auf unmittelbare gesellschaftspolitische Wirkung“³⁵², im engeren Sinne dagegen „auf individuelle Befreiung“ ausgerichtet. Dies deutete sich bereits durch die Definition von Lyrik als *Augenblick von Freiheit* und Atempause an. In ihrem Essay *Wozu Lyrik heute* schreibt Domin, der Begriff des „politischen Gedichts“³⁵³ sei „fragwürdig“, ebenso wie der von Krowlow als Ersatz vorgeschlagene Begriff des „öffentlichen Gedichts“, da die Wirksamkeit eines Gedichts nicht zu steuern sei.

349 Hilde Domin: Das Paradox als Stilmittel (1990). In: GE, S. 219-232. S. 219. Vgl. das folgende Zitat ebd.

350 Hilde Domin: Das Paradox als Stilmittel. A.a.O., S. 222. Vgl. das folgende Zitat ebd.

351 Hilde Domin: ‚Lyriker‘ und ‚Text‘. In: WL, S. 156-159. S. 156. Vgl. das folgende Zitat ebd.

352 Karl-Heinz Hucke/Olaf Kutzmutz: Engagierte Literatur. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. v. Klaus Weimar u. Harald Fricke. 3., neubearb. Aufl. Berlin 1997. S. 446f. S. 446.

353 Vgl. Hilde Domin: *Wozu Lyrik heute*. A.a.O., S. 30. Die beiden folgenden Zitate ebd.

2.3.2 Lyrik als Handlungsraum: *Ich will dich, Drei Arten Gedichte aufzuschreiben*

Gegenüber den Gedichten, die im Zusammenhang mit Domins Konzept der Atempause verhandelt wurden, weist *Nicht müde werden* durch seine Paradoxität ein graduelles Mehr an Widerständigkeit und ein expliziteres Engagement auf. In Domins Werk finden sich aber darüber hinaus Gedichte, die den Widerstand noch stärker artikulieren, etwa indem sie direkte Sprachkritik üben und für Freiheit eintreten oder eine pazifistische und medienkritische Haltung vertreten. Neben der allgemeinen abstrakten Kritik formuliert Domins Werk auch die konkrete Auseinandersetzung mit politischen Themen, und zwar immer aus der Position ihrer spezifischen Poetologie heraus.

Wie in ihrem Essayband *Wozu Lyrik heute* zitiert Domin auch in ihrem 1967 in Heidelberg geschriebenen und erstmals 1968 erschienen Gedicht *Ich will dich* (GG 331f) den chinesischen Weisen Konfuzius (551 - 479 v. Chr.), um ihr Anliegen zu unterstreichen.³⁵⁴ Die Verse kritisieren den zur Phrase verkommenen Freiheitsbegriff und geben ihm seinen Inhalt zurück, indem sie seine Abgegriffenheit kritisieren und seine daraus resultierende Anstößigkeit ausdrücken.

Die Formulierung „ich will“ mahnt nicht nur an den Ernst eines Ehebündnisses, sondern entspricht auch der einleitenden Phrase Gottes, mit der dieser den Menschen Versprechen oder Verheißungen macht. Der Titel *Ich will dich* macht damit die Dringlichkeit des Verlangens nach einem Gegenüber deutlich, auch wenn noch unklar ist, wer angedredet wird. Dies klärt sich in den beiden ersten Versen: Die „Freiheit“ (I, 1), ein als konkret wahrgenommenes Abstraktum, wird angedredet. Dieses eine Wort bildet den gesamten ersten Vers und wird so stark betont. Der zweite Vers wiederholt den Titel, aus dem Vollverb „wollen“ wird ein Hilfsverb: „ich will dich/aufrauen mit Schmirgelpapier/du geleckte“ (I, 3-5). In der ersten Strophe sagt das sprechende Ich, wie es den Begriff der „Freiheit“ durch das vorliegende Gedicht verändern will: Die Vokabel ist abgenutzt, glatt geworden vom ständigen Herausputzen, doch die Verse auf diesem Blatt Papier sollen ihr ihre Unebenheiten zurückgeben und sie weniger eingängig machen. Die Unfreiheit auf vielen Gebieten, die oft übersehen wird, soll wieder auffallen. Nicht die Freiheit selbst ist das Anstößige, sondern ihre Beschneidung, ihr Fehlen, die vielen Arten von Unfreiheit, die durch gesellschaftliche und persönliche Zwänge bedingt sind.

Die zweite Strophe schließt durch das Enjambement eng an die erste an, eindringlich wird mit dem ersten Vers „die ich meine“ (II, 1) ein neuer bzw. wahrer Freiheitsbegriff eingefordert. Zugleich ist der Vers ein Zitat aus ei-

354 Vgl. VE, S. 239. Vgl. GAF, S. 94.

nem Gedicht des romantischen Dichters Max von Schenkendorf (1783-1817).³⁵⁵ Durch den Bezug auf diese populären Verse wird die Aussage verstärkt, denn sie demonstrieren die Abgegriffenheit und Leere des Freiheitsbegriffs unmittelbar. Der zweite Vers greift nun wie ein Echo das letzte Wort des vorhergehenden Verses auf, jedoch in anderer Funktion und Bedeutung, wie der dritte Vers deutlich macht. Die beiden Possessivpronomen „meine/unser“ (II, 2-3) bilden je einen Vers, so dass klar wird, dass kein universell gültiges Recht auf Freiheit besteht. Freiheit besteht in einer „Freiheit von und zu“ (II, 4). In dieser Formulierung steckt nicht nur die aktive und die passive Dimension des Begriffs, sondern auch ein Spiel mit einem parodistischen Gebrauch von Adelstiteln. Der Ausdruck „von und zu“ – ohne dass ein Name folgt – weist ironisch darauf hin, wie wertlos und inhaltsleer der Begriff von Freiheit geworden ist, verkommen zu einem äußerlich herausgeputzten „Modefratz“ (II, 5). In *Wozu Lyrik heute* verbindet Domin dies mit einer Kritik an der modernen Mediengesellschaft und spricht mit Bezug auf den „Literaturbetrieb“ von dem „[...] Modediktat des Augenblicks durch diese Massenmedia, die ein offensichtlich falsches Pauschalurteil hervorrufen.“³⁵⁶

Die dritte Strophe demonstriert, dass der Begriff abgenutzt und für jeden benutzbar geworden ist, weil die Freiheit immer „in aller Munde“ ist, ohne Ecken und Kanten, beliebig „herumzustoßen“ wie eine Kugel. Die Häufigkeit des Vokals „u“ bildet die Rundungen in der Lippenformung ab. In der folgenden Strophe wiederholt das sprechende Ich sein Vorhaben mit dem Wort „Freiheit“ und verschärft die Maßnahme dafür drastisch: „ich will dich mit Glassplintern spicken“ (IV, 3). Die Freiheit als Spielball spitzt das Bild von der Kugel in der vorhergehenden Strophe noch einmal zu. Nun ist sie aber nicht mehr so weich zu fassen, denn die Wiederholung des kurzen Vokals „i“ in Kombination mit den harten Konsonanten „k“, „t“ und „z“ verstärkt den klanglichen Eindruck von scharfen Spitzen.

In der fünften Strophe, die erneut mit der direkten Anrede der Freiheit beginnt, dehnt das sprechende Ich das Vorhaben, dem Begriff der Freiheit seine Bedeutungsschärfe zurück zu geben, auch auf „andere/Worte“ (V, 2-3) aus, die aber nicht genannt werden. Die Kommunikation ist vom Scheitern bedroht, wenn Sprechen und Handeln nicht identisch sind. Domin hebt in dem Zitat innerhalb ihrer gesellschaftstheoretischen Reflexionen nicht nur die Relevanz des sorgfältigen Umgangs mit Sprache hervor, sondern beruft sich zugleich auf Moral als Kategorie. Ihr Postulat der „Freiheit“, wie sie es

355 Max von Schenkendorf: Freiheitslied. In: Gedichte. Hg. v. Edgar Groß. Berlin o.J. S. 3f. S. 3: „Freiheit, die ich meine,/Die mein Herz erfüllt,/Komm mit deinem Scheine./Süßes Engelsbild!/Magst du nie dich zeigen/Der bedrängten Welt?/Führest deinen Reigen/Nur am Sternenzelt?“ (I, 1-8)

356 Hilde Domin: Literarische Meinungsbildung. A.a.O., S. 44.

in *Ich will dich* formuliert, entspricht einer Forderung nach einer in der „Wirklichkeit“ gegebenen Situation, in der Wort und Objekt übereinstimmen. Erst dadurch bestünde auch die Möglichkeit einer Gesellschaft, in der sich Moralität herausbilden könnte.

Die Verse des Gedichts sind oft kurz, es überwiegen Einwort-Verse (I, 1; II, 2, 3, 5; III, 3; V, 1; VI, 2; VII, 3). Dadurch erhalten einzelne Worte besonderes Gewicht, was dem angekündigten Ziel des sprechenden Ichs entspricht, den Begriff „Freiheit“ so sperrig werden zu lassen, wie er einmal war. Auffällig ist das wiederholte Auftreten des Vokals „i“ (43 Mal), das die Eindringlichkeit des dreimaligen „Ich will dich“ (Titel; I, 2; IV, 3) mit seinen Assonanzen verstärkt.

Das Wort „unsere“ (II, 3) in dem Gedicht deutet darauf hin, dass es sich bei der Verwendung des Freiheitsbegriffs keineswegs um eine individuelle Angelegenheit handelt, sondern um eine allgemein-menschliche. Auch das Wort „Staat“ (VI, 5) weist darauf hin, dass der Umgang mit dem Wort „Freiheit“ und der Freiheit an sich keine private, sondern eine öffentliche Sache ist, die auch von den Machthabern deutlich vertreten werden muss.

Im Literaturarchiv Sulzbach ist eine Manuskriptfassung des Gedichts einsehbar, in der noch fünf Verse anschließen: „Freiheit/Ich will dich/für die Tschechen/die dich wollen//Freiheit benimm dich“³⁵⁷. Diese Verse wurden für den Druck gestrichen, so dass die genaue zeitliche Kontextualisierung, die Anspielung auf den tschechischen Befreiungskampf, der 1968 den Prager Frühling herbeiführte, aufgehoben und die überhistorische Lesart bestärkt wurde. Dadurch wurde die Mehrdeutigkeit und Offenheit erhalten und somit eine größere Übereinstimmung mit Domin's Poetologie hergestellt. Der letzte Vers gibt dem Gedicht eine neue Wendung, da er sich vom Begriff der Freiheit ihrer Praxis zuwendet und die Paradoxität des Unterfangens aufzeigt, sie auf eine bestimmte Erscheinungsform festzulegen. Freiheit birgt Chancen und Risiken, und der Text schärft das Bewusstsein für beides. Deswegen greift auch Michael Brauns Deutung zu kurz, die in dem Gedicht „das Kontrast- und Wunschprogramm einer wahren Sprache, in der die Freiheit positiv eingelöst wird als ein neuer, unantastbarer Lebenszustand“³⁵⁸ zu erkennen meint: Die Einlösung bleibt ausgespart. Das stete Bemühen des Sprechers um die Wahrhaftigkeit des Begriffs entspricht weder der Universalität dieses Ziels noch der Realisierung von Freiheit in der Praxis.

Domin hat ihren im Wintersemester 1987/88 in Frankfurt gehaltenen Poetik-Vorlesungen den Titel *Das Gedicht als Augenblick von Freiheit* gegeben. Sie geht dabei „von einer positiven und rettenden Funktion des Ge-

357 Vgl. Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O., S. 239.

358 Michael Braun: Ich will dich. In: Birgit Lermen/Michael Braun: Hilde Domin. A.a.O., S. 75-79. S. 79.

dichts³⁵⁹ aus. Diese rettenden Funktion und ihre Bedingtheit hat sie bereits 1959 in einem Gedicht mit dem sprechenden Namen *Salva nos* (GG 239-240) formuliert, dessen zweiten Teil sie in den Vorlesungen zitiert.³⁶⁰ Das Gedicht allein kann demnach keine endgültige Befreiung bringen, aber immerhin „den Rachen offen halten/in dem zu wohnen/nicht unsere Wahl ist“ (III, 2-4). Trotz der Nähe zum Existentialismus kann so die Hoffnung bewahrt werden, wenn die Macht des Atems (II, 4) und der „kleinen Stimme“ (I, 4; II, 2) auch begrenzt sind. Der biblische Hilferuf weist hier weniger auf den Rückzug in den Glauben in höchster Not hin als auf seine Formelhaf-tigkeit. Durch das lateinische Zitat „salva nos ex ore leonis“ (III, 1) er-scheint der Vers in seinem Kontext verfremdet und deshalb erneut wirksam. Domin's Gedicht erfüllt das moralische und ästhetische Postulat, das mit dem Topos der Unsagbarkeit verbunden ist und das Imre Kertész im Mai 1995 in seiner *Rede über das Jahrhundert* formuliert hat: „Wir müssen we-nigstens den Willen zum Scheitern haben.“³⁶¹ Das Streben nach der Darstel-lung ist notwendig, auch wenn die Darstellung an sich an ihrem Gegenstand scheitert.³⁶²

In der Römerberg-Rede von 1978 *Humanität bei Lebzeiten – eine Uto-pie?*, die den Band der *Gesammelten Essays* abschließt, wendet Domin sich ausdrücklich den Folgen der politischen Wirklichkeit für die Sprache zu:

„Mit der Verdächtigung der Toleranz und des Vertrauens wurde auch die Sprache verdächtig, bis in die Grammatik hinein. Sie wurde zu einem Mittel des Betrugs, der Übervorteilung, kurz zur ‚Sprache der Herrschenden‘ erklärt. Die Diskussio-nen, Forderung der Stunde, waren haßerfüllt und entarteten zum Meinungsterror. Kritik glitt ab in ein gespenstisches, ganz im Abstrakten sich austobenden Kreuz-fahrtum. Freiwillig und ohne Zwang von oben schufen sich die Intellektuellen ein quasi-totalitäres Klima.“³⁶³

Domin bezieht sich auf die sechziger Jahre, in denen die nationalsozialistische Vergangenheit virulent war und zugleich die Sprachkritik zunahm: Die Anführungszeichen bei dem Ausdruck „Sprache der Herrschenden“ verwei-sen auf eine Distanzierung von Seiten Domin's. Sie teilt damit die Kritik an dem Besetzen von Begriffen, die von denen geübt wurde, die sich vom öf-fentlichen Diskurs ausgeschlossen fühlten.

359 GAF, S. 7f.

360 Vgl. GAF, S. 7.

361 Imre Kertész: *Rede über das Jahrhundert*. In: Ders.: *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt. Essays*. Reinbek bei Hamburg 1999 (Budapest 1998). S. 14-40. S. 16.

362 Vgl. Jan Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*. A.a.O., S. 9f.

363 Hilde Domin: *Humanität*. A.a.O., S. 400.

Bei ihrem Urteil vernachlässigt Domin an dieser Stelle den Einfluss, den Sprache tatsächlich auf die Wirklichkeit ausübt, und den sie selbst angreift, zugunsten einer Kritik an den ideologischen Festschreibungen, die das aus dieser Prämisse resultierende, neben dem negativen existierende positive Potential von Sprache übersehen. So verwendet sie selbst einen fragwürdigen Begriff, wenn sie den „Lyriker als Sprachhygieniker“³⁶⁴ bezeichnet, da dies an den nationalsozialistischen Duktus mit Ausdrücken wie „Rassehygiene“ erinnern kann, den sie andernorts selbst kritisiert und entlarvt: Ein Gefängnis sei keine „Schutzhaft“³⁶⁵, ein Mord keine „Sonderbehandlung“.

Domin wendet sich eindeutig gegen die Euphemismen der bürokratischen Sprache in Politik und Medien und bedauert: „Gelitten hat vor allem die Sprache, die vor den ihr gemachten Vorwürfen auswich ins Neutrale. Wer Angst hat, sich ‚entlarvt‘ zu sehen, benutzt ein vorsichtiges Idiom, eine Art Bürokratensprache.“³⁶⁶ Domin setzt etwas dagegen und fordert es ein – eine besondere Form von „Zeitzeugenschaft“ zum Erhalt der Menschenwürde: „Statt dessen der Versuch, direkt und gewissenhaft zu benennen, was uns passiert. Damit wir die Realität wieder zu Gesicht bekommen, die uns entgleitet. [...] Wie sollte ich als Dichter nicht die Sprache für die Hauptrettung oder das Hauptverderben halten, je nachdem, ob wir genau und mutig mit ihr umgehen oder sie pervertieren.“³⁶⁷

Dies gilt gerade nach den Erfahrungen des Nationalsozialismus, der auch die Sprache beeinflusste. Das Sprachverständnis, das dahintersteht, betont weniger die schöpferische Kraft von Sprache als deren Vermögen, als Verständigungsmittel über die subjektiv empfundene Welt zu dienen. Dabei geht es weder um festgeschriebene Ideologien noch um vermeintlich objektive Abbildungen von „Wirklichkeit“, sondern um Annäherungen, um den „Versuch“, die persönlichen Erfahrungen zu beschreiben, damit so vielleicht in den Facetten und Bruchstücken jedes Einzelnen „die Realität“ aufblitzen kann.

An die Selbstbesinnung kann also die erneute Auseinandersetzung mit der Gesellschaft anschließen, in der das Individuum immer kontextualisiert ist. Die Versprachlichung sozialer Phänomene kann diese wieder zum Gegenstand der Kommunikation machen, wo sie vorher umgekehrt die Subjekte bestimmten. Trotz der massiven Gegenwart von Propaganda und Werbung vertraut Domin auf das Wort, das der Lyriker verwendet, wenn er Mut besitze, und zwar mindestens dreifachen: Mut zum Sagen, zum Benennen

364 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 28.

365 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 29. Vgl. das folgende Zitat ebd.

366 Hilde Domin: Humanität. A.a.O., S. 401. Vgl. Hilde Domin: Ratschlag. A.a.O., S. 254.

367 Hilde Domin: Humanität. A.a.O., S. 403f.

und zum Rufen.³⁶⁸ Hier zeigt sich erneut Domin's Nähe zu Brecht, der 1935 *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* aufgezählt hat: den Mut zur Wahrheit, die Klugheit, Wahrheit zu erkennen, die Kunst, die Wahrheit als Waffe einzusetzen, die Urteilsfähigkeit, um den Überbringer der Wahrheit auszuwählen, die List, die Wahrheit zu verbreiten.³⁶⁹ Es wird deutlich, dass Domin und Brecht auf Unterschiedliches abzielen: Während es Brecht um eine bestimmte Wahrheit geht, die offensichtlich als „die Wahrheit“ erkannt ist, zielt Domin auf das gesellschaftliche Potential von Lyrik und damit auf eine Wahrheit, die in ihrer höchsten Subjektivität zugleich allgemein ist, also potentiell viele Wahrheiten enthält.³⁷⁰

Domin betont, dass ihre Forderung nach Mut „unabhängig von der Gesellschaftsordnung“ sei, denn sie misstraut der Instrumentalisierung des Menschen im Kapitalismus wie im „real existierenden Sozialismus“. Die Ablehnung von Ideologien ist ein Aspekt, der sich bereits bei Karl Mannheim und Karl Jasper eine Rolle spielt, denen Domin eine erhebliche Bedeutung für ihr Werk zuspricht.³⁷¹ Mannheim hatte in *Ideologie und Utopie* die Erkenntnisgebundenheit an das politische und soziale Bewusstsein betont, die der Begriff „Ideologie“ reflektiere.³⁷² Auch wenn Domin und Mannheim Ideologien ablehnen, so bestehen doch Differenzen zwischen ihren Auffassungen: Mannheim erteilte durch seine Bestimmung der Intelligenz als „freischwebend“ dem Engagement eine Absage.³⁷³ Domin dagegen engagiert sich für „humane“ Werte – und setzt sich damit der Gefahr aus, zu ideologisieren und vereinnahmt zu werden. Vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus fordert sie Parteilichkeit.³⁷⁴ Doch teilt sie Mannheims An-

368 Vgl. Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 17.

369 Vgl. Bertolt Brecht: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit (1935). In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 18: Zur Literatur und Kunst I. A.a.O., S. 222-239.

370 Zwei Jahre nach Domin bestätigt Helmut Heißenbüttel das aktuelle Fehlen einer „Wahrheit“. Vgl. Helmut Heißenbüttel: Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit 1964. In: Ders.: Über Literatur. Texte und Dokumente zur Literatur. Olten/Freiburg i.B. 1966.

371 Hilde Domin: Humanität. A.a.O., S. 403-406; Zum Leonce-und-Lena-Preis 1979. Rede auf Karl Krolow und Anmerkungen eines Jurymitglieds zu den Prinzipien der Preisvergabe. In: GE, S. 148-159. S. 149; Dank an Heidelberg (1982). In: GS, S. 63-70. S. 63.

372 Vgl. Karl Mannheim: Ideologie und Utopie. 6., unveränd. Aufl., Frankfurt a.M. 1978 (1929). S. 36

373 Helmut Peitsch: Engagement/Tendenz/Parteilichkeit. A.a.O., S. 178-223. S. 196.

374 Vgl. Hilde Domin: R. A. Bauer interviewt Hilde Domin 1972 in Heidelberg. In: GS, S. 243-248. S. 245.

satz, das utopische Moment hervorzuheben – in ihrem Fall von der Literatur, wie ihre Texte zeigen. Das Gedicht *Ich will dich* zeigt, dass für Domin – wie für Jaspers – die intellektuelle Freiheit zwar Voraussetzung des Handelns ist, nicht aber dessen Endpunkt sein soll.

In ihrem Essay *Zivilcourage: ein Fremdwort*³⁷⁵ definiert Domin Zivilcourage als „Mut zu sich selbst, zu dem eigenen Urteil“³⁷⁶ und „Mut, die Dinge beim Namen zu nennen und nichts umzulügen, einer Opportunität halber“. Das ist ein Aufruf gegen Mitläufertum und Gruppenzwang, denn wie Adorno sieht sie in „der blinden Vormacht aller Kollektive“³⁷⁷ eine Gefahr. Im Rückblick auf den Januar 1933 hebt Domin die Bedeutung der Zivilcourage „für den Autor, der ein Rufer ist, und für seine Leser“³⁷⁸ hervor: „Für jeden Menschen, der Mensch sein will.“ Indem sie in ihren autobiographischen und essayistischen Schriften wiederholt eigene Gedichte zitiert, rückt sie diese explizit in einen politisierten Kontext. So zitiert sie in *Zivilcourage: ein Fremdwort* sechs Verse aus dem dritten Abschnitt ihres Gedichts *Drei Arten Gedichte aufzuschreiben*, das ihr schriftstellerisches Selbstverständnis sowie ihren Anspruch an dieses „Menschsein“ zeigt.

Die ersten beiden Abschnitte des Gedichts entstanden 1967, der dritte Abschnitt stammt aus dem Jahr 1968.³⁷⁹ Das sprechende Ich beschreibt im ersten Abschnitt, wie es sich die Beschaffenheit der Schreibunterlage wünscht: Deren Unregelmäßigkeit, Mehrteiligkeit und ihre Beweglichkeit sollen den Inhalt ihrer Zeilen noch verstärken, sie also noch „unsicherer“ machen. Für diese Eigenschaft wählt das sprechende Ich verschiedene Metaphern: „Ein trockenes Flußbett“ (1 I, 1) erfüllt die Anforderung, denn „von weitem gesehen“ (1 I, 3) erscheint es als „ein weißes Band von Kieselsteinen“ (1 I, 2), auf dem die „klaren Lettern“ (1 I, 5) weithin sichtbar wären. Aber auch „eine Schutthalde/Geröll“ (1 I, 6-7) wäre geeignet, „das heikle Leben meiner Worte/ihr Dennoch“ (1 I, 10-11) darzustellen, da es genau wie die Kiesel jeden einzelnen Buchstaben zum Wackeln brächte. Diese Prüfung der Worte zeige den Widerstand jedes Buchstabens gegen seine Gefährdung, gegen die Differenz zu dem Bezeichneten, der Wirklichkeit.

Der erste Vers des zweiten Abschnitts greift den letzten Vers des ersten Abschnitts auf und charakterisiert die gewünschte Beschaffenheit der Buchstaben sowie deren Zweck: Kleine Buchstaben/genau/damit die Worte leise kommen/damit die Worte sich einschleichen/damit man hingehen muß/zu den Worten“ (2 I, 1-6). Wie in einer Beschwörungsformel steht dreimal am Versbeginn die mit einer Anapher eingeleitete adverbiale Bestimmung, wo-

375 Hilde Domin: *Zivilcourage: ein Fremdwort* (1983). In: GE, S. 233-241.

376 Hilde Domin: *Zivilcourage*. A.a.O., S. 233.

377 Theodor W. Adorno: *Erziehung nach Auschwitz*. A.a.O., S. 681.

378 Hilde Domin: *Zivilcourage*. A.a.O., S. 233.

379 Vgl. VE, S. 239.

bei mit Vers fünf eine Umkehrung von Subjekt und Objekt erfolgt: Waren es in den Versen 4 und 5 die Worte, die sich auf die Rezipientin bzw. den Rezipienten hin bewegen, so sucht nun ein unpersönliches, allgemeines Subjekt nach diesen. Und in Vers 10 schließlich sind es wieder die Worte, die den Menschen erreichen als physische Erfahrung, die unbemerkt in den Körper „eintreten/durch die Poren/Schweiß der nach innen rinnt“ (2 I, 10-12). Die Metapher des Schweißes erklärt sich deutlicher mit der nächsten Strophe, in der die Worte als eigenständige, aber doch von uns selbst produzierte Substanz, als Medium der Widerständigkeit erscheinen: „Angst/meine/unsere/und das Dennoch jedes Buchstabens“ (2 II, 1-4). Durch die jeweils nur aus einem Wort bestehenden ersten drei Verse der zweiten Strophe tritt neben ihre Gleichsetzung und gegenseitige Identifizierung der Kontrast zum längeren letzten Vers. Dieser lässt sich nun lesen als letztes verbliebenes Mittel gegen die Angst bzw. als letzte Handlungsoption, die jedes Wort, jeder Buchstabe trotz aller Angst bildet. In dem zweiten Abschnitt fehlen Prädikate, so dass der letzte Vers, der dem letzten, im Konjunktiv stehenden Vers des ersten Abschnitts beinahe entspricht, ebenfalls als Möglichkeits- oder Wunschform oder aber affirmativ-konstatierend als Steigerung der drei Abschnitte gelesen werden könnte. Dadurch betont „das Dennoch jedes Buchstabens“ als Klimax die autonome Kraft der Kunst und ihrer Rezeption gegenüber der „Wirklichkeit“.

Zur Rilke-Feier in Frankfurt am 6. Dezember 1975 trug Domin ihren Essay *Zur Neunten Elegie* vor, in dem sie die Aufforderung „Sprich und bekenne“ (V, 2) zitiert und einen Hinweis auf die literarische Tradition ihres „Dennoch“ gibt: „Zwischen den Hämmern besteht/uns Herz, wie die Zunge/zwischen den Zähnen, die doch/dennoch, die preisende bleibt.“ (V, 7-10)³⁸⁰ Domin kommentiert die Verse: „Nicht nur das ‚Dennoch‘, auch das ‚Preisen‘ gilt – trotz allem – auch für uns. Weil Dichtung, noch die widerständige, von einem Ja lebt, dem Ja ihres Glaubens an die Fortdauer des befreienden Worts.“³⁸¹ Der Essay, der aus einem größeren zeitlichen Abstand zu Auschwitz entstanden ist, bestätigt die Kraft der Dichtung stärker als das Gedicht *Drei Arten Gedichte aufzuschreiben*. Bereits im Vorwort der Essay-sammlung hatte Domin ihre rückblickende Perspektive auf ihr eigenes Werk deutlich gemacht: „Das Hauptwort in meinen Lebensberichten, den autobiographischen wie den andern, ist Vertrauen: sich regenerierendes Vertrauen, widerständiges Vertrauen, Dennoch-Vertrauen.“³⁸² Das Kompositum verdeutlicht wie die Gedichtinterpretationen die dabei bestehenden Zweifel.

380 Rainer Maria Rilke: *Gesammelte Gedichte*. A.a.O., S. 474-475.

381 Hilde Domin: *Zur Neunten Elegie*. In: GE, S. 137-138. S. 137.

382 Hilde Domin: *Vorwort*. A.a.O., S. 11. Vgl. Hilde Domin: *Exil und Heimkehr*. In: *Sinn und Form* 45 (1993). H. 2. S. 335-340. S. 335.

Aus dem zarten Wunsch im ersten Abschnitts von *Drei Arten Gedichte aufzuschreiben* wird in der ersten Strophe des dritten Abschnitts eine klare Forderung nach einem in Menschengröße auf ein Plakat gedrucktem Gedicht, die in einen Satz gefasst ist: „Ich will einen Streifen Papier/so groß wie ich/ein Meter sechzig/darauf ein Gedicht/das schreit/sowie einer vorübergeht“ (3 I, 1-6). Das Maß des Menschen, das hier an das Gedicht gelegt wird, impliziert die Forderung nach Menschlichkeit als Maßstab. Die tatsächliche Größe des sprechenden Ichs bemisst sich daran und nicht an der in Metern gemessenen Größe, die ja zufolge der Angabe eher gering ist. Dadurch gewinnen die Verse zusätzlich etwas Heroisches und mahnen an den Kampf von David gegen Goliath. Das Gedicht soll unübersehbar (3 I, 7) und unüberhörbar (3 I, 5) sein für die, die ihm begegnen und es ignorieren wollen, und „etwas Unmögliches“ (3 I, 8) verlangen. Das Bild des schreienden Gedichts deckt sich dabei mit der Bildlichkeit von Dominis poetologischen Texten, in denen das Gedicht die Leserinnen und Leser „anruft“³⁸³.

Die folgenden Verse – und das sind die, die Domin in ihrem Essay zitiert – machen deutlich, was das sprechende Ich als die eigentlichen Selbstverständlichkeiten des Menschseins betrachtet: „Zivilcourage zum Beispiel“ (3 I, 9), „Mit-Schmerz“ (3 I, 11) und „Solidarität statt Herde“ (3 I, 12). Diese Eigenschaften unterscheiden den Mensch vom Tier (3 I, 9). Das sprechende Ich verweist darauf, dass diese Worte „Fremd-Worte“ (3 I, 13) seien, wobei dies nicht nur auf die fremde Wurzel einzelner Wörter, sondern vielmehr auf den Inhalt bezogen ist. Die Worte seien fremd geworden, weil der Inhalt fremd, selten ist, deswegen fordert das sprechende Ich, die Worte „heimisch zu machen im Tun“ (3 I, 14). Das Handeln müsse dem Gesagten entsprechen.

Die zweite Strophe hebt erneut hervor, was Menschlichkeit bedeutet, indem sie den Menschen definiert als „Tier das Zivilcourage hat“ (3 II, 2), „das den Mit-Schmerz kennt“ (3 II, 4). Der Mensch wird als Teil der Natur betrachtet, aber vom Tier unterschieden – oder als ein besonderes Tier betrachtet. Das allein stehende Wort „Mensch“ im ersten und dritten Vers könnte auch als Anrede und Aufforderung gelesen werden. Der fünfte Vers enthält eine Kette von Substantiven, die sich als Definitionen lesen lassen. „Mensch Fremdwort-Tier Wort-Tier“ verweist auf die Sprache, die Kommunikation mit Worten als die auszeichnende menschliche Eigenschaft, wobei insbesondere im „Fremdwort-Tier“ durchaus Kritik steckt. Aber das Wort-Tier besitzt eben auch die Fähigkeit zum Dichten und Mahnen, der Ruf nach Menschlichkeit kann ebenso eindringlich sein wie der Werbeslogan eines der weltgrößten Konzerne: „Trink Coca-Cola“ (3 2, 14). Dies ist ein Stilbruch in den Reflexionen um moralisches menschliches Verhalten.

Um so mehr zeigt der Einfall der allseits bekannten Werbesprache, die, zieht man die Verkaufszahlen als Beweis heran, eine Wahrheit zu verkünden scheint, die Kluft zwischen Sollen und Sein und rüttelt auf. Der Vers erregt Anstoß.

Die von Domin beschriebenen drei Arten, Gedichte aufzuschreiben, benennen drei zentrale Aspekte als Anliegen, die den drei von Domin angeführten Arten von Mut entsprechen: erstens die sichtbare Repräsentation des „Dennoch“ von Lyrik gegenüber der Welt, zweitens die Begegnung mit den Worten, die jeder für sich entdecken und herstellen muss, drittens den öffentlichen Charakter von Lyrik, die zu Solidarität aufruft. Domin zitiert in ihrem Essay die Verse, die am nachdrücklichsten Menschlichkeit und vor allem Zivilcourage einfordern. Sie betrachtet Gedichte als ein Mittel, um die Voraussetzungen für Menschlichkeit zu bewahren: „Lyrik ist eins der Trainings in Wahrhaftigkeit [...].“³⁸⁴ Der Massenmord steht mahnend im Hintergrund, doch Domin deutet ihn nur an und benennt ihn nicht explizit. Stattdessen wendet sie sich von den Toten ab und den Lebenden zu: „Wir brauchen historische Vorbilder. Aber wichtiger als die Vergangenheit ist unser aller Verhalten heute und hier. Das ist wichtiger als das Versagen der Großvätergeneration vor 50 Jahren.“

Die Toten stehen nicht auf. Beweist den Lebenden unser aller Glauben an die Menschlichkeit. Tut was dafür. Jeder.“³⁸⁵

Der Bezug auf die „Großvätergeneration“ macht deutlich, dass Domin sich hier an die Enkel der Täter, an die dritte Generation wendet. Es ist auffällig, dass Domins Essay hier dem restaurativen Zeitgeist zu entsprechen scheint, der sich auf die Zukunft richtet und weniger mit der Vergangenheit auseinandersetzen will. Damit unterscheidet er sich von ihren Gedichten und deren möglichen Lesarten. Sicherlich liegt dies zum einen an der Gattung, denn die in der Essaysammlung abgedruckten Texte sind oft Preisreden, bei denen versöhnliche Worte erwartet werden. Die Gedichte und die Essays nehmen hier sich ergänzende Positionen ein. Zum anderen fordert Domin nachdrücklich „Zivilcourage“, „Mut“ und „Menschlichkeit“ ein und lässt den grauenvollen Hintergrund dieses Anspruchs stets durchschimmern.

Des Weiteren besteht ihre konkrete Erfahrung nicht in Auschwitz, sondern im Exil und der Remigration, von der sie ein persönliches Zeugnis ablegt. Ihre Entscheidung, wieder in Deutschland zu leben, neben den Tätern, bedingt ihre bis zu einem gewissen Grad versöhnungsbereite Haltung. Die Grenze zur Nachsicht wird jedoch nicht überschritten. Darüber hinaus ist das Exil als universale und überhistorische Erfahrung nicht auf den nationalsozialistischen Massenmord als Ursache beschränkt, und Domin solidari-

384 Hilde Domin: Zivilcourage. A.a.O., S. 238.

385 Hilde Domin: Zivilcourage. A.a.O., S. 240.

siert sich mit den weltweit davon Betroffenen. Dieses Engagement und ihre Warnung vor der Wiederholung der Verbrechen decken sich mit den Positionen vieler Exilanten und lassen sich häufig in deren literarischen Werken finden.

Beide Elemente belegen auch die Nähe von Domins Werk zu den Arbeiten von Günter Eich, Paul Celan oder Ingeborg Bachmann, die wie Domin erst nach 1945 zu schreiben begann: Oelmann hat überzeugend nachgewiesen, dass in deren Dichtungskonzeption sowohl die Verbindung einer artistischen mit einer engagierten Haltung als auch der Aufruf zu Wachsamkeit und Widerstand und damit der Bezug zur Wirklichkeit konstitutiv ist.³⁸⁶ Domin bezeichnete sich in einer ihrer Reden „[a]ls engagierter und gewissenhafter Zeitgenosse“³⁸⁷ und sagt von ihren Essays, dass diese „den Atem des Autobiographischen“³⁸⁸ tragen.

Ich will dich, Salva nos und *Drei Arten Gedichte aufzuschreiben* zeigen, dass Domins Werk Gedichte enthält, die an der Sprache als einem gefährdeten, aber notwendigen Mittel zur Freiheit festhalten. Selbst wenn die Hoffnung auf Erfolg gering ist, leistet das lyrische Sprechen „dennoch“ Widerstand gegen die gesellschaftlichen Gegebenheiten, ohne auf einem Konzept der Sagbarkeit zu beharren und ohne sich einer postulierten Unsagbarkeit zu ergeben.

2.4 Zwischenfazit

Domins Beitrag zum Diskurs um die Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens nach 1945 ist sowohl explizit in ihren literaturtheoretischen als auch implizit in ihren poetischen Texten zu finden. Er verbindet moderne Rezeptionsästhetik mit einem lyriktheoretischen Konzept, das gleichzeitig engagierte Autorschaft und die Zweckfreiheit von Lyrik beinhaltet.

Das Problem der Sagbarkeit stellt sich nach Domins Poetologie den Produzentinnen und Produzenten wie den Rezipientinnen und Rezipienten. Domin hebt neben diesen beiden Ebenen zusätzlich die Autonomie des poetischen Worts hervor, die das Gedicht einem zeitlich und räumlich fixierenden Zugriff entzieht und sich in dreifacher Weise äußert: Worte sind erstens grundsätzlich mehrdeutig, zweitens ist das Gedicht ein magischer Gebrauchsgegenstand – magisch, weil er sich nicht durch seinen Gebrauch abnutzt oder gar verbraucht. Drittens besitzt Sprache das Potential, den Menschen zur Identität mit sich und damit zur Freiheit zu verhelfen.

386 Vgl. Ute Maria Oelmann: Deutsche poetologische Lyrik nach 1945. A.a.O., S. 422ff.

387 Hilde Domin: Zum Leonce-und-Lena-Preis 1979. A.a.O., S. 150.

388 Hilde Domin: Vorwort. A.a.O., S. 11.

Dieses Freiheitsmoment resultiert aus der unspezifischen Genauigkeit: Lyrik muss die Gesellschaft nicht verändern, kann es aber oder kann zumindest Möglichkeiten dazu aufzeigen, gerade dadurch, dass sie zweckfrei ist. Im Moment der Produktion wie der Rezeption besteht eine dialektische Freiheit *von* und *zu* etwas. Mit dem Paradoxon setzt Domin den Anspruch an ihre Gedichte, *Augenblick von Freiheit* und „magischer Gebrauchsgegenstand“ zu sein, stilistisch um, wie insbesondere ihr bereits angeführter Essay *Das Paradox als Stilmittel* verdeutlicht. Es kann als formale Bündelung des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz gelten und zeigt darüber hinaus Domins Nähe zu Adornos Konzept des „In-der-Schwebe-Haltens“.

Die unspezifische Genauigkeit ist ein Textmerkmal, das Autorin bzw. Autor und Leserin bzw. Leser gleichermaßen fordert. Zudem deutet es darauf hin, dass Domins Texte keineswegs einen unverbrüchlichen Glauben an die Kraft der Sprache ausdrücken, wie ihn etwa Michael Braun aus seiner Auseinandersetzung mit dem Gedicht *Worte* ableitet³⁸⁹ oder wie ihn Dieter Sevin als Kennzeichen der Exillyrik ausmacht³⁹⁰, sondern von starken Zweifeln durchzogen sind. Dies haben auch die Gedichtanalysen von *Linguistik* und *Ars longa* gezeigt.

Indem Domin die Polysemie, die Autonomie und die unspezifische Genauigkeit von Worten hervorhebt, stärkt sie die Rezeptionssituation, die Rezipientin bzw. den Rezipienten sowie den konstruierten literarischen Text selbst gegenüber der Macht der Autorin bzw. des Autors über die Deutung. Dass Domins Poetik damit einerseits dem Bedürfnis der deutschen Nachkriegsgesellschaft entgegenkommt, nicht ausdrücklich über den Massenmord zu sprechen, andererseits aber den Bezug auf subtile Weise nahe legen, ist ein Paradoxon, das dem aus Domins Werk abzuleitenden Konzept von Literatur entspricht – wie Paradoxität ihr Werk insgesamt kennzeichnet und sich sogar als Konstituens der Dominschen Lyrik und Poetologie erweist. Domins Werk erhält die Spannung zwischen dem Massenmord und den Möglichkeiten bzw. der Bedingtheit von Sprache aufrecht.

Der Topos der Unsagbarkeit des Holocausts wirkt in verschiedenen Diskurssträngen. Er findet Verwendung, um sowohl ästhetische als auch moralische, also immanent politische Haltungen in der Vergangenheit und Gegenwart oder Handlungsanweisungen für die Zukunft zu begründen. An diesen Aushandlungsprozessen beteiligen sich auch die Politik, die Geschichtswissenschaft und die Literatur, indem sie vielfältige eigene Deutungen vorlegen. Diese wiederum potenzieren sich unendlich, wenn auch mit unterschiedlicher Wirkungsmacht. Sprechen und Schweigen bilden gleich-

389 Michael Braun: *Exil und Engagement*. A.a.O., S. 87.

390 Dieter Sevin: *Hilde Domin: Rückkehr aus dem Exil als Ursprung und Voraussetzung ihrer Poetologie*. In: Helga Schreckenberger (Hg.): *Ästhetiken des Exils*. Amsterdam 2003. S. 353-364. S. 358.

zeitig die Resultate der Verhandlungen und fungieren sowohl als Kommunikationsmittel als auch Kommunikationsinhalt. Das Schweigen über den Holocaust besitzt als Leerstelle für die damit Konfrontierten allerdings den Nachteil, noch weniger eindeutig zu sein als das Sprechen. Das Schweigen entgeht zwar dem Risiko, den Holocaust zu ästhetisieren, zu trivialisieren oder zu kommerzialisieren, bleibt aber möglicherweise die nachdrückliche und moralisch geforderte Positionierung schuldig oder wird im Gegenteil eingesetzt, um das Verschweigen und Vergessen des Holocaust zu befördern. Die Sprache selbst steht zur Disposition, insbesondere die dichterische. Es stellt also eine unzulässige Vereinfachung und Verkürzung dar, wie Irmgard Hammers zu behaupten, die Sprachkrise der deutschen Dichter nach 1945 resultiere „vorwiegend aus dem ideologischen Mißbrauch der Wörter im Nationalsozialismus“³⁹¹. Dies förderte zwar das Misstrauen gegenüber der Sprache, mehr noch als ihr spezifischer Gebrauch in der Vergangenheit aber affiziert Auschwitz selbst die Einschätzungen der Bedingungen und Möglichkeiten von Sprache durch die Dichterinnen und Dichter.

Die Auseinandersetzungen um die Art des künstlerischen Umgangs mit dem Massenmord und ihren formalen Niederschlag finden keinen Konsens und beeinflussen ebenso wie die zeitgenössischen oder rückblickenden Deutungen von Auschwitz bis hin zu den Debatten um die Grenzen des Verstehens den Diskurs selbst. In der bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft dominiert in Bezug auf den nationalsozialistischen Massenmord zunächst das Schweigen, ob als Ausdruck von Schuld und Scham oder als Instrument zur Festigung der deutschen Gesellschaft, wie Beiträge der Philosophie und der Geschichtswissenschaften es reflektieren. Die deutsche Nachkriegsliteratur greift die jüngste Geschichte auf, verhält sich gegenüber den spezifischen Erfahrungen der im Nationalsozialismus Verfolgten jedoch überwiegend abweisend. Die Einschätzungen von Autorinnen und Autoren, inwieweit die deutsche Sprache selbst vom Nationalsozialismus affiziert ist, lassen Skepsis gegenüber der Sprache selbst erkennen, verwerfen sie aber nicht generell als untaugliches Medium. Das „Dritte Reich“ ist in diesen Debatten stets gegenwärtig.

Braun bezeichnet Hilde Domin's *Wozu Lyrik heute* neben Gottfried Benn's Vortrag über die *Probleme der Lyrik* und Paul Celans *Der Meridian* als „die bedeutendste Dichterpoetik der deutschen Nachkriegsliteratur“³⁹². Er begründet dies mit den von ihr geprägten Begrifflichkeiten sowie mit ihrer Verbindung von Autonomie und Engagement: „einerseits die Verteidigung poetischer Autonomie in einer überwiegend außen- und medienge-

391 Irmgard Hammers: Hilde Domin. A.a.O., S. 47.

392 Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O., S. 141.

steuerten Gesellschaft, andererseits die Legitimation öffentlichen Engagements der Poesie um des Menschen und seiner besseren Möglichkeiten willen³⁹³. Dem kann als weitere Begründung die Reflexion der radikalisierten Sprachkrise nach Auschwitz in ihrem Werk hinzugefügt werden. Domins Gedichte fügen sich aufgrund ihrer Widerständigkeit nicht nahtlos in die staatstragende Politik der Vergangenheitsbewältigung ein.

Für Domin stellt sich das Problem der Sagbarkeit zunächst als ein poetologisches. Ihre Gedichte tragen zudem dem Umstand Rechnung, dass sie nach Auschwitz erscheinen. Die Unsagbarkeit des Ereignisses schafft darin eine Leerfläche, die die Projektionsfläche für die Erfahrungen der nationalsozialistischen Verbrechen sowie allgemeiner Unterdrückungssituationen bildet, ohne dass ein eindeutiger Vorrang eingeräumt wird. Domins Verantwortungsgefühl für Vergangenheit und Zukunft zeigt sich in ihrem Eintreten für Zeitgenossenschaft, für ein bewusstes Leben in der Gegenwart, das über den Beobachterstatus hinaus Handlungsbereitschaft umfasst und fordert.

Domins Poetologie kann als produktive, aber zweifelnde Antwort auf die radikalisierte Sprachkrise nach Auschwitz innerhalb des ebenfalls ambivalenten Diskurses gewertet werden. Gegen die Erfahrung des monologischen Sprechens, die Domin selbst artikuliert, setzt sie ihre poetologischen Vorstellungen, die das Individuum erneut als Subjekt inthronisieren: Die Hoffnung auf das poetische Potential besteht „dennoch“ – Auschwitz zum Trotz und mit Auschwitz als unverzichtbarem Bezugspunkt. Die folgenden Kapitel überprüfen, wie Hilde Domin sich mit den Gründen für Lyrik nach Auschwitz auseinandersetzt, die innerhalb des Diskurses verhandelt werden: die Artikulation von Leid, der Trost, die Zeugenschaft, das Erinnern und die gegenwärtige und zukünftige Freiheit des menschlichen Lebens.

393 Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O., S. 231.

3 LEID

Zwischen der Darstellung von Leid im Werk von Domin und anderen Autorinnen und Autoren der Exilliteratur einerseits und in der Literatur über Auschwitz andererseits lassen sich Übereinstimmungen finden. Sven Kramers Habilitationsschrift arbeitet drei Merkmale der Holocaust-Literatur heraus: Sie greife erstens die Überlebenschuld auf, zweitens werde auf die Darstellung der Vergasungen verzichtet, drittens herrsche wegen der Gegenwärtigkeit von Folter, Gefolterten und ihren Texten eine Moralisierung des Diskurses, „[...] in dem die Verpflichtung gegenüber den Toten sich als Aufruf zur Erinnerung artikuliert.“¹ Überlebenschuld, Darstellungsverzicht und der moralisierende Charakter des Diskurses kennzeichnen auch die Literatur nach Auschwitz, insofern sie die Vergangenheit reflektiert. Daneben bestehen aber Abweichungen zur Holocaust-Literatur, die v.a. aus dem Unterschied zwischen den Erfahrungen der Exilanten und der Überlebenden resultieren, den beide Gruppen reflektieren.

Kramer reiht das ästhetisch-moralische Dilemma von Kunst nach Auschwitz, das die Frage nach der Artikulation der Leiderfahrung enthält, in die Diskussionen um die Darstellung von Folter in der Kunst ein. Er hebt zwei Debatten hervor, die „[...] die diskursprägende Funktion ästhetischer Prämissen für die Darstellung der Folter erschließen. Die *Laokoon*-Debatte lotete die historischen Möglichkeiten und Grenzen der Schmerzdarstellung aus. Die Debatte um das Erhabene thematisierte den ästhetischen Umgang mit Überwältigungsphantasien.“²

Kramer hat beide Debatten ausführlich nachgezeichnet, so dass an dieser Stelle darauf verwiesen werden kann. Der Schmerz sowie die Erfahrung von absoluter Macht bzw. Machtlosigkeit bilden auch zentrale Elemente des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz. Dadurch besitzen die zweihundertjährigen Argumente der Debatten bis heute eine gewisse Aktualität: Die Darstellung von Leid kann Mitleid evozieren. Die Distanz der Erfahrung durch die ästhetische Vermittlung kann auch eine tröstende Wirkung besitzen und positive Gefühle vermitteln. Problematisch wird dieser Effekt jedoch, wenn er zu Voyeurismus verkommt.

1 Sven Kramer: Die Folter in der Literatur. Ihre Darstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa von 1740 bis ‚nach Auschwitz‘. München 2004. S. 448.

2 Sven Kramer: Die Folter. A.a.O., S. 99.

Darüber hinaus entziehen sich manche Phänomene der Imaginationskraft und der Darstellbarkeit, so dass sie nur ex negativo zu betrachten sind.³ Für den ästhetischen Diskurs im 18. Jahrhundert gilt, dass die Darstellungen des Schmerzes mit einer Grenze arbeiten: „[...] wie zerstörerisch die äußeren Einwirkungen auf den einzelnen auch sein mögen, immer bleibt für ihn ein Rückzugsraum reserviert, immer soll er die – mitunter nur als potentielle konzipierte – Autonomie in sich finden können.“⁴

Domin hat nur wenige Texte mit direktem Bezug auf den Massenmord an den Juden geschrieben. Offensichtliche und eindeutige Verweise darauf sind Domin's Poetologie entsprechend in ihren Texten eher selten. In ihren Gedichten fallen die Begriffe „Holocaust“ oder „Auschwitz“ nicht. An ausgewählten Gedichten Domin's, die sich mit Leiderfahrungen auseinandersetzen, soll nun zum einen untersucht werden, welchen Bedingungen diese unterliegen, und zum anderen, welche Möglichkeiten die Texte im lyrischen Sprechen anbieten und inwieweit sie dabei an einem geschützten Raum des autonomen Kunstwerks festhalten.

3.1 Physische und psychische Verletzungen: *Wen es trifft, Schale im Ofen*

Ein Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem eigenen Leid sowie dem Leid der Überlebenden liefert das 1953 in Vinalhaven (USA) geschriebene Gedicht *Wen es trifft* (GG 103-109). Es war das letzte Gedicht, das Domin 1953 vor der Rückkehr nach Europa 1954 schrieb.⁵ *Wen es trifft* sticht erstens wegen seiner vielfältigen Bildlichkeit des Leids hervor. Zweitens schätzte Domin selbst es sehr, was wiederum die Rezeption der Verse beeinflusst hat. Die Dichterin hat 1976 betont, dass es lange ihr wichtigstes Gedicht war, bis es vom 1969 geschriebenen *Abel steh auf*⁶ abgelöst wurde: „Beide handeln [...] vom Überleben und Neu-Anfangen und von der Liebe, die das Eine und das Andere möglich macht.“⁷

In der erstmals 1957 veröffentlichten Fassung⁸ beginnt das Gedicht mit einer zweistrophigen Reflexion des Zusammenlebens der Menschen, das als

3 Vgl. Sven Kramer: Die Folter. A.a.O., S. 132.

4 Sven Kramer: Die Folter. A.a.O., S. 128f.

5 Vgl. Hilde Domin: Leben als Sprachodyssee (Selbstvorstellung bei der Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, 1979). In: GS, S. 32-40. S. 39.

6 Vgl. VE, S. 240.

7 Hilde Domin: Was einem mit seinen Gedichten passieren kann. Lese-Erfahrungen VIII (1976). In: GS, S. 204-209. S. 204.

8 Neue Rundschau 68 (1957). S. 462.

von Angst geprägt dargestellt wird: „der Mensch/ist des Menschen/bangste Begegnung.“ (II, 3-5) In dem Gedichtband *Nur eine Rose als Stütze* fehlen die ersten beiden Strophen der ersten Fassung, und sie wurden auch nicht in die *Gesammelten Gedichte* aufgenommen.⁹ Diese Änderung schwächt die Brutalität des Dargestellten nicht ab, hat aber Auswirkungen für die Sprecherposition, die dadurch zurückgenommen wird. Die mit einer eindeutig negativen Wertung versehene Frage in der ersten Strophe enthält den Vorwurf und die Selbstanklage des Sprechers, dass Menschen sich einander gegenüber rücksichtslos verhielten: „Welch perverse/Mode der Angst/schneidert uns Kleider/aus der Haut eines Du/als sei es ein Tierfell im Winter?“ (I, 1-5) Inwieweit dies metaphorisch zu lesen ist, ob also das Ausmaß der Gewalt wörtlich und die Aneignung von fremdem Besitz auf Kosten „eines Du“ (I, 4) im übertragenen Sinn angesprochen wird, bleibt offen. Vor dem Hintergrund der zeitlichen Nähe der nationalsozialistischen Verbrechen, insbesondere der brutalen Enteignungen der jüdischen Bevölkerung sowie der perversen „Ausschlachtung“ der Leichen in den Konzentrationslagern – das Herausbrechen von Zahngold, die Produktion von Seife aus dem Fett in den Verbrennungsöfen oder von Lampenschirmen aus Haut –, ist sowohl eine konkrete als auch eine metaphorische Lesart begründbar.

In den Versen der ersten Strophe klingt die Redewendung „Ich möchte nicht in deiner Haut stecken“ an, die der Aussage „Ich möchte nicht an deiner Stelle sein“ entspricht. Damit weisen sie schon die in dem Bild evozierte grausame Vorstellung zurück, die aus der eigenen Angst entsteht und aus der erst die Möglichkeit einer Distanzierung vom Gegenüber erwächst. In biblischem Ton sowie in Abwandlung des Zitats von Thomas Hobbes („der Mensch ist dem Menschen ein Wolf“) und der Redewendung „eine Krähe hackt der anderen kein Auge aus“ hebt die zweite Strophe die mangelnde Solidarität von Menschen im Unterschied zu den Tieren hervor: „Die Krähe/fürchtet die Krähe nicht“ (II, 1-2). Das menschliche Verhalten dagegen verstößt gegen die Gesetze der Natur zur Bewahrung der Gattung und ein Klima der Angst verursacht, das die menschliche Gesellschaft prägt.

Die Bezeichnung der herrschenden Stimmung als „Mode“ (I, 2) impliziert zwei Lesarten: Zum einen weist sie durch den verharmlosenden Ausdruck auf die Fehleinschätzung bezüglich der Bedeutung dieser Bewegung hin. Zum anderen entlarvt sie, dass hinter dieser „Mode“ bestimmte Akteure und Interessenträger stehen, dass die „Mode“ also verändert werden kann. Die „Mode der Angst“ von Menschen entspringt der Sehnsucht nach Identität.

9 Mit den Versen II, 3-5 beginnt das Gedicht *Magie*, das ebenfalls 1953 in Vinalhaven entstand und in Domins letzten Gedichtband neben dem Titel in Klammern die Anmerkung „Wen es trifft – Erster Teil“ trägt. Hilde Domin: *Der Baum blüht trotzdem*. A.a.O., S. 63f. In den *Gesammelten Gedichten* fehlt diese Angabe (vgl. GG, 91f).

fikation über äußere Zeichen, doch verletzt sie dabei die Integrität anderer. Sie macht Angst und entsteht aus der Furcht, nicht zu einer bestimmten Gruppe dazugehören. Mit Bezug auf den Nationalsozialismus deutet sich darin die Ausgrenzung der jüdischen Bevölkerung an, die sich in Verfolgung und Ermordung radikalisierte. Das eindeutig pejorative Adjektiv (I, 1) und die Frageform kennzeichnen die Verse als einen Einspruch, als Aufruf, diese Situation zu beenden. Die Strophen korrespondieren dadurch mit den nach dem Asterisk stehenden Versen.

Die Streichung gegenüber dem Erstdruck verschärft den Bruch zwischen den verbleibenden Abschnitten, so dass aus der unbestimmten Situation dessen, „den es trifft“, durch die Anrede ein Schock der Erkenntnis der eigenen Betroffenheit auftritt. Zudem werden damit zwei eindeutige Wertungen entfernt, die der Leserin bzw. dem Leser Raum geben, das Geschehen selbst einzuordnen.

Wen es trifft

Wen es trifft,
 der wird aufgehoben
 wie von einem riesigen Kran
 und abgesetzt
 wo nichts mehr gilt,
 wo keine Straße
 von Gestern nach Morgen führt.
 Die Knöpfe, der Schmuck und die Farbe
 werden wie mit Besen
 von seinen Kleidern gekehrt.
 Dann wird er entblößt
 und ausgestellt.
 Feindliche Hände
 betasten die Hüften.
 Er wird unter Druck
 in Tränen gekocht
 bis das Fleisch
 auf den Knochen weich wird
 wie in den langsamen Küchen der Zeit.
 Er wird durch die feinsten
 Siebe des Schmerzes gepreßt
 und durch die unbarmherzigen
 Tücher geseiht,
 die nichts durchlassen
 und auf denen das letzte Korn
 Selbstgefühl
 zurückbleibt.

So wird er ausgesucht
und bestraft
und muß den Staub essen
auf allen Landstraßen des Betrugs
von den Sohlen aller Enttäuschten,
und weil Herbst ist
soll sein Blut
die großen Weinreben düngen
und gegen den Frost feien.

Manchmal jedoch
wenn er Glück hat,
aber durch kein kennbares
Verdienst,
so wie er nicht ausgesetzt ist
für eine wißbare Schuld,
sondern ganz einfach weil er zur Hand war,
wird er
von der unbekanntem
allmächtigen Instanz
begnadigt
solange noch Zeit ist.
Dann wird er wiederentdeckt
wie ein verlorener Kontinent
oder ein Kruzifix
nach dem Luftangriff
im verschütteten Keller.
Es ist als würde eine Weiche gestellt:
sein Nirgendwo
wird angekoppelt
an die alte Landschaft,
wie man einen Wagen
von einem toten Geleis
an einen Zug schiebt.
Unter dem regenbogenen Tor
erkennt ihn und öffnet die Arme
zu seinem Empfang
ein zärtliches Gestern
an einem bestimmbareren Tag des Kalenders,
der dick ist mit Zukunft.

Keine Katze mit sieben Leben,
keine Eidechse und kein Seestern,
denen das verlorene Glied
nachwächst,

kein zerschnittener Wurm
ist so zäh wie der Mensch,
den man in die Sonne
von Liebe und Hoffnung legt.
Mit den Brandmalen auf seinem Körper
und den Narben der Wunden
verblaßt ihm die Angst.
Sein entlaubter
Freudenbaum
treibt neue Knospen,
selbst die Rinde des Vertrauens
wächst langsam nach.
Er gewöhnt sich an das veränderte
gepflügte Bild
in den Spiegeln,
er ölt seine Haut
und bezieht den vorwitzigen
Knochenmann
mit einer neuen Lage von Fett,
bis er für alle
nicht mehr fremd riecht.
Und ganz unmerklich,
vielleicht an einem Feiertag
oder an einem Geburtstag,
sitzt er nicht mehr
nur auf dem Rande
des gebotenen Stuhls,
als sei es zur Flucht
oder als habe das Möbel
wurmstichige Beine,
sondern er sitzt
mit den Seinen am Tisch
und ist zuhause
und beinah
sicher
und freut sich
der Geschenke
und liebt das Geliehene
mehr als einen Besitz
und jeder Tag
ist für ihn
überraschendes Hier,
so leuchtend leicht
und klar begrenzt
wie die Spanne

zwischen den ausgebreiteten
Schwungfedern
eines gleitenden Vogels.

Die furchtbare Pause
der Prüfung
sinkt ein.
Die Schlagbäume
an allen Grenzen
werden wieder ins Helle verrückt.
Aber die Substanz
des Ich
ist so anders
wie das Metall, das aus dem Hochofen kommt.
Oder als wär er
aus dem zehnten oder zwanzigsten Stock
– der Unterschied ist gering
beim Salto mortale
ohne Netz –
auf seine Füße gefallen
mitten auf Times Square
und mit knapper Not
vor dem Wechsel des roten Lichts
den Schnauzen der Autos entkommen.
Doch eine gewisse Leichtigkeit
ist ihm
wie einem Vogel
geblieben.

*

Du aber
der Du ihm
auf jeder Straße begegnest,
der Du mit ihm
das Brot brichst,
bücke Dich und streichle,
ohne es zu knicken,
das zarte Moos am Boden
oder ein kleines Tier,
ohne daß es zuckt
vor Deiner Hand.
Lege sie schützend
auf den Kopf eines Kinds,
lasse sie küssen

von dem zärtlichen Mund
der Geliebten,
oder halte sie
wie unter einen Kranen
unter das fließende Gold
der Nachmittagssonne,
damit sie transparent wird
und gänzlich untauglich
zu jedem Handgriff
beim Bau
von Stacheldrahthöhlen,
öffentlichen
oder intimen,
und damit sie nie
wenn die Panik
ihre schlimmen Waffen verteilt,
„Hier“ ruft,
und nie
die große eiserne
Rute zu halten bekommt,
die durch die andere Form
hindurchfährt
wie durch Schaum.
Und daß sie Dir nie,
an keinem Abend,
nach Hause kommt
wie ein Jagdhund
mit einem Fasan
oder einem kleinen Hasen
als Beute seines Instinkts
und Dir die Haut
eines Du
auf den Tisch legt.

Damit,
wenn am letzten Tag
sie vor Dir
auf der Bettdecke liegt,
wie eine blasse Blume
so matt
aber nicht ganz so leicht
und nicht ganz so rein,
sondern wie eine Menschenhand,
die befleckt
und gewaschen wird

und wieder befleckt,
 Du ihr dankst
 und sagst
 Lebe wohl,
 meine Hand.
 Du warst ein liebendes
 Glied
 zwischen mir und der Welt.

Das Gedicht gliedert sich in zwei durch einen Asterisk getrennte Abschnitte. Im ersten wird von einer dritten Person – „Wen es trifft“ (I, 1) – gesprochen, im zweiten Abschnitt wird ein direktes Gegenüber in der zweiten Person Singular angeredet. Der Sprecher bezieht sich auf erlittene Qualen, deren Bezug zu Auschwitz nahe liegt, und nähert sich ihnen durch sprachliche Bilder. Damit schafft er gleichzeitig eine erneute Distanz zum Leid.

Der erste Abschnitt von *Wen es trifft* beschreibt die willkürliche Auswahl des Schicksals, die einen Menschen aus seinem alltäglichen Leben herausreißt, ihn leiden lässt und ihn „manchmal“ (II, 1), ebenso zufällig, überleben lässt, wenn auch zutiefst verändert. Im zweiten Abschnitt wird ein „Du“ (II, 1) direkt angesprochen und ermahnt, seine Hand sorgfältig und bewusst zu gebrauchen, d.h. mit der Hand Gutes zu tun, um ruhig sterben zu können. Das Gedicht besteht aus vollständigen Sätzen, die sich jedoch durchgängig jeweils über mehrere Verse erstrecken. Es sind freie Verse mit unregelmäßigen Rhythmen. Durch Enjambements werden einzelne Wörter oder Wortgruppen hervorgehoben sowie die Sätze zerteilt. Der Atemfluss, der bei Domin eine besondere Rolle spielt (vgl. Kapitel 2.3), stockt. So überträgt sich die Verstörtheit des Sprechers, seine Trauer über das, was möglich war und ist, was er vielleicht sogar selbst am eigenen Leib erfahren hat, auf die Leserinnen und Leser.

In ihren Poetik-Vorlesungen *Das Gedicht als Augenblick von Freiheit* hat Domin 1987/88 darauf hingewiesen, dass in *Wen es trifft* „auch der Ko-reakrieg gegenwärtig“¹⁰ sei. Sie nennt das Gedicht einen „[...] Aufruf an den, der dem Überlebenden von Verfolgung begegnet: also ein Aufruf an alle.“ Es ist ein sehr langes Gedicht, von dem Domin sagt, es sei die „letzte große Summe meiner Erfahrungen [...], die, von heute her gesehen, vielleicht fast ebenso sehr als Vorwegnahme der Rückkehr zu lesen ist“¹¹, und zwar „in ihrer ganzen Ambivalenz“¹². An dieser Stelle weist Domin ihre eigene Erfahrung der Verfolgung als Quelle des Gedichts aus und stellt

10 GAF, S. 33. Siehe das folgende Zitat ebd.

11 GAF, S. 35.

12 Hilde Domin: *Meine Wohnungen – „Mis moradas“* (1973). In: GS, S. 71-138. A.a.O., S. 121.

gleichzeitig eine nachträgliche Lesart vor, die sich auf ihre spätere Erfahrung der Remigration bezieht. Sie führt damit ihre lyriktheoretischen Positionen selbst vor: In ihren Vorlesungen stellt sie zum einen die Notwendigkeit von Erfahrungen als Bedingung des Gedichts vor, zum anderen die Möglichkeit des Bedeutungswandels bzw. die Vielfalt der Lesarten, die der „Erfahrungskern“ zulässt.

„*Wen es trifft*“ (Hervorhebung M.K.) bleibt offen – es trifft einfach einen Menschen. Die erste Strophe beschreibt genau, welche Martern ihm zugefügt werden, die zweite seine Begnadigung, die dritte und vierte charakterisieren den Menschen als Gattungswesen und zeichnen seine langsame und nicht gänzliche Wiederherstellung nach. Der Titel *Wen es trifft* steigert in seiner Unvollständigkeit die Spannung, wie es weitergeht. Ein „Treffer“ bezeichnet auch einen Schuss oder Schlag, der sein vorgesehenes Ziel erreicht und impliziert damit etwas Gewalttätiges. Das durch die Formulierung implizierte Ereignis kann auch ein „Zufallstreffer“ sein. Die Folgen des Treffers, des Geschehens, gehen in jedem Fall an die „Substanz“ (IV, 7) des Menschen. Die Sätze des Gedichts werden von Enjambements unterbrochen, gewaltsam zerhackt, was die Wirkung der grausamen Bilder erhöht.

Der Titel wird im ersten Vers wiederholt und unterstreicht so die Bedeutung dieses Ereignisses. Der Rest der Strophe führt aus, was ihm geschieht: Der erste Satz vergleicht das Übermächtige, Technizistische und Systematische des Geschehens mit „einem riesigen Kran“ (I, 3), der den Betroffenen, von selbst oder von einer unbekanntem Macht – deus ex machina – geführt, wie einen Gegenstand anhebt und im rechtsfreien Raum absetzt, ohne Schutz und Hilfe, „wo nichts mehr gilt“ (I, 5), im Nirgendwo, außerhalb der Zeit, ohne Hoffnung auf eine Zukunft (I, 7). Das „o“ bildet den dominanten Vokal in diesem Satz, so dass er umso dumpfer, dunkler, hoffnungsloser klingt. Die Alliterationen der Fragewörter betonen zusätzlich die Haltlosigkeit und Einsamkeit.

Zunächst ist in *Wen es trifft* nur das Äußere des Menschen betroffen, die Kleidung, „[d]ie Knöpfe, der Schmuck und die Farbe“ (I, 8). Diese individuellen Kennzeichen werden ihm durch eine grobe hygienische Maßnahme „wie mit Besen“ (I, 9) genommen, als sei es Schmutz, der beseitigt werden müsse. Als nächstes wird auch seine Hülle entfernt, er wird den Blicken preisgegeben, „ausgestellt“ (I, 12) wie ein Kuriosum oder eine Ware, nun vollends ein Objekt. Die Verse beschreiben äußerst knapp die Vorgänge, entsprechend ist die Situation kaum auszuhalten für den „Betroffenen“. Im Bild des Ausziehens schimmert bereits durch, wie die Nationalsozialisten mit ihren Opfern in den Lagern umgingen, wenn sie prüften, ob diese beschnitten, also jüdisch, gesund und arbeitstauglich waren. Immer mehr spitzt sich die Bedrängnis zu, und mit der körperlichen Integrität wird die Würde verkehrt.

Das erste in dem Gedicht verwendete und deshalb umso eindrücklichere Adjektiv ist stark wertend und steht in Verbindung mit Taten, die folgen: „Feindliche Hände“ bilden das Subjekt, als seien es die Hände allein, die nach eigenem Willen agierten. Diese Metonymie verweist neben den passiven Formen auf die Unmöglichkeit, die Verantwortlichen zu identifizieren und zur Rechenschaft zu ziehen, sowie auf das Fehlen von einem Gewissen, das als Instanz traditionell im Kopf angesiedelt wird. Die „Hüften“ (I, 14), mit den „Händen“ durch die Alliteration und den jeweiligen Umlaut verbunden, werden betastet. Damit wird zugleich das stereotype Bild einer zärtlichen Berührung der Hüften des bzw. der Geliebten, wie es in Domins 1956 in Madrid geschriebenen Gedicht *Aussaat* (GG 19)¹³ vorkommt, umgekehrt in einen unerwünschten sexuellen Übergriff oder auch in eine berechnende Geste von jemandem, der prüfen möchte, ob genug Fleisch auf den Hüften ist, damit sich die Schlachtung auch lohnt. In diese Richtung deutet der folgende Satz, der von dem Drucktopf nur noch den „Druck“ (I, 15) nennt, wobei statt Wasser vermutlich eigene „Tränen“ (I, 16) die Flüssigkeit bilden. Das Bild verweist auf die Redewendung „jemanden weich kochen“. In Anspielung auf die langsam mahlenden Mühlen Gottes, die manchmal erst spät für Gerechtigkeit sorgen, die es aber offensichtlich nicht gibt, wird dieser Vorgang in das Bild der „langsamen Küchen der Zeit“ (I, 19) gefasst, die hier aber nicht Wunden heilt, sondern jeden mürbe macht.

Im Bild der Küche bleibend, beginnt der folgende Satz mit einer Anapher, mit dem, was „ihm“ zugefügt wird, erneut gesteigert, sogar im Superlativ, „durch die feinsten/Siebe des Schmerzes gepresst“ (I, 20f), gewaltsam klein gemacht. Und selbst danach findet sich noch eine Steigerung, wenn er weiter „durch die unbarmherzigen/Tücher geseiht“ (I, 22f) wird, „die nichts durchlassen“ (I, 24), ihn völlig auflösen und ihm sogar das „Selbstgefühl“ (I, 26), eine neologistische, verstümmelte Form des Selbstwertgefühls und zugleich die konkrete eigene Körpererfahrung nehmen, von der nach der Prozedur nur noch ein „Korn“ (I, 25) übrig war. In den Genitivverbindungen „Küchen der Zeit“ und „Siebe des Schmerzes“ werden Konkretum und Abstraktum zueinander in Beziehung gesetzt, so dass abstrakte Erfahrungen konkret erfahrbar werden.

Die Bilder deuten auf eine biblische „Prüfung“ (IV, 2) hin, etwa die Prüfung Hiobs.¹⁴ Die hier vollzogene Prüfung bleibt sinnlos. Sie ist nicht einmal ein grausames Spiel Gottes, sondern geht automatisch vor sich, ohne metaphysischen Hintergrund wird „er ausgesucht/und bestraft“ (I, 27f), ohne dass er etwas getan hat. Teil der Strafe ist seine Vertreibung, das Exil: Sein Essen ist der Staub – ein verbreitetes Motiv deutsch-jüdischer Litera-

13 Vgl. VE, S. 242.

14 Vgl. Hiob, 1-42.

tur¹⁵ – der „Landstraßen des Betrugs“ (I, 31), die nirgendwohin führen. Der Staub steht für das, was die vom Leben Enttäuschten zurückgelassen haben, was an ihren Sohlen klebte, also selbst für diese gar keine Bedeutung mehr besaß, dass sie es aufgehoben hätten. Wie in Paul Celans damals bereits prominenter *Todesfuge*¹⁶, in der die Gefangenen der Konzentrationslager die „Schwarze Milch der Frühe“ (I, 1) trinken müssen, ist das Opfer bei Domin gezwungen, Leiden wie Nahrung aufzunehmen. Eine entsprechende Parallele besteht zu dem weniger bekannten Gedicht Rose Ausländers *Ins Leben*¹⁷ von 1939: „Nur aus der Trauer Mutterinnigkeit/Strömt mir das Vollmaß des Erlebens ein./Sie speist mich eine lange trübe Zeit/Mit schwarzer Milch und schwerem Wermutwein.“ (I, 1-4) Indem Domin's Gedicht durch die Metaphorik auf diese Texte verweist, stärkt es die Wahrnehmung im Kontext der Literatur über Auschwitz und damit innerhalb des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz.

Als Folge der Jahreszeit, ohne dass es einen verantwortlichen Täter gibt, wird sogar der tote Körper des Betroffenen noch funktionalisiert und durch den frikativen Laut der Alliteration zerrieben: Sein Blut wird als Dünger und Frostschutzmittel für den Wein verwendet.¹⁸ Im Gleichnis *Von den bösen Weingärtnern*¹⁹ erschlagen die Pächter des Weinbergs die Knechte und schließlich den Sohn des Besitzers, um sich die Ernte anzueignen. Jesus deutet das Gleichnis für die Hohenpriester und Pharisäer: Sie werden das Reich Gottes verlieren und bestraft werden. Wie in Domin's Versen fließt das Blut von Unschuldigen, so dass die Anspielung auf das Gleichnis den Tatbestand des Unrechts und die Notwendigkeit von Strafe unterstützt. Doch dient in Domin's Versen das Opfer gerade keiner höheren Sache, sondern es steht nur für sich. In signifikanter Abweichung von der biblischen Geschichte Hiobs, in der dieser am Ende von Gott zurechtgewiesen und wieder erhoben wird, benennt Domin die Zweifel des Überlebenden an der Sicherheit seines neuen Daseins und das Fortdauern des erfahrenen Leids. Der Glaube an Gott lässt Hiob sich an seinen neuen Kindern und dem neuen Reichtum freuen, da Gott für ihn nun unantastbar über allem steht. In *Wen*

15 Vgl. Kapitel 4.4.

16 Paul Celan: Die Todesfuge. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 1: Gedichte I. Hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert. Frankfurt a.M. 2000 (1983). S. 39-42.

17 Rose Ausländer: *Ins Leben*. In: Dies.: Gesammelte Werke. Bd. 1: Die Erde war ein atlasweißes Feld. Gedichte 1927-1956. Hg. v. Helmut Braun. Frankfurt a.M. 1985. S. 66.

18 Vgl. Hilde Domin: *Meine Wohnungen*. A.a.O., S. 92: Domin verweist in diesem Zusammenhang auf eine Begegnung mit einem Gärtner in Minehead, der seine Reben mit Tierblut düngte.

19 Matthäus 21, 33-46; Markus 12, 1-12; Lukas 20, 1-8.

es trifft bleibt die Trauer und die Qual dem Menschen eingeschrieben. Kein transzendentaler Glaube steht über den weltlichen Leiden und bietet Erlösung. Zunehmend gehäuft tritt das „und“ am Versbeginn auf (I, 4, 12, 22, 25, 29, 30, 33, 36), mit dem der Marter auf eine beim Lesen fast unerträglich Weise stets noch eine weitere hinzugefügt wird.

Die zweite Strophe schränkt die Unaufhaltsamkeit des quälenden Ablaufs sehr vorsichtig ein, denn „wenn er Glück hat“ (II, 2), – und nur davon hänge es ab – werde er in letzter Sekunde „von der unbekanntenen/allmächtigen Instanz/begnadigt“ (II, 9-11). Allerdings ohne dass ihm das vorhergehende Leid erspart geblieben wäre, das ihn ebenfalls zufällig traf, „weil er zur Hand war“ (II, 7). Erneut taucht das Motiv der Hand auf, die scheinbar unabhängig von einer Person agiert.

Auch der nächste Satz steht im Passiv, „er“ (II, 13) wird wiederentdeckt, wobei der Vergleich mit einem „Kontinent“ (II, 14) der Person durchaus Eigenständigkeit und Bedeutung zuspricht, der Mensch erscheint als sich selbst genügendes, vielfältiges Wesen, als eigene, rätselhafte Welt, denn ein Kontinent ist nicht einfach verloren. In dem Wort klingt auch das Verlieren eines militärischen Konflikts hinein: Geografische Orte wechseln nach Kriegen die Zugehörigkeit zu Nationen. In diesem Zusammenhang schwingt bei der Wiederentdeckung etwas Unangenehmes mit, was durch die Alliteration mit „Kruzifix“ im folgenden Vers erhalten bleibt, denn an dieses ist ja der *corpus christi* genagelt, auch wenn daraus dem christlichen Verständnis nach die Erlösung erwachsen soll. Nationale und religiöse Ideologien werden gleichermaßen als tröstend und fraglich dargestellt – zumal das Kruzifix „im verschütteten Keller“ (II, 17) sich sowohl im von den Nationalsozialisten bombardierten London als auch im von den Alliierten bombardierten Dresden finden könnte. Die Ortlosigkeit des Gequälten wird beendet, er wird „von einem toten Geleis“ (II, 23) geschoben und wieder an den „Zug“ (II, 24) der Zeit oder des Lebens gehängt, „an die alte Landschaft“ (II, 21), deren Form Konflikte überdauert.

Das biblische Gleichnis *Vom verlorenen Sohn*²⁰ klingt im Text an: Bei seiner Heimkehr empfängt ihn die Vergangenheit, die Zeit vor der Katastrophe, mit dem im Regenbogen manifestierten Versprechen, die Vernichtung nicht zu wiederholen. Indem das Gedicht auf dies Versprechen Gottes an Noah verweist, und das nach dem Massenmord an den europäischen Juden, erscheint dieser als säkulare Form der Sintflut. Der Tod und das Leiden werden nicht als von Gott gesandte gerechte Strafe für sündige Menschen dargestellt, sondern als etwas, das unvorhersehbar und zufällige Opfer ereilt. Die Verantwortlichen dafür werden nicht benannt, die Perspektive bleibt die der Leidenden. Kein himmlischer Vater nimmt die Überlebenden

20 Vgl. Lukas 15, 11-32.

wieder auf, sondern die Zeit, aus der sie herausgehoben worden waren (I, 7): Das „Gestern“ (II, 28), die Vergangenheit, schließt wieder an Gegenwart (II, 29) und „Zukunft“ (II, 30) an.

Die dritte Strophe reiht im ersten Satz den Menschen ein zwischen die Tiere, die das ihnen zugefügte physische Leid durch die in ihnen angelegten Fähigkeiten überstehen. Auch der Mensch besitzt eine solche besondere Fähigkeit: Wie eine Pflanze vom Licht lebt, genügt ihm die „Sonne/von Liebe und Hoffnung“ (III, 7-8). Bezeichnenderweise fehlt der Glaube in dieser Reihung, der doch gemäß dem entsprechenden Bibelvers²¹ mit Liebe und Hoffnung erwähnt wird. Der Glaube wird als Möglichkeit des Trostes nicht in Erwägung gezogen: Kein Gott herrscht über diese Welt. Mit den äußeren Wunden wird auch die Angst weniger sichtbar oder weniger stark. Der dritte Satz wählt die Metapher eines Baums für den Menschen: Er hatte sein Laub verloren, seinen Schmuck, sein Grün, sein Leben, die neuen „Knospen“ (III, 14) sind das Bild der Hoffnung und Fruchtbarkeit, „die Rinde des Vertrauens“ (III, 15) bildet seinen Schutz. Ohne Rinde kann kein Baum überleben, ebenso lebensnotwendig erscheint hier das Vertrauen für den Menschen. Zwar bleibt sein Spiegelbild verändert, nicht etwa der Begriff „gepflegt“ bezeichnet sein Äußeres, sondern das klanglich nahe „gepflügte“ (III, 18), das gewaltsam unter die Oberfläche reicht.

Der Betroffene gewöhnt sich schließlich an den fremden Anblick seiner selbst. Er, nur noch Haut und Knochen wie der Tod selbst in Darstellungen der bildenden Kunst, dem „Knochenmann“ gerade noch „von der Schippe gesprungen“, trägt sich Öl auf, um seinen für andere fremden Geruch zu überdecken. In der Bibel ist die Salbung mit Öl eine Zeremonie zur Krönung von Königen, ein Akt der Verehrung oder ein Zeichen von Erwähltheit.²² An dieser Stelle lässt es auch an Heilmittel denken – oder an die letzte Ölung vor der Beerdigung. Gleichzeitig klingt an, dass er wieder an Gewicht zunimmt. Dies kann Assoziationen zu Bildern von KZ-Insassen wecken, die von den Qualen in ihrer Erscheinung gezeichnet sind. Nur durch die Zeit, ganz von selbst, gewöhnt er sich an die Situation, wieder aufgenommen, nicht mehr verfolgt oder unmittelbar bedroht zu sein. Erempfindet es fast als Festtag „und ist zuhause/und beinah/sicher“ (III, 37-39). Das Bild des Festes bleibt erhalten, wenn alles Alltägliche wie ein Geschenk wahrgenommen wird – und als „begrenzt“ (III, 48), doch da diese Einschränkung mit den Vogelschwingen verglichen wird und insofern an die Freiheit gebunden ist, ist sie positiv besetzt.

Die fünfte Strophe beschreibt, wie die „Pause/der Prüfung“ (V, 1-2) versinkt, in ihm und der Welt, und nicht mehr sichtbar ist. Doch wirkt es in-

21 1. Korinther 13, 13.

22 Vgl. 1. Samuel 10, 1; 2. Samuel 2, 4.

nerlich noch stärker, denn das Material selbst hat sich gewandelt, die Identität des Menschen, sein „Ich“ (V, 8), vergleichbar mit „Metall, das aus dem Hochofen kommt“ (V, 10). Dieses Bild lässt sich als Anspielung auf die Krematorien der Vernichtungslager interpretieren, die nachhaltig die Wahrnehmung der menschlichen Geschichte veränderten. Damit ist es keine Verharmlosung, wie es ein Verweis auf die Vergänglichkeit und Vergesslichkeit der Menschen wäre. Ein anderes Bild vergleicht die Veränderung des Menschen mit dem Überleben eines Sprungs aus einem Hochhaus auf den „Times Square“, als sei die tödliche Bedrohung ein riskantes Akrobatenkunststück. Dabei besteht erneut Ähnlichkeit mit einer Katze, die immer auf den Füßen landet und der im Aberglauben sieben Leben zugesprochen werden, sowie mit einem Vogel, einem Symbol der Freiheit und Ungebundenheit, aber auch der Heimatlosigkeit. In der dritten und vierten Strophe des ersten Abschnitts verweist das Bild des Vogels auf das auch nach der leidvollen Erfahrung anhaltende Gefühl der Fremdheit. Der Vogel ist damit nicht so eindeutig positiv besetzt, wie Michael Braun es für die Lyrik Dominis bis 1954 festgestellt hat, wobei er den Bedeutungswandel mit der Erfahrung der Remigration erklärt hat.²³ Dagegen zeigt *Wen es trifft*, dass Domin das Vogelmotiv bereits vor Rückkehr ambivalent verwendet. Der berühmte Platz in New York, in dessen Hafen die Freiheitsstatue steht, repräsentiert einerseits die Rettung, die die Stadt den Exilanten aus Deutschland bot, andererseits deutet der ohne den zu erwartenden Artikel stehende Name „Times Square“ wiederum auf die gefährdete Rückkehr in die Zeit hin.

In dem zweiten Abschnitt ändert sich die Sprechsituation: Ein „Du“ (I, 1) wird angesprochen. Es ist der Nächste, das Gegenüber des Menschen, der mit ihm das Brot bricht wie im biblischen Abendmahl, der aufgefordert wird, „das zarte Moos am Boden“ (I, 8), das im Kontrast zu den staubigen Landschaften steht, „oder ein kleines Tier“ (I, 9), ohne dass es Angst bekommt „vor Deiner Hand“ (I, 11), vorsichtig zu streicheln. Die Hand will sorgsam geführt sein, damit sie schützt (I, 12-13), liebt und nie Gewalt unterstützt oder ausführt, weder gegen Mensch noch Tier, damit sie ihre Instinkte beherrsche und nicht zum Jäger werde. Die Verse verlagern so das Problem vom Menschen auf seine Hand und drücken etwas versteckter, vorsichtiger und zurückhaltender aus, was bei einer direkten Aufforderung an den Menschen plump, aufdringlich und fordernd klinge. Zudem ermöglicht

23 Michael Braun: *Exil und Engagement*. A.a.O., S. 101. Als Beleg verweist er auf GG, S. 245, 79, 129, 159f. Auf die vielseitige und widersprüchliche Verwendung des Motivs hatte bereits Regula Venske hingewiesen. Vgl. Dies.: „Flucht zurück als Flucht nach vorn?“. Hilde Domin und die „Rückkehr ins Zweite Paradies“. In: Inge Stephan/Regula Venske/Sigrid Weigel: *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts*. Frankfurt a.M. 1987. S. 39-69. S. 48.

diese Teilung eine Verhandlung des ambivalenten menschlichen Wesens, das gute und böse Anteile birgt.

Die letzte Strophe schließlich mahnt, indem sie den Sterbetag des Ange-redeten erzählt, an dem „Du“ und die Welt in Frieden scheiden wegen der Hand, die sie liebend verband. Deswegen stehen im letzten Vers Ich und Welt auch nicht getrennt, sondern in einem Vers nebeneinander (II, 19), und die Hand wird als „meine Hand“ (II, 16) angesprochen. Diese Anrede impliziert die Eigenständigkeit und Distanz, wie der Wunsch „Lebe wohl“ (II, 15) auf ein selbstständiges Weiterleben der Hand schließen lässt. Doch das Posses-sivpronomen betont zugleich die Nähe. Die Ambivalenz des Lebens und der Taten wird benannt durch den Wechsel von „befleckt“ (II, 10), „gewaschen“ (II, 11), „befleckt“ (II, 12): Die Redewendung „mit Blut befleckt“ und das anschließende Reinwaschen mit Wasser, das auf Pontius Pilatus' Waschen der Hände in Unschuld zurückgeht, werden angedeutet.²⁴ Die Hand wird mit einer „blassen Blume“ (II, 5) verglichen. Der Vergleich wird aber sogleich eingeschränkt, denn die Hand ist zwar „so matt“ (II, 6) wie eine gebrochene Blume, die verwelkt, aber nicht schuldlos.²⁵ Die durch die Alliteration bestehende sprachliche Nähe zur „blauen Blume“²⁶ der Romantik als Bild der Dichtung verweist darauf, dass die Hand an sich zwar die Anlage trägt, Kunst zu schaffen, aber doch nicht allein dazu dient.

Das Gedicht *Kommt einer von ferne*²⁷ von Nelly Sachs greift in ähnlichem Ton und ähnlicher Form wie Domins Gedicht das Thema des heimatlosen Fremden auf: Die Bilder darin deuten auf die erlittenen unmenschlichen Torturen hin, die sein Wesen verfremdet haben. In beiden Gedichten ist die Menge von Bildern auffällig, die der jeweilige Sprecher verwendet, um seine Feststellungen und Beobachtungen zu formulieren und beide verbinden das Thema mit dem Tod. Es scheint, als würden die Worte zur Beschreibung der Wirklichkeit nicht greifen, als müsse der Sprecher diese wegrücken oder in Vergleiche und Metaphern bannen, um sie ertragen zu können. *Wen es trifft* endet mahndend und versöhnlich: Beim Sterben wird die Würde des gelebten Lebens betont, eines Menschen, der gelebt hat, ohne

24 Matthäus 27, 24.

25 Das Bild einer blassen Blume für das Gefühl der Trauer oder der Liebe verwendete Domin bereits in ihrem ersten, 1951 in Santo Domingo entstandenem Gedicht *Im Tor schon* (GG, S. 55). Als Bild für eine Hand erscheint es erneut in Domins 1955 in San Rafael de la Sierra geschriebenem Gedicht *Rückzug* (GG, S. 20f). Vgl. VE, S. 243; 230.

26 Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. 3 Bde. Bd. 1. Hg. v. Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel. Darmstadt 1999. S. 240.

27 Nelly Sachs: *Kommt einer von ferne*. In: Dies.: Späte Gedichte. Frankfurt a.M. 1965. S. 55.

Verbrechen zu begehen. Während der erste Abschnitt den Menschen als passives Opfer beschreibt, ist der zweite eine Aufforderung zu verantwortlichem Handeln. Neben der Fremdbestimmtheit der Exilsituation, der „Geworfenheit“, wird damit die aktive Lebensgestaltung als Leistung der Exilanten hervorgehoben. Sie entdeckten und nutzen trotz der Zwänge von außen Möglichkeiten, ihre Interessen zu verfolgen.²⁸

Als Gegenstand des Gedichts kann das Exil betrachtet werden. In einem Aufsatz über *Exilerfahrungen* (geschrieben 1969) hat Domin sehr ähnliche Bilder verwendet wie in den ersten Versen von *Wen es trifft*: „Es handelt sich um das Herausnehmen eines Menschen aus dem normalen Kontext seines Lebens, und zwar ein gewaltsames und unfreiwilliges Herausnehmen.“²⁹ Die Situation von Verfolgung, Flucht und Leid ist eine überhistorische, allgemein-menschheitsgeschichtliche. Die Konstruktion des Nominalkompositums „Stacheldrahthöllen./öffentlichen/oder intimen“ (II, 25-27) mit den angehängten Adjektiven intensiviert durch die Metaphorik die unangenehmen Assoziationen: Auch private Beziehungen können „die Hölle“ bedeuten und etwa wegen eines Abhängigkeitsverhältnisses als identitätsbedrohendes Gefängnis ohne Ausweg empfunden werden, nicht nur die Gefangenenlager der Staatsgewalt.

Doch ist diese Lesart keineswegs zwingend, auch die Interpretation des Gedichts im Zusammenhang mit Auschwitz drängt sich aus biographischen und historischen Gründen auf. Katja Schubert hat auf die „zentrale Rolle des Körpers als Teil der ‚Endlösung‘“³⁰ hingewiesen, etwa auf die eingebrennten Nummern der KZ-Häftlinge und auf das Motiv des Ausziehens zur Identifikation männlicher Juden, um die Beschneidung zu überprüfen. Dies alles findet sich in Domin's Gedicht *Wen es trifft* und erlaubt, die „Stacheldrahthöllen“ als Konzentrationslager zu deuten. In beiden Fällen stehen neben der überhistorischen Bedeutung konkrete Erfahrungen, so dass das Gedicht geradezu exemplarisch die von Domin geforderten, bereits in Kapitel 2 angeführten Kriterien der „Musterhaftigkeit“, „Authentizität“ und „Einmaligkeit“ eines Gedichts erfüllt.

28 Eva Borst kritisiert die defizitäre Auseinandersetzung der Exilforschung mit diesen Möglichkeiten. Vgl. Dies.: Identität und Exil. Konzeptionelle Überlegungen zur 7. Tagung *Frauen im Exil: Sprache – Identität – Kultur*. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 17: Sprache – Identität – Kultur. Frauen im Exil. Hg. v. Claus-Dieter Krohn. S. 10-23. S. 12.

29 Hilde Domin: *Exilerfahrungen*. Untersuchungen zur Verhaltenstypik. In: Frankfurter Hefte 29 (1974). S. 185-192. S. 185.

30 Katja Schubert: *Notwendige Umwege*. Voies de traverse obligées. Gedächtnis und Zeugenschaft in Texten jüdischer Autorinnen in Deutschland und Frankreich nach Auschwitz. Hildesheim/Zürich/New York 2001. S. 279.

Zu *Wen es trifft* liegen einige interpretatorische Ansätze vor: Michael Brauns Analyse kommt zu dem Schluß, „[...] daß ‚Wen es trifft‘ kein Holocaust-Gedicht ist, sondern von der Erfahrung des Vertriebenenschicksals im Hinblick auf die Heimkehr schlechthin handelt.“³¹ Ehrhard Bahr folgt ihm und sieht in den Versen vor allem „[...] a plea to the survivors at home.“³² Dies ist, wie Domin bereits in ihren Poetik-Vorlesungen deutlich machte, jedoch nur eine mögliche Lesart und zudem nicht unproblematisch, denn in der jüngsten Geschichte traf „es“ eben nicht „irgendeinen“ Menschen, sondern die politischen Gegner des Nazi-Regimes und darüber hinaus Roma und Sinti, Homosexuelle und andere willkürliche Opfer, vor allem aber Juden. Das Gedicht dagegen transzendiert deren Erfahrung durchaus auch ins Allgemeine, obwohl gerade der massenhafte und systematische Mord an den Juden das Spezifische des Nationalsozialismus bildete und sich in dem als automatisierten Mord Dargestellten im Gedicht zeigen lässt. Domin hat nicht nur Verfolgung und Exil erlebt, sondern auch die „Vergangenheitsbewältigung“ der deutschen Gesellschaft nach ihrer Remigration. Möglicherweise erschien diese mehrdeutige Form Domin, die ja nicht selber im Konzentrationslager gewesen ist, als die für sie einzige Form der Sagbarkeit. Damit bestätigt das Gedicht keineswegs eine universalistische Sicht auf den Holocaust, die diesen verharmlost, sondern zeigt die Willkür, mit der die Opfergruppe ausgewählt wurde – und dass es jeden treffen konnte, der sich gegen das Regime stellte oder „anders“ war. Dadurch bleibt der Verweis auf den Massenmord als eine mögliche Lesart bestehen.

Ein Gedicht wie *Wen es trifft* hält die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit lebendig, wie es Hannah Arendt in einem kritischen Blick auf die deutsche „Vergangenheitsbewältigung“ fordert:

„Bewältigen können wir die Vergangenheit so wenig, wie wir sie ungeschehen machen können. Wir können uns aber mit ihr abfinden. Die Form, in der das geschieht, ist die Klage, die aus aller Erinnerung steigt. [...] Sofern es überhaupt ein ‚Bewältigen‘ der Vergangenheit gibt, besteht es in dem Nacherzählen dessen, was sich ereignet hat; aber auch dieses Nacherzählen, das Geschichte formt, löst keine Probleme und beschwichtigt kein Leiden, es bewältigt nichts endgültig. Vielmehr

31 Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O., S. 56.

32 Ehrhard Bahr: 1959. Hilde Domin publishes *Nur eine Rose als Stütze* and Nelly Sachs publishes *Flucht und Verwandlung*, both of which deal with flight and exile. In: Sander L. Gilman/Jack Zipes (Eds.): *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096-1996*. New Haven/London 1997. S. 710-715. S. 714.

regt es [...] zu immer wiederholendem Erzählen an. [...] Einen von diesen Geschichten ganz und gar ablösbaren Sinn gibt es nicht.“³³

Der „Sinn“ finde sich nur innerhalb dieser erzählerischen Konstruktionen, die Geschichte selbst oder gar Auschwitz besitze keinen. Domin's Gedichte, sofern sich in ihnen ein Bezug zum Holocaust ausmachen lässt, artikulieren durch ihre Paradoxität eben diese Feststellung.

Ulrike Böhmel Fichera legt in ihrer Interpretation besonderes Gewicht auf die Form von Rede und Anrede in Domin's Versen: „Das Gedicht ist als Dialogangebot an das deutsche Publikum zu verstehen, als ein Gesprächsanlaß für Leser, die aus der Vergangenheit – nicht nur der persönlich gelebten – zu lernen willens sind.“³⁴ Damit reduziert Böhmel Fichera jedoch die beiden Ebenen des Sprechens: Zwar sind die Gedichte Domin's per se als Dialogangebote zu betrachten, doch inszeniert sie das Gedicht als Selbstgespräch. Böhmel Fichera problematisiert dies nicht, obwohl das Zitat im Titel ihres Aufsatzes bereits darauf hindeutet. Da Domin offen lässt, ob die Verse einen Dialog oder ein Selbstgespräch darstellen, ist davon auch eine erfolgreiche Rezeption affiziert, die in einer solchen Lernbereitschaft bestünde. Der „Sinn“, den das Opfer laut Böhmel Fichera dem „Chaos der Gegenwart [...] abgewinnen muß“ und den sie nicht definiert, besteht vermutlich in dem Fortdauern des Glaubens an die Humanität. Dazu rufen Domin's Verse auf, und deshalb besteht durchaus die Möglichkeit, dass sie die Humanität eben nicht nur als nicht verwirklicht, sondern auch als unerreichbar betrachtet, es aber dennoch für wert hält, sie anzustreben.

Michael Braun sieht in dem Gedicht „ein weitherziges Versöhnungsangebot der Überlebenden der Verfolgung an die Überlebenden zu Hause“³⁵. Diese Deutung verkürzt jedoch den Ausdruck des Leids und die Klage um die Opfer der geschilderten Grausamkeiten und übersieht die Brüchigkeit der Versöhnung. Diese beruhte zu dem Zeitpunkt der Entstehung des Gedichts zwar noch nicht auf den Erfahrungen der Schwierigkeiten der Remigration, aber auf dem Wissen um die nationalsozialistischen Verbrechen. Domin selbst nannte *Wen es trifft* 1979 einen „Aufruf zur Enthaltung von Unrecht, zur Enthaltung von Mitläufertum“³⁶, sie sei „als Ruferin“ nach

33 Hannah Arendt: Gedanken zu Lessing. Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten (Rede, gehalten am 28. September 1959 bei Entgegennahme des Lessing-Preises der Freien und Hansestadt Hamburg). In: Dies.: Menschen in finsternen Zeiten. Hg. v. Ursula Ludz. München/Zürich 1989. S. 17-48. S. 37.

34 Ulrike Böhmel Fichera: Zum „Stelldichein mit mir selbst“. A.a.O., S. 348. Vgl. das folgende Zitat ebd.

35 Michael Braun: Wen es trifft. In: Birgit Lermen/Michael Braun: Hilde Domin. A.a.O., S. 50-57. S. 57.

36 Hilde Domin: Leben A.a.O., S. 40. Vgl. das folgende Zitat ebd.

Deutschland zurückgekommen. Brauns Fazit, „[d]ie Erfahrung des Gezeichnetseins sowohl im Exil wie auch in Grenzsituationen jeglicher Art“ werde „zur Basis für eine neue Verständigung“³⁷, reduziert durch die Verallgemeinerung das ungelöste Paradoxon des Überlebens. Damit nimmt er dem Gedicht seine Sprengkraft, die doch in dem Verweis auf die Schwierigkeit des Weiterlebens nach dem Überleben besteht.

Domin hat sowohl vor als auch nach ihrer Rückkehr nach Deutschland sehr lange und sehr kurze Gedichte geschrieben. *Wen es trifft* ist eines von ihren langen Gedichten. 1965 erfuhren Walter Höllers (1922-2003) *Thesen zum langen Gedicht*³⁸ in der Zeitschrift *Akzente* große Aufmerksamkeit, in denen er die Möglichkeit hervorhebt, eine eigene Welt aufzubauen und Beziehungen zwischen Gegenstand, Leser, Autor und Gedicht entstehen zu lassen. Michael Braun bezeichnete die Debatte gar als „Zäsur in der westdeutschen Lyrikgeschichte“³⁹, da sie die „Grundrisse einer ‚offenen Poetik‘“⁴⁰ zeichnete. Domin selbst hat sich nicht dazu geäußert, doch lässt ihre Produktion darauf schließen, dass sie wie Höllers weder kurzen noch langen Gedichten prinzipiell den Vorzug gibt, sondern beide Formen als nützlich betrachtet.

Sicherlich gehört *Wen es trifft* nicht zu den Gedichten Domin, die viele Aspekte in einem einzigen Bild zu bündeln vermögen. Domin's kurze Gedichte scheinen den langen Gedichten formalästhetisch überlegen zu sein, da letztere weniger verdichtet sind und zuweilen bemüht didaktisch-moralisierend wirken. Doch ist die Form dem Inhalt adäquat: Schon der erste Abschnitt von *Wen es trifft* fordert einen langen Atem, der sich dem Vollzug der detaillierten Bilder aussetzt. Der erzählerische Gestus der langen Gedichte erlaubt es, den Bezug auf verschiedene Erfahrungen herzustellen und auf vielfältige Weise an den Diskurs um Lyrik nach Auschwitz anzuschließen. Der Vorwurf von Günther Busch, der Stoff werde hier „eher ausgebreitet denn durchdrungen“⁴¹, läuft somit ins Leere.

Walter Jens beurteilt die expliziten Schlussverse dieses Gedichts als Fehlgriff, der das ganze Gedicht verderbe, „[...] während sonst gerade die schlichte Beschwörung einfacher Dinge den Versen eine Strenge und Unan-

37 Michael Braun: *Wen es trifft*. In: Birgit Lermen/Michael Braun: *Hilde Domin*. A.a.O., S. 50-57. S. 57.

38 Walter Höllers: *Thesen zum langen Gedicht*. In: *Akzente* 12 (1965). H. 2. S. 128-130.

39 Michael Braun: *Lyrik*. In: Klaus Briegleb/Sigrid Weigel: *Gegenwartsliteratur seit 1968*. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 12. München/Wien 1992. S. 424-454. S. 424.

40 Michael Braun: *Lyrik*. A.a.O., S. 430.

41 Günther Busch: *Gegenwärtiges Gedicht*. In: VE, S. 57-59 (erstmalig in: *Zeitwende*. Die neue Furche 3 (1960). S. 206). S. 59.

tastbarkeit gibt, die alle Stilschwankung ausschließt.“⁴² Ihm ist insofern zuzustimmen, dass die letzten Verse des Gedichts auf Versöhnung zielen. Doch dass der stilistische Bruch, der als „Stilschwankung“ wohl unzureichend charakterisiert wäre, intentional ist und verhindert, dass die Leserin bzw. der Leser sich der Harmonie der Verse überlässt und ihn erneut zur aktiven Auseinandersetzung auffordert, übersieht Jens. Durch die direkte Anrede wirken die Schlussverse einer distanzierten Lesart entgegen. Aus der Tatsache, dass der zweite Abschnitt von *Wen es trifft* gegenüber dem ersten bedeutend weniger ausführlich und raumgreifend ist, lässt sich darüber hinaus schließen, dass das sprechende Ich die Leiderfahrung nicht verdrängt.

Zwar ist die überhistorische Lesart durchaus im Text angelegt, doch arbeitet er zugleich gegen eine Entwertung der historischen Erfahrung. Die metaphorisierte Darstellung von Leid wird zu einer Möglichkeit, das Un-sagbare zu sagen, um das erfahrene Leid zu artikulieren. Auch wenn kein verantwortliches Agens benannt wird, so wird dieses doch als willkürlich charakterisiert und der vom Zufall bestimmte, mechanistische Ablauf von Selektion und Qual nicht nur kritisiert, sondern auch subtil konnotiert. Die Machtlosigkeit des Individuums gegenüber dem „System“, dessen Repräsentanten nicht zu fassen sind, wird nirgendwo so deutlich wie in einer Diktatur, die sich der Folter bedient und den Einzelnen seiner Würde als Subjekt beraubt. Im Deutschland der fünfziger Jahre war diese Erfahrung, die den nationalsozialistischen Terror, Auschwitz eingeschlossen, kennzeichnete, zumindest für dessen Opfer präsent.

Erst in der genauen Interpretation offenbart sich die Vielfalt der Zusammenhänge zwischen Dominis Werk und dem Diskurs um Lyrik nach Auschwitz. Die Bilder, die als Verweise darauf interpretiert werden können, lassen sich oft auch als allgemein-menschliche Erfahrungen von Leid lesen, wie beispielsweise Walter Jens es tut. Der Bezug auf die Shoah bleibt auch in *Schale im Ofen* (GG 59) indirekt. Das 1951 in Santo Domingo geschriebene Gedicht, das 1954 als erstes ihrer Gedichte erschien⁴³, ist ein Beispiel für ein kürzeres Gedicht, in dem Domin mittels Metaphorisierung physische und psychische Leiderfahrungen veranschaulicht und mit dem Heimatverlust verbindet. Das letzte Bild, das auf eine selbstverständliche Heimat verweist, bleibt als Vergleich hinter dem von den Metaphern erreichten Grad der Ähnlichkeit zurück.

42 Walter Jens: Vollkommenheit im Einfachen. In: VE, S. 53-56 (erstmalig in: Die Zeit, 27.11.1959). S. 55.

43 Vgl. VE, S. 231.

Schale im Ofen

Schale im Ofen,
du wirst gebrannt.
Tränenätzung,
Glasur aus Demut
über dem schüchternen
Schimmer von Lächeln.
So wirst du täglich
ein wenig versehrt,
bis Wunsch und Klage zerschmilzt
und ein Rosenblatt
oder ein Schmetterlingsflügel
fast gröbre Substanz sind.
Vergessene Schale,
auf der Hand, die dich hinhält,
faßt der Regenbogen
Fuß, so natürlich
wie der Anflug der Taube
auf Trafalgar Square.

Das Gedicht ruft das Bild von einer Schale auf, die zur Härtung gebrannt wird. Sie erscheint durch die Anrede in der zweiten Person Singular durch den Sprecher als personifiziert. Diese Personifikation und das Bild des Ofens deutet die alttestamentarische Geschichte *Die drei Männer im Feuerofen* an, in der drei Juden dem Bild König Nebukadnezars die Anbetung verweigern, zur Strafe dafür in den Feuerofen geworfen, aber von ihrem Gott geschützt werden.⁴⁴ Ähnlich wie in Domins Gedicht *Wen es trifft*, das auf die Geschichte Hiobs und das Gleichnis vom verlorenen Sohn verweist, rekurren die Verse auf zentrale Texte der jüdischen und der christlichen Kultur und deren Kontexte. Dabei werden die Inhalte jedoch in einen säkularen Rahmen transportiert. In diesem Fall unterstützt die Anspielung die Übertragung der Attribute der Schale auf einen Menschen, so dass im Zentrum des Gedichts weniger eine Schale als eine unbestimmt bleibende Person steht – möglicherweise sogar der Mensch an sich. Der Mensch als „Gefäß“ ist ebenfalls ein biblisches Motiv: In der Schöpfungsgeschichte formt Gott aus Erde den ersten Menschen.⁴⁵ Der Mensch in *Schale im Ofen* wird jedoch nicht wegen seines Vertrauens in seinen Gott von diesem geschützt, sondern im Gegenteil versehrt.

Die lapidare Feststellung im ersten und die technischen Begriffe zur Beschreibung des Produktionsprozesses einer Schale im zweiten Satz stehen

44 Daniel 3, 1-30.

45 Vgl. 1. Mose 2, 7; Jeremia 18, 6.

inhaltlich in scharfem Kontrast zu den Äußerungen von menschlichen Emotionen, mit denen sie formal durch Assonanzen, Versanordnung („Glasur aus Demut“, I, 4) und darüber hinaus Kompositumbildung („Tränenätzung“, I, 3) verbunden sind. Das Brennen, die Ätzung mit Tränen und die Demut, die das angedeutete Lächeln überdeckt, weisen auf leidvolle Erfahrungen hin, die eine Schale nicht berühren können, wohl aber die Persönlichkeit eines Menschen. Auf der Wortebene lässt sich dies ablesen in dem gehäuftem Auftreten von Umlauten nach den entsprechenden „reinen“ Vokalen („gebrannt/Tränenätzung“, I, 2-3; „Demut/über“, I, 4-5; „Rosenblatt/[...] gröbre“, I, 10-12; „Fuß, [...] natürlich“, I, 16). Die oktroyierte „Glasur aus Demut“ bietet keinen Schutz.

Der dritte Satz spricht erneut die nur im Passiv dargestellten Eingriffe und Beeinflussungen an, die sich „täglich“ (I, 7) ereignen, ohne dass ein Agens benannt wird, obwohl dahinter doch für die Herstellung notwendige Handgriffe stehen. Das Bild der Schale wird nicht explizit fortgeschrieben, aber das Wort „versehrt“ (I, 8) bezieht sich auf einen Gegenstand und das Prädikat „zerschmilzt“ (I, 9) auf den Ofen. Durch die Inkongruenz im Numerus mit „Wunsch und Klage“ (I, 9) in der Subjektposition hebt es beide Substantive einzeln hervor und verlangsamt so das Tempo des Gedichts. Da es menschliche Qualitäten sind, verstärkt sich der Eindruck der Personifizierung der Schale, auch wenn beide so sehr verkleinert werden, bis „ein Rosenblatt/oder ein Schmetterlingsflügel/fast gröbre Substanz sind“ (I, 10-12). Sowohl ein Rosenblatt als auch ein Schmetterlingsflügel sind nicht nur sehr leicht und empfindlich, sondern auch Zeichen vergangener Schönheit, denn sie sind durch den Singular als tot markiert. Die Einschränkung („fast“) und die Elision („gröbre“) in Vers 12 verringern den Gegenstand zusätzlich, von Wunsch und Klage bleibt also kaum ein Rest. Die Pluralform des Prädikats in Vers 12 verstärkt diesen Eindruck durch den Kontrast gegenüber der Konstruktion in Vers 9. Die Worte „zerschmilzt“ und „Substanz“ suggerieren die Materialität von „Wunsch und Klage“. Mit ihrer Reduktion ist die Beschreibung des Herstellungsprozesses abgeschlossen.

Der letzte Satz des Gedichts beschreibt die Nutzung der Schale. Sein erster Vers redet wie der erste Vers des Gedichts die Schale an, diesmal jedoch als „[v]ergessene Schale“ (I, 13). Es bleibt offen, vom wem die Schale vergessen wurde, und da sie von einer „Hand“ (I, 14) gehalten wird, also in Gebrauch ist, bezieht sich das Vergessen entweder auf die tägliche Arbeit, aus der die Schale entstanden ist, oder auf die achtlos Vorübergehenden. Das Hinhalten einer Schale ist eine Geste, die um Essen oder Geld bittet oder bettelt. Das Gedicht nennt nur die Hand, die die Schale hält, der Mensch, zu dem die Hand gehört, bleibt unerwähnt. Dadurch gerät die Personifizierung der Schale, die als Inbegriff des geschundenen Menschen präsentiert wird, nicht in Konkurrenz zu dem Menschen, der um eine Gabe bit-

tet, sondern beide verschmelzen. Der Regenbogen, das Zeichen der Hoffnung, das im Alten Testament an das Versprechen Gottes erinnert, die Menschheit nicht wieder mit einer Sintflut zu vernichten, „faßt [...] /Fuß“ (I, 15-16) auf der Hand, langsam gewinnt der Mensch die Hoffnung zurück. Dies geschieht wie von selbst, „[...] so natürlich/wie der Anflug der Taube/auf Trafalgar Square.“ (I, 16-18) Die Taube ist ein Symbol des Friedens, zugleich ist sie es, die in der bereits durch den Regenbogen angedeuteten Geschichte von Noah diesem den Zweig vom Ölbaum bringt als Zeichen, dass Land, die neue Heimat, in der Nähe sei. Die Beschreibung ihrer Landung auf Trafalgar Square ist einerseits banal, da es dort Hunderte von Tauben gibt, deren Heimat dieser Platz ist und die mit ihm in der Imagination der Einheimischen wie der Touristen verbunden sind. Andererseits ist die Landung der Taube auf Trafalgar Square hoch symbolisch, da der Londoner Platz zu den Wahrzeichen einer Stadt gehört, die vielen Exilanten wenigstens vorübergehend Rettung bot. Zudem ist der Trafalgar Square nach der Schlacht benannt, die Großbritannien 1805 die Seeherrschaft sicherte.⁴⁶ Durch das Bild der landenden Taube werden Krieg, Frieden und Heimat verbunden. Diese Verbindung ist keineswegs als „natürlich“ zu bezeichnen, so dass die symbolische und die wörtliche Bedeutung sich widersprechen.

Formal liegen ebenfalls Paradoxien vor: Das Gedicht besteht nur aus einer reimlosen Strophe, die vier vollständige Sätze enthält. Diese kompakte Struktur wird jedoch durch Enjambements durchbrochen, denen wiederum Alliterationen („schüchternen/Schimmer“, I, 5-6); „faßt [...] /Fuß“, I, 15-16; „Taube/auf Trafalgar“, I, 17-18) und Assonanzen („Regenbogen/[...] so“, I, 15-16; „Taube/auf“, I, 17-18) entgegenwirken, die die Verse verbinden. Darin scheint ein innerer Widerstreit durch, dessen Spannung zwar letztendlich immer wieder durch die Interpunktion und schließlich den Punkt herausgenommen wird, dadurch aber stets nur vorläufig gebändigt wirkt. Trotz des hoffnungsvollen Endes bleibt eine Unsicherheit zurück, die nicht nur formal, sondern auch inhaltlich durch die Beschreibung des täglich erfahrenen Leids begründet und nicht aufzuheben ist. Der Ofen hat es bis ins Innere eingebrannt, auch wenn von der Welt dieser Prozess als äußerlich wahrgenommen und vergessen wurde. Der Titel kann zudem als Hinweis gelesen werden, dass die Schale immer noch im Ofen ist, das Leid also andauert.

Der Bezug des Gedichts auf die Erfahrungen der nationalsozialistischen Verfolgung und des Exils ist keinesfalls notwendig, lässt sich aber durchaus herstellen. So hat das Wort „Ofen“ nach Auschwitz einen anderen Klang erhalten, der aber keineswegs in jedem Kontext hörbar ist. Die Verse setzen auch nicht den Tod, sondern höchstens die Erfahrung des Leids in den Lagern in das Bild des Ofens um. Es entspricht Dominis Vorstellungen von

46 Vgl. den Times Square in *Wen es trifft*, GG, S. 103-109.

Dichtung, dass der Text verschiedene Lesarten zulässt. Unbestreitbar liegt in den Worten aber die Ermutigung, die Hoffnung dennoch nicht zu verlieren, auch wenn das widerfahrere Leid unheilbare Schäden angerichtet hat. Das Wissen um die Verletzungen kann vielleicht von der Wiederholung abhalten. Die Namenlosigkeit der Täter appelliert an jeden, sich dessen bewusst zu sein und entsprechend zu handeln.

Hinsichtlich der Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens nach Auschwitz lassen sich zwei Aspekte des Gedichts hervorheben: Zum einen ist vom Sprechen in diesem Gedicht nur indirekt die Rede, und zwar als „Wunsch und Klage“ (I, 9), also einmal positiv und einmal negativ als jeweils direkt objektbezogene Rede. Die tägliche Erfahrung von Qualen (I, 7-8) zersetzt die Fähigkeit zum Sprechen fast gänzlich (I, 9-12). Doch die feine Konsistenz, die bestehen bleibt, besitzt einen poetischen Ausdruck, wie der Vergleich mit einem „Rosenblatt“ (I, 12) und einem „Schmetterlingsflügel“ (I, 13) zeigt. Es scheint, als hätte das poetische Sprechen zumindest vorläufig Bestand, wenn auch nur im Moment vor dem Verwehen. Bei Hölderlin, zu dem sich in Domins Werk verschiedentlich direkte Bezüge nachweisen lassen, erscheinen die Dichter als „Gefäße“⁴⁷: „Heilige Gefäße sind die Dichter,/Worin des Lebens Wein, der Geist/Der Helden, sich aufbewahrt“ (I, 1-3). Auch dies spricht für eine mögliche poetologische Lesart des Gedichts. Zum anderen lässt sich in dem Gedicht das Brennen und die „Tränenätzung“ (I, 3) der Schale sowohl als tatsächliche Schrift deuten, deren Worte wie in Domins Gedicht *Unaufhaltsam* (GG 170f) wie ein Messer den Körper verletzen können, als auch metaphorisch als leidvolle Erfahrung, die den Menschen prägt. Demzufolge bliebe diesem als einzige Möglichkeit des Sprechens der Ausdruck des Leids bzw. die Auseinandersetzung mit der ihn bestimmenden Erfahrung.

Die Gedichte *Schale im Ofen* und *Wen es trifft* kennzeichnet eine Bildlichkeit, die dazu dient, der erlittenen Qual Ausdruck zu verleihen. Dabei stehen die Bilder unlösbar in Abhängigkeit des Geschehens: Jede Opferperspektive bleibt auf die von den Tätern geschaffene Realität bezogen und enthält und bewahrt diese dadurch „– gleichsam traumatisch – als ein entstelltes Außen im Innen: als ein im Narrativ der Opfer Undarstellbares“⁴⁸. Die Hoffnung, das Leid zu bewältigen, ist gering. Doch können das Schaf-

47 Friedrich Hölderlin: Buonaparte. In: Sämtliche Werke und Briefe. 3 Bde. Bd. 1: Gedichte. A.a.O., S. 185. Vgl. Ders.: Brot und Wein. A.a.O., S. 285-291 (VII, 5).

48 Christina Pfestroff: Anamnese der Amnesie. Jean-Francois Lyotard und der Topos der Undarstellbarkeit in der geschichtswissenschaftlichen Diskussion. In: Susanne Düwell/Matthias Schmidt (Hg.): Narrative der Shoah. Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik. Paderborn 2002. S. 229-244. S. 241.

fen von Bildern sowie der Bezug auf vorhandene Bildtraditionen helfen, diese zu bannen oder zumindest an die Gesellschaft weiterzugeben, um die Last des Erlebten wenigstens in der nachträglichen Auseinandersetzung damit zu teilen. Denn das Gemeinwesen trägt Verantwortung für seine Mitglieder, insbesondere wenn sie extreme Gewalt erlitten haben, da eine gegenseitige Abhängigkeit zwischen der sozialen Realität und individuellen Traumatisierungen besteht. In den öffentlichen Debatten, in denen sich das Verhältnis einer Gesellschaft zu ihrer Geschichte ausbildet, zeigt sich der kollektive Anteil an der Traumatisierung. Übersteigen Erfahrungen die Möglichkeiten der seelischen Verarbeitung, bezeichnet man sie als traumatisch: „Trauma“ bedeutet „Wunde“, Traumata können sich in psychischen und psychosomatischen Reaktionen äußern.⁴⁹ Sven Kramer stellt einen kritischen Bezug zum Nationalsozialismus und zur Auseinandersetzung der deutschen Gesellschaft her.

„Wo das Verschweigen herrscht, wie im Deutschland der fünfziger Jahre in Bezug auf den Nationalsozialismus, bleibt die Last der Geschichte auf den Opfern liegen. Allzu schnell werden die Geschädigten, wenn sie auf das Vergangene verweisen, als Störenfriede, werden die Aufklärer als Nestbeschmutzer und jene Künstler, die das Verdrängte sinnlich vergegenwärtigen, als Irregeleitete abgestempelt.“⁵⁰

Zum Diskurs um Lyrik nach Auschwitz liefern Domins Gedichte einen individuellen Beitrag, der insbesondere durch ihre spezifische Metaphorik gekennzeichnet ist: Domin ruft bekannte Bilder auf, die wegen ihrer Vertrautheit eine starke Verknappung erlauben und gleichzeitig einen weiten Deutungshorizont eröffnen, der seinerseits durch den formal höchst elaborierten Kontext gestützt wird. Das gilt auch für Domins lange Gedichte: Der „lange Atem“, den diese von der Leserin bzw. dem Leser fordern, spiegelt den Prozess der Erfahrungen und ihrer mühsamen Reflexion. Dem Vorwurf der Ästhetisierung von Leid, den Adorno provozierend formuliert hat, entgehen Domins Gedichte nicht durch ihre Metaphorisierung. Doch geben Domins lyrische Texte nicht vor, das Leid zu erfassen, sondern sie bieten eine Lesart an, die wiederum polysem ist. Da die Bilder historisch nicht eindeutig eingeordnet werden, bieten sie nicht nur Reflexionspotential für vergangenes, sondern auch für gegenwärtiges und zukünftiges Leid.

49 Vgl. Cathy Caruth: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. London 1996. S. 91.

50 Sven Kramer: *Die Folter*. A.a.O., S. 17.

3.2 Religiöse Komponenten: *Bitte, Gegenwart*

Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz werden auch die Frage jüdischer Identitäten und der Theodizee⁵¹ verhandelt. Zwei Deutungsmuster, die sich auf religiöse Komponenten beziehen, fallen dabei besonders auf: Sakralisierung und Säkularisierung. Im Prozess der Sakralisierung werden literarische Texte „aus einem Zustand oder einer Gebrauchsart in einen andern Zustand oder eine andere Gebrauchsart“⁵² überführt und so einem „heiligen“ Bereich zugeordnet, der unterschiedlich definiert wird. Der Begriff der „Säkularisierung“ bezeichnet Hans Blumenberg zufolge „[...] einen langfristigen Prozess, durch den ein Schwund religiöser Bindungen, transzendenter Einstellungen, lebensjenseitiger Erwartungen, kultischer Verrichtungen und festgeprägter Wendungen im privaten wie täglich-öffentlichen Leben vorangetrieben wird.“⁵³ Diese Veränderung sozialer Praxis in der Moderne wurde in den kulturphilosophischen Interpretationen zumeist entweder als Emanzipations- oder als Verfallsgeschichte vorgestellt, in denen verschiedene Ideologien traditionelle religiöse Konzepte ersetzen. Gleichzeitig bleiben die Ideologien durch diesen Prozess mit religiösen Konzepten verbunden.⁵⁴

Im Kontext der jüdischen Aufklärung erscheint die Säkularisierung um 1800 als Prozess des Bruchs mit der Erinnerung, in dessen Folge „[...] mit der Hinfälligkeit der Tradition die Konstituierung eines gemeinsamen jüdischen Selbstverständnisses zur Disposition steht.“⁵⁵ Die Haskala marginalisierte die religiöse Praxis und stellte die Gottgegebenheit der Geschichte in Frage, womit sie der Dissoziation von Konfession und Nation Vorschub leistete. Nach Auschwitz treten die Brüche der Erinnerung noch deutlicher hervor. „Das dem Erinnern wesentliche Handeln als ein tätiges und eigen-

-
- 51 Zur Theodizeefrage nach Auschwitz vgl. Regina Ammicht-Quinn: *Von Lissabon bis Auschwitz. Zum Paradigmenwechsel in der Theodizeefrage*. Freiburg i. Ue./Freiburg i. Br. 1992.
- 52 Vgl. Carsten Colpe: *Sakralisierung von Texten und Filiationen von Kanons*. In: Aleida und Jan Assmann (Hg.): *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*. München 1987. S. 80-92. S. 80.
- 53 Hans Blumenberg: *Säkularisierung und Selbstbehauptung*. Erw. u. überarb. Neuausg. von „Die Legitimität der Neuzeit“, erster und zweiter Teil. Zweite, durchges. Aufl. Frankfurt a.M. 1983 (1974). S. 9.
- 54 Vgl. Hermann Lübbe: *Säkularisierung. Geschichte eines ideenpolitischen Begriffs*. München 1965. S. 26f.
- 55 Almuth Hammer: „Wenn ich dein vergesse, Jerusalem...“. Vergessen als Deutungskategorie in der jüdischen Tradition und ihre Fortschreibung in Else Lasker-Schülers „Malik“. In: Günter Butzer/Manuela Günter (Hg.): *Kulturelles Vergessen: Medien – Rituale – Orte*. Göttingen 2004. S. 129-150. S. 129.

ständiges Bezugnehmen auf Tradition scheint – nicht zuletzt angesichts der fremdbestimmten rassistischen Zuordnungen zum Judentum – entscheidend für eine Neuformulierung jüdischen Selbstverständnisses nach der Shoah zu sein.⁵⁶ Das Zugehörigkeitsgefühl zum Judentum bzw. die Herausbildung verschiedener jüdischer Identitäten wird neu reflektiert.

In Domins Gedicht *Bitte* (GG 117) wird ein transzendenter Bereich aufgerufen, auf den sich eine zurückhaltende Hoffnung richtet. Das Leid erscheint als eine Prüfung mit Anklängen an biblische Proben, ohne dass die Dichterin dieser damit automatisch einen Sinn zuspricht und sie rechtfertigt. Die einzige Hoffnung des sprechenden Wir besteht darin, danach – und nicht etwa dadurch – zu sich selbst zu finden. Diese Sicht der Moderne, die „aus der diesseitigen und jenseitigen Welt auf sich selbst zurückgeworfen“⁵⁷ ist, findet sich auch bei Hannah Arendt.

Bitte

Wir werden eingetaucht
und mit dem Wasser der Sintflut gewaschen,
wir werden durchnäßt
bis auf die Herzhaut.

Der Wunsch nach der Landschaft
diesseits der Tränengrenze
taugt nicht,
der Wunsch, den Blütenfrühling zu halten,
der Wunsch, verschont zu bleiben,
taugt nicht.

Es taugt die Bitte,
daß bei Sonnenaufgang die Taube
den Zweig vom Ölbaum bringe.
Daß die Frucht so bunt wie die Blüte sei,
daß noch die Blätter der Rose am Boden
eine leuchtende Krone bilden.

Und daß wir aus der Flut,
daß wir aus der Löwengrube und dem feurigen Ofen
immer versehrter und immer heiler
stets von neuem
zu uns selbst
entlassen werden.

56 Almuth Hammer: „Wenn ich dein vergesse, Jerusalem...“. A.a.O., S. 150.

57 Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München 1960. S. 312.

Die vier Strophen des Gedichts bilden gemeinsam einen reflektierten Erfahrungsprozess. In der ersten Strophe beschreibt das sprechende Wir in dem Bild der Sintflut eine tiefgreifende Erfahrung, ohne diese jedoch zu enthüllen. In der zweiten Strophe wird mitgeteilt, welche Wünsche unerfüllbar sind, während in der dritten und vierten die sinnvollen Bitten, die auf Erfüllung hoffen dürfen, benannt werden. An wen die *Bitte* des Gedichts sich richtet und ob es selbst tatsächlich eine ist, bleibt zunächst offen. In der letzten Strophe tritt wieder der Sprecher hervor, der durch den Gebrauch der Pluralformen „wir“ (IV, 1-2) und „uns“ (IV, 5) die Leserinnen und Leser miteinbezieht. Da die erste Strophe nur aus vier, die übrigen drei Strophen aber aus jeweils sechs Versen bestehen, überwiegt zumindest quantitativ der hoffnungsgebende Anteil gegenüber der schmerzhaften Erfahrung und den unerfüllbaren Bitten um gerade einen Vers.

Das sprechende Wir des Gedichts stellt in der ersten Strophe im Präsens, das hier nicht nur auf die Gegenwart bezogen, sondern auch überhistorisch-allgemein zu lesen ist, und im Passiv das Geschehen dar: „Wir werden eingetaucht“ (I, 1) wie bei einer Waschung oder Taufe, doch ist dieser Vorgang negativ behaftet, denn es ist das „Wasser der Sintflut“ (I, 2), mit dem die Waschung vorgenommen wird, also das Wasser, das zur Vernichtung der Menschheit führte und vor dem Gott nur aus Gnade einige auserwählte Menschen und die Schöpfung rettete.⁵⁸ Der unausweichlich erscheinende Vorgang erreicht „die Herzhaut“ (I, 4). Dieses Kompositum ist ein Neologismus und verweist metaphorisch auf das Innerste des Menschen, den letzten Schutz seiner Gefühle und seiner selbst. Weder eine Taufe noch eine Waschung dringen so tief und verletzen die Integrität einer Person derart. Sie sind symbolisch angelegt und verbleiben an der Oberfläche. Nur wenn man davon ausgeht, dass die christliche Taufe die Integrität erst herstellt, indem sie den Getauften von seinen Sünden reinwäscht und dem Schutz Gottes überantwortet, dringt sie tatsächlich bis zur Seele vor. In Domins Versen erreicht das Wasser, das nicht benannte Erlebnis, die letzte Grenze des Menschen. Wie die Sintflut hebt es alles Gewesene auf und lässt vom Leben nur den Keim eines Neubeginns zurück. Wer das Subjekt der Handlung ist, bleibt offen, so dass auch eine metaphysische Deutung möglich ist, etwa eine Prüfung durch Gott wie in der Hiobsgeschichte. „Wir werden“ (I, 1, 3) ist zugleich Anapher und Einleitung eines Parallelismus. Dadurch wird die Strophe rhythmisch wie ein Gebet gestaltet und enthält nach dem zweiten Vers eine Zäsur. Die Alliteration unterstützt den stilisierten Klang zusätzlich.

58 1. Mose 6, 5-9, 17.

Domins Gedichte erfahren durch den Bezug auf biblische Texte eine religiöse Aufladung, die als Sakralisierung bezeichnet werden kann. Der daraus resultierende sakrale Status ist allerdings nicht eindeutig an die jüdische oder christliche Religion gebunden. Zugleich entspricht der Prozess einer Säkularisierung der religiösen Bezüge, da das Erlösungsversprechen entfällt und der Mensch auf sich selbst zurückgeworfen wird. Die Interpretationen von *Wen es trifft* und *Schale im Ofen* haben gezeigt, dass er nur wenig ausrichten kann. Aber er kann die Verantwortung für die Geschichte auch nicht an eine höhere Instanz abgeben. Die Lyrik wird selbst in die Tradition von Sinn versprechenden Texten gestellt, wie ihre Bezugstexte löst sie diesen aber nicht unmittelbar ein, sondern gibt ihn auf.

In der zweiten Strophe, die auch aus einem einzigen Satz besteht, werden drei Wünsche genannt und als untauglich verworfen: Der erste „nach der Landschaft/diesseits der Tränengrenze“ (I, 1-2) versinnbildlicht den Wunsch nach einem Ort, an dem es kein Leid gibt. Das Wort „Landschaft“ verweist in diesem Kontext zum einen auf das, was einen geografischen Ort kennzeichnet und auszeichnet, zum anderen enthält es das Substantiv „Land“ und deutet durch diesen umgangssprachlichen Begriff für „Staat“ wie auch durch das Wort „Grenze“ darauf hin, dass es auch eine politisch bedingte Unmöglichkeit ist. Der zweite Wunsch richtet sich darauf, die Zeit anzuhalten, das erwachende Leben, den schönen Moment nicht vergehen zu lassen. Doch auch dieser Wunsch „taugt nicht“ (II, 6), denn sowohl der Frühling als auch die Blütezeit sind von der Natur bedingt und zeitlich beschränkt. Der dritte „Wunsch, verschont zu bleiben“ (II, 5) ist als konkretes, dringendes Bedürfnis formuliert – doch ebenfalls unerfüllbar. Erneut verleihen Anapher (II, 1, 4, 5) und Parallelismus (II, 4-5) der Strophe den Klang einer Beschwörungsformel, doch folgen auf zwei Verse, die einen Wunsch artikulieren, stets die Worte, die ihn verwerfen: „taugt nicht“ (II, 3, 6). Dadurch erhält auch diese Strophe in der Mitte eine rhythmische Zäsur. Üblicherweise „taugt“ ein Mensch oder ein Gegenstand zu etwas, an etwas Abstraktes wie ein Gefühl richtet sich dieser Anspruch nicht. Der Wortgebrauch verleiht den Wünschen also Nachdruck, indem er ihnen einen anderen Status zuspricht. Dennoch werden sie zurückgewiesen.

Mit der dritten Strophe erfolgt nun die Umkehrung. Im Gegensatz zu fantastischen „Wünschen“, wie sie in Märchen vorkommen, enthält die *Bitte* die Hoffnung, dass das angesprochene Gegenüber sie erfülle. An den Hauptsatz im ersten Vers, der den folgenden Nebensätzen ihre „Tauglichkeit“ bescheinigt, werden drei Bitten angeschlossen: Die erste bezieht sich erneut auf die alttestamentarische Geschichte der Sintflut, in der Noah auf Gottes Geheiß eine Taube losschickt, um zu sehen, ob Land in der Nähe sei,

und die ihm „einen Zweig vom Ölbaum“ (III, 3) bringt.⁵⁹ Die Bitte richtet sich auf eben dieses Zeichen, das die Hoffnung verkörpert und die Zusage Gottes zur Rettung, zum Neubeginn der Menschheit nach der Katastrophe, die sie selbst verschuldet hat und für die sie mit ihrem Ende büßen sollte. Die zweite und dritte Bitte stehen in einem Satz und sind ebenfalls mit Bildern aus der Pflanzenwelt verbunden. Sie knüpfen an der vorherigen Strophe (II, 4) und am Kreislauf der Natur an, in dem auf die Blüte die Frucht folgt und die Blätter der verblühten Blume fallen. Darin steckt ein demütiges Einverständnis mit den Gesetzen der Natur, zu der auch der Tod gehört. Doch die Bitten richten sich darauf, dass es danach weiter und die Schönheit nicht verloren gehe, dass sich immer noch etwas finde, für das es sich zu leben lohne. Kunstgeschichtlich verweist die „Krone“ als Symbol der Würde und Herrschaft zudem auf Christus und die „Rose“ auf Maria, so dass die Verse auch die Schönheit der Natur und des Lebens hervorheben, die eine göttliche Instanz ersetzen oder auf sie hindeuten können.⁶⁰ Domin säkularisiert die Elemente biblischer Erzählungen, wodurch deren Ursprung jedoch nie gänzlich außer Kraft gesetzt werden kann.⁶¹ Die Bitte kann keine Erlösung bringen, doch die Hoffnung auf das Zeichen bleibt bestehen. Darin drückt sich ein vorsichtiges Vertrauen in die Sprache aus.

In der letzten Strophe beginnt ein neuer Satz, der an den ersten Vers der dritten Strophe anschließt, nur aus einem Nebensatz besteht und endlich die einzig zulässige Bitte formuliert: Dass „wir“ aus der Sintflut (IV, 1), „aus der Löwengrube und dem feurigen Ofen“ (IV, 2), in die König Nebukadnezar Daniel bzw. drei andere bekennende Juden hatte werfen lassen⁶², „immer versehrter und immer heiler/stets von neuem/zu uns selbst/entlassen werden.“ (IV, 3-5) In dem Aufrufen der „Flut“ (IV, 1) und dem Eingetaucht-Werden (I, 1) finden sich wie in dem Gedicht *Linguistik* intertextuelle Bezüge zu Brechts bereits zitiertem Gedicht *An die Nachgeborenen*, worin es heißt: „Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut/In der wir unterge-

59 Auf dieses Bild bezieht sich auch das erste der drei *Lieder zur Ermutigung*, vgl. GG, S. 219-223 sowie ein Gedicht von Ingeborg Bachmann aus den Jahren 1957-1961, das erneut die doppelte Bedeutung des Blatts aufgreift: „Nach dieser Sintflut//Nach dieser Sintflut/möchte ich die Taube,/und nichts als die Taube,/noch einmal gerettet sehn.//Ich ginge ja unter in diesem Meer!//flög sie nicht aus/brächte sie nicht/in letzter Stunde das Blatt.“ (I, 1-II, 4) Vgl. Dies.: Werke. 4 Bde. Bd. 1. Hg. v. Christine Koschel/Inge von Weidenbaum/Clemens Münster. München 1978. S. 154.

60 Vgl. Udo Becker: Lexikon der Symbole. A.a.O., S. 157; 243f.

61 Zum Begriff der Säkularisation und seiner Kritik vgl. Albrecht Schöne: Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne. 2., überarb. u. erg. Aufl., Göttingen 1968. S. 24ff.

62 Vgl. Daniel 6, 1-23.

gangen sind“ (3 I, 1-2). Indem Domin – bei allen formalen Unterschieden⁶³ – ihre Verse in diese Tradition stellt, stärkt sie deren zukunftsgerichteten Blick. Das Paradoxon in ihrem Gedicht (IV, 3) verweist auf die äußeren Erfahrungen des Leids, die immer wieder auftreten werden, die mit dem inneren Bewusstsein über „wahre“ Werte einhergehen soll. Es ist die Bitte um die eigene moralische Integrität, die Bitte, auch in schwierigen Situationen zu bestehen und nicht selbst zum Mörder zu werden. Das Gedicht arbeitet mit biblischen Bildern aus dem Alten Testament, die eine Lesart des „wir“ nicht nur als „wir Menschen“, sondern auch als „wir Juden“ plausibel machen. Diese werden nicht nur als Leidende dargestellt, wie die dritte Strophe zeigt. Damit benennt das Gedicht wie *Schale im Ofen* sowohl die Probleme der Überlebenden bzw. der Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung als auch allgemein-menschliche. Durch die Sakralisierung wie durch die Säkularisierung gewinnt der Text zusätzliches Potential, das von den Rezipientinnen und Rezipienten aktiviert werden kann.

Die bisher vorgelegten Interpretationen unterschlagen diese Polysemie. Stephanie Lehr-Rosenberg präsentiert nur die erste Lesart.⁶⁴ Sie macht in Domin's Gedicht eine „andere Gebetsprache“⁶⁵ aus, ohne diese näher zu bestimmen. Elisabeth Noelle-Neumann hat das Gedicht 1993 selbst als „Gebet“⁶⁶ bezeichnet. Die *Bitte* richtet sich jedoch nicht ausdrücklich an Gott, sondern ebenso an „uns selbst“ (IV, 5) als letzten Bezugspunkt und als Verantwortliche, an unser Innerstes. Laut dem Sprecher müssen „wir“ nicht vor einem Gott, sondern vor „uns“ selbst bestehen, können nicht darauf vertrauen, dass dieser etwas ändert, sondern sind auf „uns“ selbst verwiesen.⁶⁷ Indem das Gedicht dieser Bitte Tauglichkeit bescheinigt, kann es selbst als Bitte gelesen werden. Damit spricht es der poetischen Sprache zumindest die Möglichkeit zu, wenn auch nicht das Leid abzuwenden, so doch die Hoffnung zu artikulieren. Das Sprechen kann der Selbstvergewisserung dienen und damit eine Voraussetzung für das Weiterleben erfüllen. Die Auseinandersetzung mit der Bibel und die Ablösung davon lässt die Leerstelle noch größer erscheinen. Durch das Vertrauen in den sprachlichen Akt wird

63 Vgl. Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O., S. 79f.

64 Stephanie Lehr-Rosenberg: „Ich setzte den Fuß in die Luft, und sie trug.“ Umgang mit Fremde und Heimat in Gedichten Hilde Domin's. Würzburg 2003. S. 276.

65 Stephanie Lehr-Rosenberg: „Ich setzte den Fuß in die Luft, und sie trug.“ A.a.O., S. 402.

66 Elisabeth Noelle-Neumann: Gebet in der Löwengrube: „Bitte“. In: Frankfurter Anthologie XVI. Frankfurt 1993. S. 155ff.

67 Ebenso wird im 1959 abgeschlossenen Gedicht *Die Heiligen* die Bedeutung der Heiligen als Medium unangefochten dargestellt, ohne dass der Erfolg ihrer Leistung garantiert wird. GG, S. 40-43. Vgl. VE, S. 231.

einerseits die Sprache als sichere Macht bestätigt, während andererseits ihr Subjekt und die Folgen dieses Akts ungewiss bleiben. Das Gedicht *Bitte* setzt seine Hoffnung auf das Sprechen nach Auschwitz, gibt aber keine Gewähr für das Folgende.

Bitte entstand vor Domins endgültiger Rückkehr nach Deutschland.⁶⁸ Das Gedicht enthält sakrale Allusionen, die mit der Sprache verknüpft sind. Durzak konstatiert eine „Sakralisierung des poetischen Worts“⁶⁹ von vielen Exilautorinnen und -autoren: „Das auf fremden Boden und fernab des eigenen Sprachraums geschaffene ästhetische Gebilde soll das lebendig erhalten, was nur noch den Anspruch einer inneren Wirklichkeit erfüllt.“ Er kritisiert dies als Überfrachtung, „[...] die der Vergewisserung einer kulturellen Identität dienen soll, die von der kruden politischen Realität längst ausgelöscht worden war.“ Domin ist sich dessen bewusst, was sich auch daran zeigt, dass sie die Brüchigkeit der Sprache betont. Zudem wählt sie für ihre Lyrik keine strenge Form, und bildet so ein Gegengewicht. Die Folge ist, dass in Domins Lyrik sowohl die Macht als auch die Ohnmacht der Sprache ihren Platz hat.

Das 1957 in Frankfurt entstandene Gedicht *Gegenwart* (GG 116)⁷⁰ beschreibt neben leidvollen Erfahrungen die dadurch erfolgte Traumatisierung und die Schwierigkeiten, für Trost empfänglich zu bleiben. Die Gesten der Zuwendung sind fremd geworden, so dass sie als übernatürlich wahrgenommen werden.

Gegenwart

Wer auf der Schwelle seines Hauses geweint hat
wie nicht je ein fremder Bettler.
Wer die Nacht auf den Dielen
neben dem eigenen Lager verbrachte.
Wer die Toten bat
sich wegzuwenden von seiner Scham.

Dessen Sohle betritt die Straße nicht wieder,
sein Gestern und Morgen
sind durch ein Jahrhundert getrennt
und reichen sich nie mehr die Hand.

68 Es wurde 1954 in Heidelberg geschrieben und erstmals 1955 veröffentlicht. Vgl. VE, S. 241. Braun datiert seine Entstehung abweichend auf 1957/59 und gibt als Erstveröffentlichung Hochland 51 (1958/59), S. 358, an. Vgl. Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O. S. 247.

69 Manfred Durzak: „Der Worte Wunden“. Sprachnot und Sprachkrise im Exilgedicht. A.a.O., S. 15-24. S. 18. Siehe die beiden folgenden Zitate ebd.

70 Vgl. VE, S. 231. Es erschien 1959 in *Nur eine Rose als Stütze*.

Die Rose verblüht ihm nicht. Der Pfeil trifft ihn nie.

Doch fast erschreckt ihn der Trost
wenn sich ein sichtbarer Flügel wölbt,
sein zitterndes Licht
zu beschützen.

Das stilistisch an Prosa angenäherte Gedicht *Gegenwart* ist reimlos und vermeidet geradezu ostentativ scheinbar naheliegende Reime („Nacht“ [...] [...] „verbrachte“, I, 3-4), wodurch die Alltäglichkeit der Gegebenheiten hervorgehoben wird. Der Titel lässt für die drei Strophen eine konkrete Beschreibung der aktuellen Situation erwarten, stattdessen wird jedoch die Gebundenheit der Gegenwart und der Zukunft an die Vergangenheit betont. Das Präsens, in dem die Hauptsätze der zweiten Strophe stehen, ist sowohl ein historisches Präsens, welches das Geschehen der Vergangenheit näher bringt und allgemeine Aussagen trifft, als auch ein Präsens, das sich auf die unmittelbare Gegenwart bezieht. Damit erinnern die Verse an den Zusammenhang von individueller und universeller menschlicher Erfahrung.

In der ersten Strophe fallen die eigenwilligen Satzstrukturen und die Interpunktion besonders auf, die sich durch das gesamte Gedicht ziehen. Die daraus entstehenden partiellen Parallelismen bilden eine Klimax bezüglich der Intensität und Intimität der Erfahrungen: In dem ersten „Satz“ ist von der Erfahrung die Rede, weinend vor Hoffnungslosigkeit, weil der Zutritt versperrt bleibt, noch hilfebedürftiger als „ein fremder Bettler“ (I, 2) vor der eigenen Haustür zu stehen, denn im Unterschied zu einem vertrauten Bettler hat ein Unbekannter noch schlechtere Aussichten auf Trost. Auffällig ist die Formulierung „nicht je“: In dem ungelenken zeitbezogenen Ausdruck wird die Verzweiflung als Dissonanz erkennbar, während die Struktur der Strophe einen harmonischen Dreiklang als Rahmen anbietet.

Im zweiten Satz verschärft sich das Bild dieser Erfahrung von Fremdheit, Schutzlosigkeit und Ausgestoßensein noch, indem es das Schlafen auf dem harten Fußboden neben dem eigenen „Lager“ (I, 4) konturiert. Dies könnte darauf verweisen, dass die Situation mit Gewalt und damit zu Unrecht hergestellt wurde – wie die nationalsozialistischen Enteignungen von Juden. Im dritten Satz kulminiert die Verzweiflung und „Scham“ (I, 6) schließlich im Gespräch mit den Toten, deren Zeugenschaft der in allen drei „Sätzen“ nur allgemein mit einem „[w]er“ Bezeichnete nicht erträgt. Vor den Lebenden, die eventuell für seine Lage verantwortlich sind oder sie teilen, empfindet er dagegen scheinbar keine Scham. Die Toten bewahrten jedoch ihre Würde, die ihnen als Opfern auch würdelose Handlungen nicht nehmen konnten, da diese auf die Täter zurückfallen.

Der erste Satz der zweiten Strophe kann grammatikalisch als Fortsetzung der drei Teilsätze der ersten Strophe gelesen werden, da er mit „des-

sen“ (II, 1) einsetzt und so deren einleitendes „Wer“ aufgreift. Damit stellt der Sprecher des Gedichts eine Regel auf: Auf wen die erste Strophe zutrifft, für den gilt, was in der zweiten und dritten Strophe gesagt wird. Wer dies tatsächlich ist, wird nicht ausgesprochen und nicht spezifiziert. Das hinter dem unpersönlichen Ausdruck stehende Individuum bleibt wie in dem Gedicht *Wen es trifft* namenlos und tritt im gesamten Gedicht nicht als Subjekt, sondern nur als Objekt des beschriebenen Geschehens auf.

Die daraus resultierende Distanz wird noch dadurch gesteigert, dass in der zweiten Strophe zunächst nur seine „Sohle“ (II, 1) als Agens erscheint, stellvertretend für die Person. Außerdem wird den Füßen dadurch eine besondere Bedeutung für das Individuum zugeschrieben.⁷¹ Der erste Satz der zweiten Strophe gliedert sich in drei Teilsätze, die wiederum eine Klimax aufweisen: Das Bild des ersten Verses verweist darauf, dass der Betroffene nicht wieder auf den Weg seines alten Lebens zurückfinden wird (II, 1). Zwischen seinem „Gestern und Morgen“ (II, 2), seiner Vergangenheit und seiner Zukunft liegt „ein Jahrhundert“ (II, 3), die Kluft dazwischen ist so groß wie die zwischen drei Generationen. Das Enjambement zwischen dem zweiten und dem dritten Vers, die gemeinsam einen Teilsatz bilden, bildet diese Kluft ab. Der dritte Teilsatz schließlich erklärt den Bruch seiner Erfahrungen für unüberwindbar, Vergangenheit und Zukunft für unversöhnlich (II, 4). Solchermaßen aus der Zeit gefallen, gelten für jemanden mit dieser Erfahrung andere Regeln: Die Erinnerung an das Schöne wird er sich bewahren können, da er sie besonders zu schätzen weiß und ihrer besonders bedarf, Angriffe erreichen ihn nicht, da er so viele Verletzungen hat ertragen müssen (II, 5).

Dies kommt jedoch keiner Unempfindlichkeit gleich, wie die dritte und letzte Strophe zeigt. Im Gegenteil erweist sich das Individuum als äußerst empfindlich gegenüber Zuneigung oder Solidarität, da er diese nicht erwartet – zu sehr hat er sie vorher vermisst. Deshalb „erschreckt ihn der Trost“ (III, 1) und kehrt sich also in der Wirkung um. Allerdings nur „fast“ (III, 1), ganz so weit ist es doch noch nicht gekommen. Woher bzw. von wem der Trost ausgeht, wird nicht explizit ausgesprochen. Das Bild der zitternden Kerzenflamme verweist in seiner ästhetischen Tradition auf eine Situation der existentiellen Gefährdung, in der jede Bewegung, auch die rettende, eine potentielle Bedrohung darstellt. Der Trost muss entsprechend sanft und zugleich kraftvoll sein. Er liegt in einer Aktion und erfolgt, „wenn sich ein sichtbarer Flügel wölbt“ (III, 2). Der Trost liegt also in einer konkret-erfahrbaren Handlung, einer behutsamen, schützenden Geste, die jedoch einer überirdischen Macht, einem Engel zugeordnet wird.

71 Vgl. die Ahasver-Figur, Kapitel 3.4, sowie die Ausführungen zum Gedicht *Rückkehr*, Kapitel 4.4.

Vor dem Konditionalsatz fehlt ein Komma (III, 1), wodurch der „Trost“ und der „Flügel“ enger aneinandergedrückt erscheinen, der Flügel also nicht nur Trost mit sich zu bringen, sondern der Trost in der Existenz des Flügels selbst zu bestehen scheint. Hier eine christliche Lesart vorzuziehen, hieße, die im jüdischen Glauben und in anderen Religionen ebenfalls präsenten Engel und Flügelwesen zu vernachlässigen. Der Flügel lässt sich auch als Teil eines nicht-weltlichen Akteurs interpretieren. Seine Sichtbarkeit wiederum, die in einem von zwei Adjektiven des Gedichts erwähnt und dadurch betont wird, spricht für eine konkrete, fassbare Hilfe, die allerdings auch in dem – wiederum abstrakten – Trost bestehen kann. Das Gedicht steht für eine säkulare wie für eine religiöse Lesart offen, die durch einen intertextuellen Bezug gestärkt wird, denn sprachlich verweisen die Formulierungen der ersten Strophe auf Goethes Gedicht *Derselbe*⁷²: „Wer nie sein Brot mit Tränen aß,/Wer nie die kummervollen Nächte/Auf seinem Bette weinend saß,/Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.“ (I, 1-4) Domin stellt sich damit in eine klassische literarische Tradition, die an die Macht der Sprache und eine Macht glaubt, die aber nicht zwingend als christlich interpretiert werden muss. Domin nutzt das Potential metaphysischen Bildguts, um Angebote zur Identifikation bereitzustellen.

Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz stellt Domin mit diesem Gedicht in Frage, ob Trost – selbst durch göttliche Mächte – überhaupt möglich ist. Ihre Verse zeichnen jedoch eine Gegenwart, die zwischen der unüberbrückbaren Differenz von „Gestern und Morgen“ des Ausgestoßenen steht – und bilden eben dadurch eine Brücke. *Gegenwart* drückt gegenüber dem prominenteren Text *Bitte* das Leid in einer stärker der Prosa angenäherten Sprache aus und hebt die Zweifel an der Möglichkeit des Trostes deutlicher hervor. Die Hoffnung darauf besteht dennoch, auch wenn offen bleibt, wovon und von wem die Zuwendung von außen ausgehen könnte. In dem Verweis auf göttliche Mächte zeigt sich der Zweifel an weltlicher Unterstützung.

Das Gedicht *Nichts geschieht* (GG 134)⁷³ arbeitet mit dem Paradoxon, das den doppelten und gegenläufigen Prozess der Sakralisierung und der Säkularisierung formal in zwei parallel aufgebauten, aber inhaltlich konträren und darüber hinaus in sich widersprüchlichen Strophen spiegelt, um wie *Bitte* den Blick auf Existentielles zu öffnen. *Nichts geschieht* stellt keine

72 Johann Wolfgang Goethe: *Derselbe*. In: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. I. Abt.: *Sämtliche Werke*, Bd. 9: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen deutscher Ausgewandeter*. Hg. v. Wilhelm Voßkamp u. Herbert Jaumann. Frankfurt a.M. 1992. S. 491.

73 Weder bei Bettina von Wangenheim/Ilse Metz noch bei Michael Braun finden sich Angaben zu Entstehungszeit, Entstehungsort oder Erstveröffentlichung. Das Gedicht erschien 1987 in den *Gesammelten Gedichten*.

biblischen Bilder in den Vordergrund, sondern die potentielle Nützlichkeit von symbolischen Handlungen. Die zweite Strophe enthält einen Aussagesatz, der sich auf eine aktive Handlung des angeredeten Du bezieht, und zwar auf das Anzünden einer Kerze: „Die Kerze die du entzündest/ohne das Bild der Maria/um etwas zu bitten/– nichts geschieht –/hilft dir zu leben.“ (II, 1-5) Das Anzünden der Kerze lässt sich als Bild für eine Freude bereitende oder Hoffnung weckende Handlung deuten. Der Nebensatz, der die symbolische Geste in den Kontext der katholischen Bitten an die Gottesmutter Maria stellt, erlaubt eine säkulare Lesart der Geste – ohne die religiöse gänzlich auszuschließen, wie Wu behauptet.⁷⁴ Damit ist auch der Effekt der Handlung nicht unbedingt als eine Tat der angerufenen Heiligen zu interpretieren. Möglich ist es auch, dass die gute Tat selbst oder allein das Vertrauen auf ihre positive Wirkung eben diese Wirkung zeitigen. Das Gedicht stellt damit die existentiell entscheidenden Folgen von vermeintlich harm- und wirkungsloseren symbolischen Handlungen in den Vordergrund.⁷⁵

Zu den Gedichten, deren Bezug auf biblische Motive besonders deutlich ist, gehören auch der Zyklus *Lieder zur Ermutigung* und *Ecce Homo* (GG 345), das 1965 in Heidelberg entstand.⁷⁶ Die *Lieder zur Ermutigung* umfassen drei Abschnitte, in denen biblische und mythische Bilder ineinander verwoben sind. Es handelt sich um die bereits thematisierte Geschichte von der Taube Noahs, die Belagerung Trojas⁷⁷, die heilige Stadt Jerusalem, die Geschichte Hiobs und eine Rede von Jesus zu seinen Jüngern: „Seht die Vögel unter dem Himmel an: sie säen nicht, sie ernten nicht, sie sammeln nicht in die Scheunen; und euer himmlischer Vater ernährt sie doch.“⁷⁸ Die Quellen stehen so als literarisch-historische Texte gleichrangig nebeneinander.

Der Titel *Ecce Homo* zitiert Pilatus, der Jesu Leiden der Masse zur Schau stellte.⁷⁹ Zu *Ecce Homo* liegen bereits verschiedene literatur- und religionswissenschaftliche Interpretationen vor, von denen hier nur eine exemplarisch aufgegriffen werden soll, um die These dieses Kapitels zu stützen: Birgit Lermen arbeitete 1997 heraus, dass das Gedicht „aus einer anthropologisch-existentialen Haltung heraus“⁸⁰ von dem Menschen im Allgemeinen spreche. Sie interpretiert Dominus Einstellung zum Glauben als are-

74 Vgl. Jianguang Wu: Das lyrische Werk. A.a.O., S. 46.

75 Vgl. das 1959 entstandene Gedicht *Die Heiligen*, GG, S. 40-43; VE, S. 231.

76 Vgl. VE, S. 235 und VE, S. 239. *Ecce Homo* ist erstmals erschienen 1970 in dem Gedichtband *Ich will dich*.

77 Vgl. GAF, S. 92f.

78 Matthäus 6, 26. Vgl. Lukas 12, 24.

79 Vgl. Johannes 19, 5.

80 Birgit Lermen: *Ecce homo*. In: Birgit Lermen/Michael Braun: *Hilde Domin*. A.a.O., S. 132-135. S. 133. Vgl. das folgende Zitat ebd.

ligiös: „Ihr dient die Bibel nicht als Dokument der Glaubensverkündigung, sondern als Modellvorlage menschlicher Grundsituationen [...].“ In einem Interview hat Domin 1987 die Kategorisierung ihres Gedichts *Abel steh auf* als religiös mit dem Argument, es richte sich ja an jeden Menschen, in Frage gestellt.⁸¹ Der Text lässt sich nicht auf eine christliche oder überhaupt religiöse Interpretation festlegen, nutzt aber das Potential, das der Bezug auf das kulturgeschichtliche Wissen und die Bedeutung der Geschichte von Kain und Abel für das Christentum bietet. Die Autorin betreibt in den in diesem Kapitel interpretierten Gedichten ein Wechselspiel zwischen Sakralisierung und Säkularisierung, mit dem sie die Dimension der Transzendenz hinterfragt.

Domins Gedichte lassen sich allgemein auf die Situation aller Verfolgten, Flüchtlinge und Opfer von Genoziden zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten der Welt beziehen. Doch artikulieren die Texte auch Leid und Trauer, deren Ursache in der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik und ihrer konkreten Erfahrung liegt. Die Verwendung biblischer Motive nutzt die Vertrautheit der Bilder, um sie in einen neuen Kontext zu stellen: So zitiert Domins 1953 entstandenes Gedicht *Auf welch verlässlichen Stern?* (GG 44f) zwar vorgeblich Gott, doch zielt es eher auf die menschliche Solidarität, denn diese Verse finden sich in dieser Form nicht in der Bibel. Wohl aber ist das Motiv der Schafe und des Hirten aus der Bibel vertraut, beispielsweise aus den Psalmen Davids. Diese Verschiebung findet sich auch in Domins poetologischen Essays.⁸² Die Dichterin weist darin auch explizit auf die Nähe von Kunst und Gebet hin.⁸³

Darüber hinaus zeigt sich dadurch, dass einerseits die jüdisch-christliche Tradition aufgerufen wird, andererseits diese aber nicht mit dem Glauben an die Erlösung gefüllt wird, das fehlende Gottvertrauen und das Fehlen eines religiös begründeten Halts in Domins Lyrik nach Auschwitz. Mythologische Bezüge wie auf die Sintflut, die nicht erst in der Bibel, sondern bereits im *Gilgamesch*-Epos erwähnt wird, bieten die Möglichkeit der Integration in die Imaginationen der Weltgeschichte, ohne eine Versöhnung mit diesen vorzugeben. Die Metaphorisierung von Schmerz ist dabei nicht einfach als Ästhetisierung oder Verharmlosung abzutun, sondern kann im Gegenteil eventuell Trost spenden und bei dem Versuch helfen, das erlittene Trauma zu verarbeiten. Wie zweifelhaft jedoch diese Möglichkeit in den Gedichten Domins erscheint, wurde bereits anhand der vorliegenden Interpretationen gezeigt.

81 Vgl. Hilde Domin: Adelbert Reif. A.a.O., S. 251; Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O., S. 206-209; Kapitel 3.3.

82 Vgl. beispielsweise den Begriff „Fleischwerdung“. Hilde Domin: Literarische Meinungsbildung. A.a.O., S. 63.

83 Vgl. Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 13.

Damit stimmen Domins Gedichte mit dem Befund Adornos in den *Meditationen zur Metaphysik* überein, dass deren Ende gekommen sei, „[...] weil, was geschah, dem spekulativen metaphysischen Gedanken die Basis seiner Vereinbarkeit mit der Erfahrung zerschlug.“⁸⁴ Auffällig bleiben die Ähnlichkeiten der Fragen, welche die beiden Remigranten stellen, und die Antworten, die sie geben. Adorno geht in seinem Urteil allerdings wesentlich weiter als Domin: „Kultur ist Müll, weil sie vergeblich ist.“⁸⁵ Jedes Wort müsse den Bruch reflektieren und integrieren: „Kein vom Hohen getöntes Wort, auch kein theologisches, hat unverwandelt nach Auschwitz ein Recht.“⁸⁶ Die Gedichtanalysen haben gezeigt, dass Domins Worte, sofern sie „vom Hohen getönt“ sind, nicht „unverwandelt“ sind.

Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz wird der Topos der Säkularisierung mit gegensätzlichen politischen Absichten aufgegriffen. Hermann Lübke hat darauf hingewiesen, dass die Kategorie „Säkularisierung“ in der Nachkriegszeit „eine zentrale Rolle als Fixativ eines geschichtsphilosophischen Schemas zur Genealogie gegenwärtiger Misere“⁸⁷ spielte: Indem die kulturkritischen Klagen die Säkularisierung für den Zustand der Moderne verantwortlich machten, betrachteten sie den deutschen Nationalsozialismus nicht in seinem spezifischen historischen Zusammenhang, sondern als gesamteuropäisches Phänomen. Diese Perspektive erfüllte eine entlastende Funktion und verwischte zugleich Unterschiede zwischen Nationalsozialismus und Kommunismus. Domin nutzt in *Bitte* den Prozess der Säkularisierung, um die individuelle Verantwortung zu betonen, und stellt sich damit gegen eine Vergangenheitspolitik, die auf „Bewältigung“ und Befreiung zielt.

3.3 Singularität und *conditio humana*: *Bau mir ein Haus, Das ist es nicht*

Domins Gedichte weisen auf die zentrale Bedeutung hin, die den Stichworten „Singularität“ und „*conditio humana*“ im Konflikt zwischen einer allgemein-menschlichen Deutung der nationalsozialistischen Verbrechen und einer Lesart, die ihren einzigartigen Charakter betonen, zukommt. „Nach Auschwitz“ hat sich die Erfahrung einer „transzendentalen Obdachlosig-

84 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. A.a.O., S. 352.

85 Jörn Ahrens: *Der Rückfall hat stattgefunden*. A.a.O., S. 49.

86 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. A.a.O., S. 358.

87 Hermann Lübke: *Säkularisierung als geschichtsphilosophische Kategorie*. In: Helmut Kuhn/Franz Wiedmann (Hg.): *Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt*. München 1964. S. 221-239. S. 235.

keit“⁸⁸ radikalisiert. Domins Gedicht *Bau mir ein Haus* (GG 27-29) greift diese Bildlichkeit auf und artikuliert die Sehnsucht nach einem „Haus“, einer Heimat, die Rettung vor den Verfolgern bedeutet. Das Gedicht entstand 1957, also vor der endgültigen Rückkehr nach Deutschland.⁸⁹

Die erste Strophe besteht nur aus einem einzigen Vers: „Der Wind kommt.“ (1 I, 1) Diese Worte wiederholen sich im Gedicht (1 III, 1; 1 III, 6; 2 I, 4) und wirken so wie ein Refrain. Dadurch, dass dieser Vers alleine steht, gewinnt er an Gewicht und die Spannung steigt. Das in den folgenden Versen zusätzlich wiederholt auftretende einzelne Substantiv „Wind“ (1 II, 1; 1 III, 1; 2 II, 8; 3 II, 12) erhält den Klang einer magischen Beschwörung oder eines Banns. In der zweiten Strophe wird zunächst ein romantisches Bild vom Wind gezeichnet, der personifiziert „die Blumen kämmt“ (1 II, 1) und „Blüten zu Schmetterlingen macht“ (1 II, 2), also die Blüten durch die Luft weht und scheinbar Pflanzen in Tiere verwandeln kann. Der Wind treibt auch „Tauben“ (1 II, 3) in den Hochhausschluchten im Zentrum New Yorks in die Höhe, aus der Enge der Stadt Richtung Freiheit. Allerdings bleibt dabei offen, ob sich um echte Tauben handelt oder um in die Luft gewirbeltes altes Papier.

In den letzten beiden Versen der Strophe schlägt das positive Bild um. Der Wind „zerschellt“ (1 II, 7) die Zugvögel, die im Unterschied zu den Stadttauben keine feste Heimat besitzen, als seien sie ein Gegenstand. Der Effekt ist umso stärker, da die Strophe die gegensätzlichen Ereignisse in einem einzigen Satz aufruft. Der erste Vers der dritten Strophe wiederholt den ersten der ersten Strophe und erweitert ihn präzisierend: „der salzige Wind“ (1 III, 1). Es ist also ein Wind, der übers Meer weht, und er treibt das sprechende Ich und die angeredete Person an die Küste, bringt sie an Land, wo sie jedoch nicht bleiben, sondern passiv weiter getrieben werden: „wie Quallen,/die wieder hinausgeschwemmt werden.“ (1 III,4-5) Die Bitte „Halte mich fest“ (1 III, 7) zielt darauf, dass beide Menschen wenigstens einander nicht als Halt verlieren.

Die erste Strophe des zweiten Abschnitts beginnt mit einem Seufzer: „Ach, mein heller Körper aus Sand,/nach dem ewigen Bilde geformt, nur/aus Sand.“ (2 I, 1-3) In den elliptischen Versen klingt biblische Sprache an, doch ist der Körper nicht aus fester Erde, sondern aus einem leichter zerstörbaren Material. Der hohe Ton erinnert an Nelly Sachs' Gedicht *Chor der Geretteten*, in dem dem Substantiv ebenfalls eine Apposition nachfolgt. Das Enjambement im zweiten Vers schärft in Domins Gedicht den Kontrast zwischen Ewigkeit und der Vergänglichkeit, die in dem Bild des Sandes wie auch das des Staubs enthalten ist. Das sprechende Ich beschreibt, wie der

88 Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Darmstadt/Neuwied 1971 (1920). S. 32.

89 Vgl. VE, S. 230. Erstmals erschienen 1959 in *Nur eine Rose als Stütze*.

Wind sich ein Körperteil, „einen Finger“ (2 I, 5) holt. Der Finger ist ein Teil der Hand, die zum Helfen dienen kann. Außerdem schreibt sich das Wasser in den Körper ein, das Wasser des Meeres, auf dem sie fahren. „Aber der Wind/legt das Herz frei“ (2 I, 8-9), das Innerste, den Kern des Lebens, den Ort der Gefühle, den das sprechende Ich als „den zwitschernden roten Vogel/hinter den Rippen“ (2 I, 10-11) beschreibt. Das Zwitschern zeigt die fröhliche Lebendigkeit, den Ruf nach Nähe mit dem Nächsten, ein Symbol der Liebe und der Hoffnung. Rot kann als Farbe der Liebe und des Lebens, aber auch des Todes gelesen werden, denn rot ist das Blut. Der Vogel sitzt hinter den Rippen wie in einem Käfig, der nicht nur ein Gefängnis, sondern auch ein Schtztzraum ist. Aber der Wind macht hier nicht halt, er „brennt mir die Herzhaut/mit seinem Salpeteratem“ (2 I, 12-13), personifiziert ätzt er mit seinem Gift die letzte Schutzschicht weg. Das neologistische Kompositum „Herzhaut“ verwendet Domin auch in dem Gedicht *Bitte*, um die Tiefe der Verletzung und Gefährdung anzuzeigen. Ein Stoßseufzer wiederholt den ersten Vers des Abschnitts durch ein Ausrufungszeichen am Ende in gesteigerter Form: „Ach, mein Körper aus Sand!“ (2 I, 14) Die letzten Verse des Abschnitts wiederholen den letzten Vers des ersten Abschnitts und präzisieren die unmöglich zu erfüllende Bitte: „Halte mich fest,/halte/meinen Körper aus Sand.“ (2 I, 15-17)

Der dritte Abschnitt nun eine Wendung von der Beschreibung der bedrohlichen Situation in den beiden ersten Abschnitten hin zu einem Ausweg daraus, der Hoffnung auf Sicherheit, für die das sprechende Ich jedoch weiterhin dringend des Angeredeten bedarf. Es beschreibt die Beschaffenheit dieses verheißenen Lands: Es liegt nicht mehr am Meeresufer, ist also geschützt vor dem salzigen Wind, der Boden ist nicht mehr unsicher, so dass man nicht auf Sand baut, sondern die Erde wird gehalten von Pflanzen und bildet einen „festen Boden“ (3 I, 3), der lebendig ist und auf dem man sich ausruhen kann. Die Bitte an das Gegenüber wird konkret formuliert: „Zer-säge den Baum/nimm Steine/und bau mir ein Haus.“ (3 I, 6-9) Indem der Titel eben diesen Vers herausgreift, ist er zukunftsbezogen und hoffnungsvoll, denn offensichtlich lässt sich etwas tun gegen die Not.

Die zweite Strophe beschreibt das Haus näher: Es soll klein sein und braucht eine weiße Wand „für die Abendsonne“ (3 II, 3), damit sie darauf zu sehen ist, Licht gibt und Hoffnung. Außerdem einen „Brunnen für den Mond/zum Spiegeln“ (3 II, 4-5), damit es ihm nicht so geht wie dem sprechenden Ich und „er sich nicht,/wie auf dem Meere,/verliert.“ (3 II, 6-9) Sonne und Mond werden dadurch eingeladen. Das Haus soll neben einen Baum gebaut werden, einen Apfel- oder Ölbaum. Der Apfelbaum ist auch in Deutschland heimisch, der Olivenbaum ist eher ein Symbol der europäischen Mittelmeerländer. Wichtiger ist, dass der Baum schützt vor dem Wind, dass es ein Baum ist, „an dem der Wind/vorbeigeht/wie ein Jäger,

dessen Jagd/uns/nicht gilt.“ (3 II, 12-16) Die figura etymologica „Jäger“ und „Jagd“ intensiviert die Bedrohlichkeit, die abgewendet wird. Nichtsdestotrotz besteht sie für andere weiter, ebenso wie das Zeichen an den Türpfosten den Todesengel des Herrn an den Häusern der Israeliten vorbeigehen ließ, die ägyptischen Erstgeborenen aber tötete, um den Auszug aus Ägypten durchzusetzen.⁹⁰

Im Haus, wie das sprechende Ich es imaginiert, würde die Verstreutheit und Gefährdung, die der Wind auslöst, aufgehoben werden. Das Gedicht drückt den Wunsch nach einer sicheren Heimat aus. Das Gedicht, das zunächst auf eine existentielle Heimatlosigkeit zu verweisen scheint, stellt durch die letzten Verse den Bezug zu einer Verfolgungssituation her. Damit wird eine konkrete Ursache für die Heimatlosigkeit benannt, die auf die Bedrohung durch die nationalsozialistische Politik hinweist.

Eine ähnliche Bewegung vollzieht das 1969 in Heidelberg geschriebene Gedicht *Das ist es nicht* (GG 338-339), das erstmals 1970 in dem Band *Ich will dich* erschien.⁹¹ In diesem Text wird der Bezug auf Auschwitz jedoch explizit formuliert. Die Verse scheinen zunächst eine allgemeinschliche Dimension zu verhandeln, bis sich herausstellt, dass sie sich auf den historischen Kontext des Genozids am jüdischen Volk beziehen.

Das ist es nicht

Das ist es nicht
 daß wir gedreht werden
 von Abend zu Morgen
 zu Abend
 auf einer Kugel von der wir jetzt wissen
 daß sie blau ist
 die wir sich drehen sehen
 das ist es nicht
 wir hängen kopfüber ins Leere
 wir sind es gewohnt
 auch nicht das Fließband auf das wir gelemmt sind
 von unserer Herstellung im Mutterleib
 unserm Verpacktwerden in
 Kisten jeder Größe und Art
 zusammen mit andern
 und zuletzt in die kleinste
 dunkelste
 allein
 die kleinste Einzelzelle

90 2. Mose 12, 22-23.

91 Vgl. VE, S. 239.

so eng wie der Mutterleib so ohne Fenster
wir sind es gewohnt

Sagte nicht einer
Dies und dies Volk
,ist es gewohnt gefoltert zu werden‘

Das ist es nicht
wir haben das alles längst unterschrieben
jede Nacht wird es unterschrieben
für die Kinder jeder Nacht
auf den Bettüchern wird es paktiert
Gebärtüchern
Leichentüchern
Du wirst gedreht auf einer blauen Kugel
kopfüber vom Hellen ins Dunkle
das merkst du nicht
auch nicht das Fließband
aus der Einsamkeit in die Einsamkeit
deine Handvoll Asche
das ist es nicht
obwohl es auch das ist
du vergißt es bei schönem Wetter
das kleinste Fließband ist es
das ist nicht sichtbar
das ist nicht unterschrieben
das wird täglich

Auf dem großen Trichter
auf dem wir alle hinuntermüssen
seid ihr nur näher unten
ich bin noch weiter oben am Rand
sagte ein Aufseher im KZ
zu noch lebenden Menschen
Menschen die ihre Grube gruben
vor ihrer Erschießung er der Schießende
Ihr seid näher am Rand
Wie nah wir am Rand sind weiß keiner
daß es sich dreht
es dreht sich
er war oben und stieß sie hinunter
mit diesem Trost

Der Titel des Gedichts wirkt durch seinen Andeutungscharakter zunächst irritierend. Die Negation lässt die Leerstelle noch deutlicher hervortreten. *Das*

ist es nicht ist eine Phrase, die zum Beispiel von jemandem, der bedrückt ist, dazu eingesetzt wird, unerwünschte Nachforschungen oder Vermutungen über das Befinden zurückzuweisen. Das Gedicht thematisiert den Kreislauf von Leben und Sterben sowie das Ausgeliefertsein der menschlichen Existenz in der Welt, verbleibt aber nicht bei einer existentialistischen Begründung, sondern stellt sie in den Rahmen der nationalsozialistischen Gewalt Herrschaft.

Die das Gegenüber einbeziehende Rede des Sprechenden Wir birgt wenigstens eine geringe Hoffnung auf eine zukünftige Veränderung der dargestellten Situation. Das „wir“ (I, 2) wird nicht näher definiert und bezieht zugleich die Leserinnen und Leser in die Erfahrung der Erddrehung ein, die den Wechsel von Tag und Nacht verursacht (I, 3-4) und den Kreislauf des Lebens versinnbildlicht. Alles Wissen um die physikalischen Gesetze und Gegebenheiten der Welt bietet doch keinen Trost oder Schutz gegenüber der Erfahrung des „Geworfenseins“ und ihre Offensichtlichkeit, die sich im Gegenteil durch die Bilder der Weltraumforschung eher noch verstärkt hat. Die simple Beschreibung der Welt als „einer Kugel von der wir jetzt wissen/daß sie blau ist/die wir sich drehen sehen“ (I, 5-7) schafft ebenso wie die zweite Wiederholung von „das ist es nicht“ (I, 8) Distanz und verweist auf eine leidenschaftslose, gänzlich unehrbietige Haltung des Sprechers. Doch die aus der Perspektive des Weltalls offensichtlich gewordene Tatsache, dass wir „kopfüber ins Leere“ (I, 9) hängen, verursacht gleichzeitig das Gefühl einer quälenden „transzendentalen Obdachlosigkeit“⁹².

Das Gedicht enthält weder Satzzeichen noch Reime, was den Eindruck der Haltlosigkeit noch steigert. Das wird nur vorgeblich gemildert durch die lapidare Feststellung „wir sind es gewohnt“ (I, 10), in der sich vielleicht eine Klage, aber keine direkte Anklage verbirgt. Ursache ist „auch nicht das Fließband auf das wir geleimt sind“ (I, 12), das seit der Geburt vorherbestimmte Schicksal (I, 12). Der Leim verhindert zwar die Freiheit, bewahrt aber immerhin vor dem Fallen von der „Kugel“. Die produktionstechnischen Begriffe wie „Fließband“ (I, 11), „Herstellung“ (I, 12) und „Verpacktwerden“ (I, 13), die im Gedicht für den Menschen und seine Entwicklung bis hin zu seinem Tod verwendet werden, verdeutlichen die Entfremdung des Menschen: Sie sprechen diesem seine Individualität und Autonomie ab und lassen ihn sein Leben nur passiv erfahren. Er findet keinen individuellen Tod, sondern endet in einem Massengrab.

Das Bild des Fließbands konnotiert den industriellen Massenmord auch im Gedicht *Abschaffung des Befehlsnotstands*: *Perspektive* (GG 354-356), das Domin 1968 in Heidelberg schrieb⁹³: „Fließband/alles fließt/Blut kann

92 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*. Darmstadt/Neuwied 1971 (1920). S. 32.

93 Vgl. VE, S. 239.

fließen Gas kann fließen“ (IV, 1-3). Domin verwendet Begriffe wie „Fließband“ und „Drehscheibe“ darüber hinaus in ihren Essays, und selbst da fallen sie aus dem Duktus heraus.⁹⁴ Hier wie dort weisen sie auf die Fremdbestimmung des Menschen und systemimmanente anonymisierte Abläufe hin. Das gilt auch für das Bild vom „Ziehbrunnen/in dem wir uns drehn/wie in einem Gefängnis“ (IV, 16-18), das Domin in dem zwischen 1957 und 1959 entstandenen Gedicht *Die Heiligen* (GG 40-43) verwendet.⁹⁵ In Gedichten stellt sich die Ausweglosigkeit aus der Fremdbestimmung verschärft als Bedrohung dar, da sie in keinen unmittelbaren Kontext integrierbar ist. Nach dem Tod erwartet den Menschen „allein/die kleinste Einzelzelle“ (I, 18-19), eine Urne oder ein Sarg, auch der Tod bringt keine Befreiung. Und selbst das kommentiert der Sprecher beklemmend lakonisch mit dem Satz „wir sind es gewohnt“ (I, 21).

In der zweiten Strophe kennzeichnet der Sprecher diese Formulierung, die er wiederholt, als Zitat: „Dies und dies Volk/, ist es gewohnt gefoltert zu werden“ (II, 2-3). Der Ausspruch verharmlost die Folter, indem er erstens von Gewöhnung daran spricht, und zweitens diese Gewöhnung einem ganzen Volk als Merkmal zuspricht, keinem Individuum, das ja stets das Objekt der Folter ist, wenn diese sich auch auf alle Mitglieder eines Volkes erstrecken kann. Es ist „einer“ (II, 1) der dies äußerte, irgendeiner, jemand Beliebigen. Es scheint für den Sprecher weiter keine Rolle zu spielen, wer das sagte und über wen (II, 2), er ist sich nicht einmal mehr sicher, ob jemand das gesagt hat, weshalb er den Satz als Frage formuliert. Warum Genauigkeit für ihn hier keine Rolle spielt, kann dadurch begründet sein, dass er das oder Ähnliches so oft gehört hat – oder dass seine Erfahrung dem Ausspruch, den er zynisch zitiert, Recht zu geben scheint. Die zweite Strophe stellt das Gedicht jedenfalls in den Kontext des Massenmords an den Juden und verleiht dadurch der ersten Strophe Nachdruck: Das dort beschriebene Bild des „Gedrehtwerdens“ lässt sich auch wörtlich lesen, denn eine bekannte Foltermethode in Diktaturen ist das Aufhängen der Opfer an den Füßen. Das Bild des Fließbands drückt eine allgemein-menschliche Erfahrung der Moderne aus, aber auch die spezifisch jüdische Erfahrung der Misshandlung und des Leids. Es ist die Erfahrung eines Volkes, wie Objekte massenhaft und systematisch verschickt zu werden, ob auf überfüllten Schiffen ins Exil oder im fensterlosen Eisenbahnwaggon nach Auschwitz, von einem technischen Apparat, der ihnen ihre Regeln qua Geburt, etwa über die Zugehörigkeit zum Judentum über die Religion der Mutter, ohne Entkommen, aufzwingt – bis zum Tod. Gegenüber der ersten Strophe, die 22 Verse besitzt, hebt sich die zweite Strophe mit dieser kurzen Sentenz in drei Versen

94 Vgl. Hilde Domin: *Literarische Meinungsbildung*. A.a.O., S. 75f, 82, 87, 90, 100f, 114.

95 Vgl. VE, S. 231.

scharf ab, ebenso wie gegenüber den folgenden 20 Versen der dritten Strophe. Auch die vierte Strophe ist mit 14 Versen deutlich länger.

Die dritte Strophe setzt erneut mit „Das ist es nicht“ (III, 1) ein, wie einen Refrain wiederholt der Sprecher den Vers (I, 1, 9; III, 1, 14), beschwörend, verzweifelt und hilflos. Fast resignierend bestätigt er die Gewöhnung (I, 10, 21) an die Erfahrungen, die keinesfalls unbedingt so allgemeinemenschlich sind, wie es zunächst den Anschein hatte, sondern eine spezifische Gruppe betreffen. Mit der Aufzählung von „Bettüchern [...] / Gebärtüchern / Leichentüchern“ (III, 5-8) wendet sich der Sprecher mit Worten, in denen die Formulierungen der ersten Strophe anklingen (III, 8-9), wieder dem allgemeinen Rhythmus von Leben und Sterben zu, der eigenen Vergänglichkeit und Bedeutungslosigkeit (III, 13). Dieser gesamte Zusammenhang sei „längst unterschrieben“ (III, 2). Das klingt zunächst, als hätte jeder einzelne seinem Leid zugestimmt, allein dadurch, dass er lebt. Doch lässt sich aus der bloßen Lebensbejahung noch keine Zustimmung zu einer täglichen Leiderfahrung ableiten: „das ist nicht unterschrieben“ (III, 20). Die Unterschrift, die Zustimmung ausdrückt und einen Vorgang abschließt, könnte sich somit auch auf das bloße „Unterschreiben“ der Schreibtischtäter beziehen, die auf ihrer Unschuld beharreten. Dann wechselt die Sprechersituation, der Sprecher wendet sich an ein direktes Gegenüber, das er mit „Du“ (III, 8) anspricht. Dadurch verschärft sich für die Leserinnen und Leser die individuelle Bedeutung der Feststellungen. Nach der letzten Wiederholung von „das ist es nicht“ (III, 14) erfolgt jedoch ein Bruch, denn der folgende Vers nimmt diesen Satz zurück: „obwohl es auch das ist“ (III, 15). Damit erhalten alle vorhergegangenen Verse eine neue Relevanz, die jedoch sofort wieder in Frage gestellt wird, denn schon Kleinigkeiten wie schönes Wetter lassen es vergessen (III, 16). Die nun folgenden vier Verse sprechen endlich an, was es ist, das den Sprecher so belastet: „das kleinste Fließband“ (III, 17), nicht der große Automatismus eines unsichtbaren Systems, demgegenüber er ohnmächtig ist und das sich immer neu reproduziert, sondern der kleine, der sich „täglich“ (III, 20) vollzieht, in jeder kleinen Entscheidung für oder gegen eine Handlung. Der Holocaust konkretisiert sich demzufolge in jeder nationalsozialistischen Gewalttat, etwa in jeder Erschießung, und in jedem Akt der Mittäterschaft. Und jedes dieser Fließbänder führt in den Tod.

Das anhaltende Bewusstsein für jede alltägliche Handlung beschreibt Domin auch in ihrem Gedicht *Abel steh auf*. Darin wird von Kain eine andere Handlung gefordert, die „täglich“ erfolgen soll. Das Gedicht ist damit ein Appell und eine Mahnung für die Zukunft, es handelt aber Domin zufolge auch von der „zweiten Chance“⁹⁶, die sie den Deutschen mit der Rückkehr

96 Hilde Domin: Adelbert Reif. A.a.O., S. 250.

gab. Dies sagte sie rückblickend. Dass der Sprecher in denselben Versen etwas Unmögliches von Abel fordert, und zwar das Ungeschehenmachen von Kains Tat, ein Ignorieren des eigenen Todes durch Totschlag, zeigt demgegenüber die Unmöglichkeit, dass die Welt sich so zum Guten hin verändert, wie der Sprecher es sich wünscht. Er verleiht seiner schwindenden Hoffnung darauf insbesondere in der zweiten Strophe Ausdruck. Wenn Wu zu dem Schluß kommt, mit *Abel steh auf* sei „[...] nicht nur ein künstlerischer, sondern auch ein menschlich-moralischer Höhepunkt erreicht“⁹⁷ unterschlägt er diese Problematik, die in den unterschiedlichen Erwartungen an Juden und Nicht-Juden hinsichtlich des Zusammenlebens nach Auschwitz liegt.

Die vierte Strophe von *Das ist es nicht* ist noch deutlicher als die zweite Strophe auf den Massenmord an den Juden bezogen. Sie setzt mit der Wiedergabe der Rede eines KZ-Aufsehers ein, der die Gefangenen beim Graben ihres eigenen Grabs vor ihrer Erschießung beaufsichtigt. Die figura etymologica „Grube gruben“ (IV, 7) verstärkt den Eindruck der Unabänderlichkeit und verleiht den Versen darüber hinaus einen dumpfen Klang. Mit den Begriffen „Fließband“ und „Trichter“ greift Domin zudem stereotype Formulierungen des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz auf.⁹⁸

In ihrem bereits 1965 in Heidelberg geschriebenen Gedicht *Gespräch mit meinen Pantoffeln* (GG 320)⁹⁹ scheint wie ein Alptraum neben der Erinnerung an das Exil das Bild der Schuhhaufen durch, die in den Konzentrationslagern vor den als Duschen ausgegebenen Gaskammern und vor Erschießungen an vorher ausgehobenen Gruben ausgezogen werden mussten: „Die verlassenen Schuhe/zurückgelassen/am Rande/eines Kraters/[...] diese Schuhe/ aus denen die Füße/fortgingen/an einem Rande/barfuß/in das schuh- und kleiderlose Land“ (I, 1-4; 7-12).¹⁰⁰ Domin verwendet das Bild vom „Rand“ der Welt auch in ihrem Text zu den Wohnungen des Exils, in

97 Jianguang Wu: Das lyrische Werk. A.a.O., S. 97.

98 Die Szene erinnert an die Beschreibung des Mordens im Mauthausener Steinbruch in Grete Weil: *Meine Schwester Antigone*. Berlin 1982 (Köln 1980). S. 97f. Weil verweist darin u.a. auf Egon Kogon: *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*. München 1946. Vgl. außerdem zwei Zitate aus Interviews in dem Film *Shoah* von Claude Lanzmann: Ein Überlebender von Chelmo sagt: „Die Gruben waren trichterförmig.“ Ein ehemaliger SS-Mann wiederholt mehrfach: „Treblinka war ein zwar primitives, aber gut funktionierendes Fließband des Todes.“

99 Vgl. VE, S. 243.

100 Vgl. Nelly Sachs: *Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen*. In: *Dies.: Gedichte*. A.a.O., S. 20. Das Gedicht erschien zuerst in Nelly Sachs: *Wohnungen des Todes*. Berlin 1946.

dem das Haus „eine Zuflucht am Rande, wo man nicht weiter weglaufen kann“¹⁰¹, bietet.

Als besondere Grausamkeit, die auch die verbale Ebene erfasst und hier durch die Metaphorik seiner Sprache konterkariert und dadurch noch verstärkt wird, sagt der KZ-Aufseher zu den Gefangenen, dass alle sterben müssten, nur sie eben etwas früher – und stößt sie dann hinunter. An dieser Handlung offenbart sich sein barbarischer Charakter: Er zieht aus der Weisung „Bedenke, dass Du sterblich bist“ eben nicht die Folgerung, verantwortungsbewusst zu handeln, sondern fühlt sich durch die menschliche Sterblichkeit in seiner Nichtachtung des Lebens bestätigt. Liest man das Bild des Trichters in *Das ist es nicht* als Verweis auf „Gottes Mühlen“, kommt noch die religiöse Dimension des „memento mori“ hinzu. Mit seinen Worten gibt der KZ-Aufseher als Gesetz des Lebens und des Zufalls aus, was tatsächlich in seiner Verantwortung liegt: Er ist ihr Mörder. Es ist gerade kein „Trost“ (IV, 14) für die Menschen, die ihren gewaltsamen Tod erwarten müssen, dass niemand weiß, wann er oder andere sterben werden, dass die Rollen vertauscht werden könnten – und dass die Welt sich weiterdreht (vgl. I, 2; III, 8). Denn dieser Moment, in dem der Aufseher sie stößt, obwohl er anders handeln könnte, bedeutet ihren Tod. Damit benennt das Gedicht klar und eindeutig Tat und Täter sowie Verantwortung und Schuld.

Brecht entlarvt in seiner *Ballade vom Wasserrad* darüber hinaus die Klassenverhältnisse, die trotz wechselnder personaler Besetzung bestehen blieben: „Freilich dreht das Rad sich immer weiter/Daß, was oben ist, nicht oben bleibt./Aber für das Wasser unten heißt das leider/Nur: daß es das Rad halt ewig treibt.“¹⁰² Dies ließe sich auch auf die Verhältnisse im „Dritten Reich“ übertragen: Auch wenn auf der Seite der Nationalsozialisten und auf der Seite ihrer Opfer die Individuen ausgetauscht werden, dauert das System an. Ein Rollentausch zwischen Mächtigen und Machtlosen ist nicht vorgesehen, das wird auch in Domins Versen deutlich: Hier dreht sich Fortunas Rad eben nicht, denn die Machtverhältnisse sind festgelegt.

Domins Lyrik unterscheidet sich von Texten der Autorinnen und Autoren, die Konzentrationslager und Folter selbst erlebt haben. Die Trauer über die Verbrechen gegen die Menschheit und Menschlichkeit kann helfen, das eigene Bewusstsein für diese zu schärfen und die Relevanz des eigenen Verhaltens dafür aufzuzeigen. Allerdings nur, wenn das Leid eine bestimmte, jeweils individuelle und subjektiv empfundene Grenze nicht überschritten hat. Die Anforderungen, die Exil und Lager an den Einzelnen stellen, unterscheiden sich dabei wesentlich, insbesondere im Hinblick auf die Hoffnung.

101 Hilde Domin: *Meine Wohnungen*. A.a.O., S. 100f.

102 Bertolt Brecht: *Die Ballade vom Wasserrad*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 3. A.a.O., S. 1007f. S. 1007.

Für Jean Améry bedeutete die Folter durch die Gestapo das Ende des „Weltvertrauens“¹⁰³. Ihm ist im Unterschied zu dem „Betroffenen“ in Dominins Gedicht keine Rückkehr möglich: Es bleibe die Erkenntnis „[...] einer durch keinerlei spätere menschliche Kommunikation auszugleichenden Fremdheit in der Welt.“¹⁰⁴ Das zeigt auch schon der Untertitel von seinen 1966 in München erschienenen Reflexionen über den Antisemitismus *Jenseits von Schuld und Sühne, der Bewältigungsversuche eines Überwältigten* lautet. Améry geht davon aus, dass es unmöglich ist, den Schmerz zu kommunizieren. Jeder Vergleich müsse scheitern, der Schmerz spreche nur für sich selbst.¹⁰⁵ Durch sein Schreiben bindet Améry dann doch „[...] das Nichtkommunizierbare in die Kommunikation mit dem Kollektiv der Täter ein.“¹⁰⁶

Améry und Celan sind neben anderen, die Konzentrationslager oder Verfolgung überlebten, aber das Leben danach nicht ertragen konnten und sich umbrachten, zu den Opfern der Nationalsozialisten zu zählen. In ihrem Essay *Zur Verleihung des Rilke-Preises 1977 an Ernst Meister* verweist Domin auf Celan, der „[...] den Mut zum Sprechen verlor, ohne den der Dichter nicht existiert. Nicht wie Sprache immer am Rande des Verstummens ist, sondern weil der Mensch Celan am Rande war, an einem Rand, von dem er sich nicht mehr umwenden mochte zu der gefürchteten Welt.“¹⁰⁷

Texte, die diesseits dieser Grenze bleiben, tragen per se eine Zukunftsperspektive in sich – sei sie noch so gering und gefährdet. Den Texten Dominins, für die das zutrifft, kommt damit als Ausdruck der Trauer über die sinnlosen Morde praktische Relevanz zu, insofern sie zur Erinnerung beitragen. Wie die Gedichtanalysen belegen, besitzen sie dadurch zudem kritisches Potential.¹⁰⁸

Das Gedicht *Ausbruch von hier* (GG 359) entstand erst 1985 und erschien erstmals 1995 in der erweiterten Neuausgabe von *Ich will dich*.¹⁰⁹ Darin vermittelt sich das Bewusstsein dieser Grenze deutlich, die die Ver-

103 Jean Améry: Die Tortur. In: Merkur 19 (1965). S. 623-636. S. 627. Domin kannte Amérys Essay spätestens seit 1974, wie eine Fußnote belegt. Vgl. Hilde Domin: Exilerfahrungen. A.a.O., S. 186.

104 Jean Améry: Die Tortur. A.a.O., S. 635.

105 Jean Améry: Die Tortur. A.a.O., S. 631.

106 Sven Kramer: Die Folter. A.a.O., S. 457.

107 Hilde Domin: Zur Verleihung des Rilke-Preises 1977 an Ernst Meister. In: GE, S. 141-147. S. 142f.

108 Lutz Niethammer: Diesseits des „Floating Gap“. Das kollektive Gedächtnis und die Konstruktion von Identität im wissenschaftlichen Diskurs. In: Kristin Platt/Mihran Dabag (Hg.): Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektives Gedächtnis. Opladen 1995. S. 25-50. S. 49f.

109 Vgl. VE, S. 241.

zweiflung von der Hoffnung auf die Sprache als Zuflucht trennt. Mit dieser Hoffnung setzt sich in den achtziger Jahren eine Tendenz im Werk Domin fort, den Zweifeln zum Trotz: „dort will ich ein Alphabet erfinden/von tätigen Buchstaben“ (I, 15-16). Allerdings formuliert das sprechende Ich diese Hoffnung nicht für den Ort, an dem es sich befindet, sondern lokalisiert diese Möglichkeit „auf der andern Seite der Erde“ (I, 12). Vor dem Hintergrund, dass Domin im Exil auf der Südhalbkugel war und dort mit dem Schreiben begonnen hat, ließe sich die Formulierung auch wörtlich verstehen. Das bedeutete, dass das sprechende Ich die Hoffnung besitzt, im Exil eine größere Freiheit zum Leben und Schreiben zu erlangen. Eine andere Möglichkeit, die von der Widmung gestützt wird, besteht darin, diesen Ort auf die Zeit nach dem Tod zu beziehen. Zumindest lässt sich feststellen, dass die Formulierung auf eine Utopie verweist.

Diese Interpretation stützt auch das Gedicht *Auf der andern Seite des Monds* (GG 231), das nach der Rückkehr 1964 in Heidelberg entstand.¹¹⁰ Darin artikuliert sich die Vorstellung, dass das sprechende Ich bzw. der von ihm Angeredete täglich nur die „Stellvertreter“ (II, 3) der „wirklichen Tage“ (I, 4) empfangt, die sich „auf der anderen Seite des Monds“ (II, 11) befänden. Die Tage erscheinen personifiziert, und dass sie „verscheucht von hier“ (I, 8) sind, deutet auf die Exilerfahrung des Sprechenden Ichs hin. Diese Erfahrung bedeutet auch in dem 1959 in Astano entstandenen Gedicht *Noch gestern* (GG 148f)¹¹¹ einen unumkehrbaren Bruch.

Durch die Personifizierung der Buchstaben wird diesen das Potential zum Handeln zugesprochen. Die Macht des Schreibens bleibt aber beschränkt auf einen Ort, der zudem nur mit einer Negation bezeichnet wird. Die Verse sprechen für eine Identifizierung mit dieser Position, doch enthält die Widmung „Für Paul Celan, Peter Szondi, Jean Améry, die nicht weiterleben wollten“¹¹² zugleich einen Hinweis auf den entscheidenden Unterschied: Domin hat sich gegen den Selbstmord entschieden. Sie urteilt nicht über die Differenz. Das sprechende Ich des Gedichts bezieht eine Position, von der fraglich ist, ob man sie Améry, Celan oder Szondi unterstellen kann – der Paratext allein, der als Indiz für eine solche Interpretation gelesen werden könnte, bildet keine hinreichende Begründung dafür. Domin hat die Verse Zeitgenossen gewidmet, die den Nationalsozialisten entkommen konnten, sich dann aber doch umbrachten. Sie formuliert dieses Handeln als eine Frage des Wollens, nicht des Könnens, stärkt also in ihrer Darstellung deren Entscheidungsfreiheit als autonome Subjekte, statt sie in eine Opferrolle zu drängen.

110 Vgl. VE, S. 235.

111 Vgl. VE, S. 232.

112 Zu Celans Selbstmord vgl. Hilde Domin: Zur Verleihung des Rilke-Preises 1977 an Ernst Meister. In: GE, S. 141-147. S. 142f.

Domin maßt sich in ihren Gedichten nicht an, Erfahrungen von Lagerhäftlingen nachempfinden zu wollen. Die Erfahrungen der Verfolgung und des Exils, die sie gemacht hat, weichen davon ab und sind nicht damit gleichzusetzen. Als Konsequenzen der nationalsozialistischen Politik sind sie jedoch ebenfalls den Verbrechen des „Dritten Reichs“ zuzuschreiben.

Die Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens nach Auschwitz beantwortet *Das ist es nicht* bereits im Titel resignativ: Sprache taugt nicht dazu, der bestehenden Wirklichkeit Sinn zu verleihen, da der Mord an den Juden vollkommen sinnlos ist und keine Hoffnung auf Rettung aus den mechanistisch geregelten Abläufen von Leben und Sterben besteht. Die zweite Strophe, die eine zynische Rede zitiert, führt den Missbrauch der Sprache ebenso vor wie die Sätze des KZ-Aufsehers in der letzten Strophe. Das Gedicht, das durchaus Worte findet für das Leiden, widerruft auf der Inhaltsebene die Möglichkeit der Distanzierung und Verarbeitung durch Versprachlichung, die nach Sven Kramer „einen ersten Schritt zur Linderung der posttraumatischen Belastung“¹¹³ bedeutet hätte. Durch den Bezug auf die nationalsozialistischen Verbrechen durch das Wort „KZ“ sowie die bekannten Bilder der Vernichtungspolitik bezieht Dominns Gedicht auf ein konkretes historisches Ereignis. Hinsichtlich der Opfer spricht das Gedicht jedoch nicht von „Juden“, sondern von „Menschen“. Zwar bildete der Antisemitismus ein konstitutives Element des Nationalsozialismus und stellten die als „Juden“ getöteten Menschen die größte Opfergruppe, doch übernimmt Domin hier nicht die Kategorisierung der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik, die den Diskurs oft dominiert: Indem sie von „Menschen“ spricht, erhält sie zum einen eine paradigmatische Lesart des Mords an den Juden, die anderen Opfergruppen die Möglichkeit zur Identifikation bietet, und zwar nicht nur den Opfern des Nationalsozialismus. Zum anderen bewahrt sie die individuelle Verfügungsmacht der Opfer über die Zuschreibungen des Subjekts. Wie sehr ihr dies ein Anliegen ist, verdeutlicht ein Blick auf ihre Stellung zum Judentum. Domin verweist auf

„[...] die harte Minimaldefinition: ‚Jude ist, wen Hitler dazu erklärt hat‘: wem er, 1933, das durch die Jahrhunderte geschleppte Zentnergewicht, von dem ein solcher Mensch endlich zum Menschsein wie andere erlöst schien, erneut – und als sei es für immer und noch über den Tod hinaus – um den Hals gehängt hat.

[...] Ich lasse es aber nicht bei dieser Minimaldefinition des Juden bewenden, die mich zum bloßen Objekt machen würde in ihrer entmenschenden Sinnlosigkeit.“¹¹⁴

Die bisherigen Gedichtanalysen konnten dies belegen. Entsprechend sagte Domin 1991 ihre Teilnahme an einem deutsch-jüdischen Symposium mit der

113 Sven Kramer: Die Folter. A.a.O., S. 453.

114 Hilde Domin: Hineingeboren. A.a.O., S. 151.

Begründung ab, sie verstehe sich als deutsche Schriftstellerin.¹¹⁵ Dahinter stehen Vorbehalte gegenüber einer Kategorisierung als „deutsch-jüdisch“, die als Fortsetzung der rassistischen nationalsozialistischen Politik missverstanden werden kann, wenn sie sich nur an der Abstammung orientiert, und zudem einem Kulturbegriff verhaftet ist, der vorgibt, ablösbar von Sprache zu sein. Domin's „Distanz zum Judentum“¹¹⁶ ist „typisch“ für ein universalistisches aufklärerisches Denken. Außerdem steht sie Kollektivierungen generell ablehnend gegenüber, auch nach Beruf oder Geschlecht.¹¹⁷ Dennoch leugnet sie ihre Zugehörigkeit zum Judentum nicht.

Domin hebt gleichzeitig die konkrete Erfahrung und die Metaphorik des Exils hervor: „Das Exil ist die Extremerfahrung der *conditio humana*. Das ‚Nur-ein-flüchtiger-Gast-sein‘, ‚Haben-als-hätten-wir-nicht‘, hat alle Metaphorik abgestreift, und wird täglich, und für jedermann sichtbar, am Exilierten vollstreckt.“¹¹⁸ Damit präsentiert sie keine verharmlosende Sicht auf die nationalsozialistische Vernichtungspolitik, sondern eine pessimistische Auffassung von der menschlichen „Kultur“, die keine Heimat zu bieten vermag – ähnlich der Auffassung Adornos, dass Kultur immer auch die Barbarei enthalte, und dem Existentialismus Sartres.

Ihr Weltbild in das einer Religion einzufügen, lehnt Domin für sich ab: „Jüde sein ist, um es ganz deutlich zu sagen, keine Glaubensgemeinschaft für mich, keine Volkszugehörigkeit [...], natürlich keine Rassefrage. Es ist eine Schicksalsgemeinschaft. Ich habe sie nicht gewählt [...]. Ich bin hineingestoßen worden, ungefragt wie in das Leben selbst.“¹¹⁹

115 Vgl. Jens Stüben/Winfried Woesler: Das Osnabrücker Symposium zur deutschen Literatur jüdischer Autoren nach dem Holocaust. In: Dies. (Hg.): „Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde“. Acta-Band zum Symposium „Beiträge jüdischer Autoren zur deutschen Literatur seit 1945“ (Universität Osnabrück, 02.-05.06.1991). Darmstadt 1994. S. 12.

116 Dieter Lamping: Von Kafka bis Celan. A.a.O., S. 137. Vgl. das folgende Zitat ebd.

117 Vgl. Hilde Domin: Hineingeboren. A.a.O., S. 164.

118 Hilde Domin: Exilerfahrungen. A.a.O., S. 192. Vgl. Almuth Hammer: Erwählung erinnern. Literatur als Medium jüdischen Selbstverständnisses. Mit Fallstudien zu Else Lasker-Schüler und Joseph Roth. Göttingen 2004. S. 98: um 1900 „Im emanzipierten Judentum der Moderne wird die ‚Diaspora‘ für viele akkulturierte Juden zur Metapher. Zwischen Akkulturation und Antisemitismus wird mit der Frage nach einer jüdischen Existenz eine Differenzenerfahrung an sie herangetragen, die nicht in der Verlufterfahrung, durch die die Moderne allgemein gekennzeichnet ist, aufgeht, sondern diese verschärft.“

119 Hilde Domin: Hineingeboren. A.a.O., S. 152.

Domin definiert ihr Judentum wiederholt als Zugehörigkeit zu einer „Schicksalsgemeinschaft“¹²⁰. Damit deckt sich ihr Empfinden mit dem vieler akkultrierter Juden. Auch Hildesheimer spricht von dem Gefühl, einer „Schicksalsgemeinschaft“¹²¹ anzugehören, ohne dass diese sein „Bewußtsein“ berühre. Spätestens in der Weimarer Republik begegneten alle Juden dem Antisemitismus, wenn sie ihn auch unterschiedlich deuteten und wenn er auch in verschiedenen Formen auftrat.¹²² Für Frauen, mochten sie auch so emanzipatorisch erzogen worden sein wie Domin, ergab sich eine doppelte Diskriminierung. Denjenigen, die an einer deutschen Hochschule ein Studium absolvierten, begegnete darüber hinaus das Misstrauen gegenüber dem Abweichen von einem Leben als Hausfrau und Mutter oder einer „weiblichen“ Berufslaufbahn.¹²³ Domin hat ihr Judentum und die damit verbundene Diskriminierung als Schicksal angenommen, in das sie „hineingeboren“ worden ist.

Domin stellt die Theodizeefrage nicht explizit, doch ist diese hinter ihrem Spiel mit religiösen Elementen, die dann doch verworfen werden, immer noch zu erkennen. Sie versucht nicht, dem Geschehen einen Sinn zu geben, auch keinen religiösen. Entsprechend beruft sie sich nicht auf die beiden nach Münz dominanten Formen im Judentum, das Leiden zu rechtfertigen, die zum einem auf dem Grundmuster des Martyriums zur Heiligung des Namens Gottes und zum anderen auf einer Sünde-Strafe-Theologie beruhen.¹²⁴ Der Holocaust erscheint in Domin's Texten als Paradigma menschlichen Leids, das von Menschen verursacht wurde und damit von ihnen zu verantworten ist.

Dennoch sieht Domin „in dem jüdischen Schicksal nur den Extremfall des Allgemeinen“¹²⁵, von dessen tödlicher Form sie verschont geblieben sei. Eine solche Bewertung des Holocaust wird in der Forschung wiederholt problematisiert, auch wenn sie jüdischen Glaubenstraditionen entspricht. Birgit R. Erdle warnt vor der Auffassung, Auschwitz als Extremfall zu be-

120 Hilde Domin: o. T. In: Hans Jürgen Schultz (Hg.): *Mein Judentum*. 3. Aufl. Stuttgart/Berlin 1979 (1978). S. 104-117. S. 107.

121 Wolfgang Hildesheimer: *Mein Judentum*. in: Ders: *Das Ende der Fiktionen. Reden aus fünfundsiebenzig Jahren*. 1984. S. 213-225. S. 213. Vgl. das folgende Zitat ebd.

122 Vgl. Cornelia Hecht: *Deutsche Juden und Antisemitismus in der Weimarer Republik*. Bonn 2003. S. 346, 377, 403, 405.

123 Vgl. Cornelia Hecht: *Deutsche Juden*. A.a.O., S. 353; Marion A. Kaplan: *Jüdisches Bürgertum: Frau, Familie und Identität im Kaiserreich*. Hamburg 1997. S. 190-207.

124 Vgl. Christoph Münz: *Der Welt ein Gedächtnis geben*. A.a.O., S. 29. Die beiden folgenden Zitate ebd.

125 Hilde Domin: o. T. A.a.O., S. 116.

trachten: „Über eine Universalisierung des Traumas lässt sich [...] ein Kontinuum stiften, ein Kontinuum menschlicher Destruktivität und katastrophischer Einbrüche – also gerade das, was das Trauma radikal zunichte macht.“¹²⁶ Auschwitz stehe nicht in einer Reihe mit beliebigen anderen Gewaltausbrüchen. Auch Dan Diner kritisiert den Trend, die Opfer als Menschen statt als Juden zu betrauern, den er als Entlastungsstrategie betrachtet: „Schließlich sind diese jüdischen Opfer der Nazis nicht einfach als Menschen, sondern als Juden ermordet worden und wurden einzig und allein deshalb getötet, weil sie Juden waren.“¹²⁷ Dieses historische Faktum bestreitet Domin nicht. Wegen der fehlenden Identifikation mit dem Judentum vor dem Massenmord wehrt sie sich jedoch einerseits gegen diese Zuschreibung von außen, die die nationalsozialistische Politik fortsetzt, während deren Opfer die eigene Identität größtenteils mittels anderer Kategorien bestimmten. Andererseits zieht sie sich auch nicht auf die Position gläubiger Juden zurück, die den Massenmord als Teil der jüdischen Leidensgeschichte betrachten. Domin's Perspektive als Dichterin ist von der eines Historikers zu unterscheiden, da es ihr nicht um die Konstruktion von „Fakten“ geht, sondern ihre Texte auf einer anderen Ebene arbeiten. *Das ist es nicht* öffnet den Blick für zukünftige Gefahren neben der Sicht auf den historischen Kontext.

Wenn Domin auf andere vergangene oder drohende Genozide verweist, bestreitet sie damit nicht die Einzigartigkeit des Holocaust. Die Debatten um die Singularität des Holocaust kehren regelmäßig wieder. Bei den unbestreitbar vielfältigen Opfererfahrungen sind nach Gabriele Rosenthal „Einzigartigkeit“ und „Unvergleichbarkeit“ des Holocaust zu unterscheiden: Die Vergleichbarkeit laufe einerseits Gefahr, von der politischen Rechten zur Relativierung der deutschen Schuld missbraucht zu werden, diene andererseits aber dazu, zum Versuch des Verstehens der extremen Erfahrungen beizutragen und moralische Leitlinien zu schaffen sowie Begegnungen zwischen den Überlebenden der Shoah und den Nachgeborenen zu ermöglichen, statt sie zu isolieren. Die Singularität der nationalsozialistischen Verbrechen werde gerade durch Vergleiche deutlicher.¹²⁸ Eine Mythologi-

126 Birgit R. Erdle: Die Verführung der Parallelen. Zu Übertragungsverhältnissen zwischen Ereignis, Ort und Zitat. In: Elisabeth Bronfen u.a. (Hg.): Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln 1999. S. 27-50. S. 31f.

127 Dan Diner: Der Holocaust im Geschichtsnarrativ – über Variationen historischen Gedächtnisses. In: Stephan Braese (Hg.): In der Sprache der Täter. A.a.O., S. 13-30. S. 28.

128 Vgl. Gabriele Rosenthal: Erlebte und erzählte Lebensgeschichte. Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen. Frankfurt/New York 1995. S. 19.

sierung des Massenmords an den Juden als nicht-verstehbar wäre dementsprechend kontraproduktiv.¹²⁹

Auch Tabuisierungen können die Verdrängung des Massenmords unterstützen – das gilt nicht nur für die literarische Darstellung. Zudem läuft das Tabu nach Freud¹³⁰ Gefahr, dem Holocaust eine metaphysische Komponente beizumischen, die diesem historischen Ereignis nicht ansteht. Dominis Texte wirken dem entgegen, gerade auch durch die möglichen Bezüge zu aktuellen politischen Exzessen.

Wie Rosenthal begreift auch Zygmunt Bauman den Holocaust als „einzigartig“, und zwar vor allem „wegen seines modernen Charakters“¹³¹, wegen des Zusammenwirkens moderner Faktoren wie dem radikalen Antisemitismus, dem starken zentralistischen Staat mit einem bürokratischen Apparat, der Kriegssituation und der besonderen Mentalität der Akteure. Oliver Marchart hat jedoch darauf aufmerksam gemacht, dass Singularität sich der empirischen Feststellbarkeit entziehe und somit eine philosophische (ethische) Kategorie sei, die identisch mit dem Absoluten sei, „[...] insofern das Singuläre gerade das Einzigartige, Je-Spezifische, Nicht-Subsumierbare oder, mit Adorno, Nichtidentische an einem Ereignis bezeichnet, dem als solchem – so der ethische Subtext – mit Respekt und Anerkennung – zu begegnen sei.“¹³² Marchart folgert: „Diskursanalytisch betrachtet ließe sich der Diskurs der Singularität als jener beschreiben, der die Singularität des Holocaust in einer politischen Auseinandersetzung [...] postuliert.“¹³³ Dies setze die politische Positionierung des Sprechers voraus. Singularität laufe Gefahr, zur leeren Pathosformel zu geraten. Überdies sei sie problematisch, da die Singularitätsthese partikular sei und nur aus Sicht der Täternationen Sinn mache: Für die Deutschen kommt Auschwitz eine besondere Bedeutung zu, unabhängig davon, dass diese Ansicht eine partikuläre ist.

Analoge Positionen finden sich in den Debatten in den USA: Peter Novick lehnt den Begriff der Singularität, der im deutschen Kontext zur Bewahrung der Auseinandersetzung mit der nationalen Vergangenheit diene,

129 Vgl. Manuela Günter: Überleben schreiben. In: Dies. (Hg.): Überleben schreiben. A.a.O., S. 9-19. S. 10.

130 Vgl. Sigmund Freud: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker. Frankfurt a.M./Hamburg 1956 (1913). Insbes. S. 25-33.

131 Zygmunt Bauman: Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust. Hamburg 1992. S. 109.

132 Oliver Marchart: Umkämpfte Gegenwart. Der „Zivilisationsbruch Auschwitz“ zwischen Singularität, Partikularität, Universalität und der Globalisierung der Erinnerung. In: Heidemarie Uhl (Hg.): Zivilisationsbruch. A.a.O., S. 35-65. S. 37.

133 Oliver Marchart: Umkämpfte Gegenwart. A.a.O., S. 41.

für den amerikanischen Kontext ab, da sie leer sei und eine Katastrophe gegen die andere ausspiele sowie Verbrechen geringeren Ausmaßes trivialisiere: Aus dem Leiden ergebe sich keine Vorrangstellung, und selbst wenn der Holocaust nicht einzigartig wäre, so bliebe er doch ein Verbrechen.¹³⁴ Dem stimmt auch der in der Geschichtswissenschaft höchst umstrittene Norman G. Finkelstein zu¹³⁵, der sich damit eine Tendenz zunutze macht: Die Stellungnahmen aus dem letzten Jahrzehnt zeigen, dass sich der Diskurs um den Massenmord verschoben hat. Im Zentrum stehen weniger die nationalsozialistischen Verbrechen, als der heutige Umgang damit. Aktualisierende Bezüge müssen jedoch der Frage standhalten, ob sie damit den Sachverhalten gerecht werden, die ihren Gegenstand bilden.

3.4 Stumme Klage und Isolation: *Haus ohne Fenster, „Vogel Klage“*

Die Erfahrung von Leid trennt die Betroffenen von der übrigen Welt, das haben bereits die Verse von *Wen es trifft* deutlich gemacht. An anderer Stelle in Domins Lyrik wird die Unmöglichkeit der Kommunikation und des gemeinschaftlichen Zusammenlebens noch deutlicher. Das 1957 entstandene Gedicht *Haus ohne Fenster* (GG 121)¹³⁶ veranschaulicht das Verhältnis von Opfer und Welt mit einem gewaltsamen Bild. Auch nach Auschwitz prägt Gewalt diese Beziehung. Es bleibt unmöglich, den Schmerz zu beheben und das daraus resultierende Schweigen zu brechen.

Haus ohne Fenster

Der Schmerz sargt uns ein
in einem Haus ohne Fenster.
Die Sonne, die die Blumen öffnet,
zeigt seine Kanten
nur deutlicher.
Es ist ein Würfel aus Schweigen
in der Nacht.

Der Trost,
der keine Fenster findet und keine Türen
und hinein will,

134 Peter Novick: *Nach dem Holocaust*. A.a.O., S. 22. Vgl. S. 255f.

135 Vgl. Norman G. Finkelstein: *Die Holocaust-Industrie. Wie das Leiden der Juden ausgebeutet wird*. 5. Aufl., München 2001 (2000).

136 Vgl. VE, S. 232. Erstmals 1959 in *Nur eine Rose als Stütze* veröffentlicht.

trägt erbittert das Reisig zusammen.
 Er will ein Wunder erzwingen
 und zündet es an,
 das Haus aus Schmerz.

Der Titel des Gedichts ruft ein irritierendes Bild auf: Ein „Haus ohne Fenster“ scheint zum Wohnen ungeeignet zu sein, es kann vielleicht als Lager-
 raum oder Schutzbunker dienen, nicht aber als Zuhause. Nur in einer
 Zwangslage würde man es beziehen: Es ist ein Gefängnis ohne Ausweg. In
 dieses Bild, das die Überschrift vorausschickt und das ohne Artikel darüber
 hinaus unvollständig wirkt, fasst das zweistrophige Gedicht das Gefühl von
 Schmerz.

Das sprechende Ich des Gedichts tritt nur ein einziges Mal hervor, und
 zwar gleich im ersten Vers als Objekt des Geschehens und im Plural: „Der
 Schmerz sargt uns ein“ (I, 1). Das Agens des Satzes ist der Schmerz, der als
 ein Abstraktum schwer zu fassen und an seinem Tun nicht so leicht zu hin-
 dern ist. Eingesargt werden Tote, bevor sie beerdigt werden. Doch noch
 spricht das Ich in dem Gedicht, noch lebt es also, auch wenn es vom eigenen
 Schmerz bedroht wird. Die Metapher des Einsargens „in einem Haus ohne
 Fenster“ (I, 2) verweist auf die Lähmung durch den empfundenen Schmerz
 und die fehlende Aussicht auf eine Veränderung der Situation, auf die feh-
 lende Hoffnung, denn eine Beerdigung ist etwas Endgültiges. Damit deckt
 sich formal auch, dass ein Punkt den aus zwei Versen bestehenden Satz be-
 endet.

Der folgende Vers stellt dem Schmerz einen positiven Sinneseindruck
 gegenüber: „Die Sonne, die die Blumen öffnet“ (I, 3), ist ein Symbol der
 Hoffnung, der Beginn eines neuen Tags verheißt einen Neuanfang, und die
 Schönheit der Natur wird sichtbar. Doch wendet bereits der nächste Vers
 diese Erfahrung ins Negative und leuchtet den Schmerz weiter aus, denn das
 Licht der Sonne „zeigt seine Kanten/nur deutlicher“ (I, 4-5). Zwar geht der
 Lauf der Natur weiter und blühen die Blumen, doch der Sprecher bleibt un-
 berührt davon, im Gegenteil, durch den starken Kontrast zum Glück der an-
 deren wird der eigene Schmerz noch schärfer. Der Punkt am Ende dieses
 Satzes erscheint wie eine erneute Bestätigung und Festschreibung dieser Er-
 fahrung.

Der letzte Satz der Strophe malt das im Titel aufgerufene Bild weiter
 aus: „Es ist ein Würfel aus Schweigen/in der Nacht.“ (I, 6-7) Der Eindruck,
 massiv zu sein, den der „Würfel“ impliziert, verstärkt in Verbindung mit
 dem „Schweigen“, das sein Material bildet und sich als Abstraktum im
 Würfel konkretisiert, seine abweisende Kälte und Bedrohlichkeit. Dasselbe
 gilt für die „Nacht“, die ansonsten ja auch positive Assoziationen wecken
 könnte. Hier steht sie jedoch in deutlichem Gegensatz zur „Sonne“ (I, 3). Es
 bleibt offen, woher der Schmerz rührt: Der Schmerz kann von außen auf das

sprechende „wir“ einwirken und zu Schweigen führen oder ein außen herrschendes Schweigen kann den Schmerz verursachen und das „Wir“ isolieren. Möglich ist darüber hinaus, dass der Plural, den das sprechende Ich verwendet, auf eine Liebesbeziehung verweist und der Schmerz in dem gestörten Verhältnis der Partner zueinander begründet ist, das nachts durch Schweigen gekennzeichnet ist. Dann läge ein Teil der Verantwortung für die Situation möglicherweise bei dem „Wir“ selbst.

Parallel zur ersten Strophe setzt die zweite mit einem personifizierten Abstraktum als Agens ein, doch folgt noch kein Prädikat, sondern „[d]er Trost“ (II, 1) steht etwas verloren allein im ersten Vers. Seine Hilflosigkeit setzt sich in den folgenden beiden Versen fort, in denen er „keine Fenster findet und keine Türen/und hinein will“ (II, 2-3). Dies steht in Kontrast zu der Sonne im dritten Vers der ersten Strophe, die in einem natürlichen Prozess, ohne Anstrengung die Blüten öffnet. Der Trost kann nicht von außen an das „Wir“ in seinem Schmerz heran, verändert seinen Charakter, „erbittert“ (II, 4) über seine Machtlosigkeit, und greift zu Gewalt – mit der er scheitern muss, denn niemand kann mit Gewalt getröstet werden: „Er will ein Wunder erzwingen“ (II, 5), heißt es deshalb, und möglicherweise auch, weil sich in dem Haus Untröstliche befinden. Der Trost sammelt Reisig „und zündet es an/das Haus aus Schmerz.“ (II, 6-7) Das Wunder bestände darin, das „Wir“ aus der Gefangenschaft in seinem Schmerz zu befreien, den Schmerz zu besiegen und zu vertreiben. Das Gedicht endet hier, und so bleibt offen, ob dies gelingt, oder das „Wir“ mit dem Schmerz vergeht. Doch da Wunder sich nicht erzwingen lassen, scheint das Ende der vom Schmerz Überwältigten festzustehen.

Auch in der zweiten Strophe wird nicht deutlich, was die Ursache des Schmerzes ist. Das Haus als Ideal von Heimat und Schutz ist etwa in Dominis Gedicht *Bau mir ein Haus* positiv besetzt, wenn es auch die Gefährdung nicht gänzlich beseitigen kann. In *Haus ohne Fenster* dagegen fehlt dieser positive Aspekt. Das monolithische Schweigen erhält den Schmerz und blockt auch den Trost ab, es ist selbst das Haus aus Schmerz. Zwar gibt sich ein Sprecher zu erkennen, doch wird in dem Gedicht nicht gesprochen, sondern geschwiegen. Das Gefühl des Schmerzes macht sprachlos, dennoch ist es für die Umwelt wahrnehmbar, sogar unüberschbar.

Der Titel des Gedichts legt dabei den Akzent jedoch nicht auf den Schmerz, sondern auf die Fensterlosigkeit des Hauses, also auf seine Unzugänglichkeit und Verschlussheit, die jeden Ausweg versperren und Folgen des zugefügten Leids darstellen sowie den Überblick über die Gefahr verhindern und das Subjekt auf Blicke im Inneren bzw. ins Innere beschränken. Der Schmerz selbst wird also von außen nicht als dominantes Merkmal empfunden. Betrachtet man das Gedicht im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz, so kann das brennende *Haus ohne Fenster* eine stumme Klage und

Anklage verkörpern. Denn die Phänomene Leid und Schuld korrespondieren mit der Polarität von Trost und Anklage und enthalten implizit die Forderung nach Gerechtigkeit.¹³⁷

Domins Gedicht bietet für die Interpretation den Bezug auf die Sprachlosigkeit der Überlebenden an. Während das Schweigen über das eigene Leid durch das psychische Trauma begründet ist¹³⁸, schwiegen die Überlebenden oft über das Leid der Toten, um Auschwitz nicht zu verharmlosen und durch unzureichende Repräsentation die Opfer zu verhöhnen oder sich gar deren Tod sprachlich anzueignen. Als Anmaßung gegenüber den Ermordeten wurde die Versprachlichung entsprechend abgelehnt, im Schweigen erklärten die Überlebenden sich dagegen mit ihnen solidarisch.¹³⁹

Nach Jean-François Lyotard stellt sich zudem die Frage, ob die Überlebenden „freiwillig“ oder „notgedrungen“ schweigen, denn die Antwort darauf entscheidet darüber, wie das Schweigen zu bewerten ist:

„Nicht zu sprechen ist Teil der Fähigkeit zu sprechen, da die Fähigkeit eine Möglichkeit darstellt und diese eine Sache wie deren Gegenteil impliziert. [...] Liegt der Grund, warum die Überlebenden nicht sprechen, in ihrer Unfähigkeit oder darin, daß sie von der Möglichkeit, nicht zu sprechen, die der Fähigkeit zu sprechen entspringt, Gebrauch machen?

[...] ‚Notgedrungen‘ würde hier bedeuten: sie sprechen nicht, weil sie für den Fall, daß sie sprechen sollten, mit dem Schlimmsten bedroht werden, wenn ihre Fähigkeit zu sprechen ganz allgemein, direkt oder indirekt, beeinträchtigt wird.“¹⁴⁰

Lyotard weist darauf hin, dass am Schweigen allein nicht dessen Ursachen erkennbar werden: Ob seine Gründe in der Unausdrückbarkeit oder Sinnlosigkeit des Nicht-Gesagten liegen, in der Nicht-Zuständigkeit des Schweigenden oder des Gegenübers. Es wird nicht einmal deutlich, ob das Schweigen als Zeichen, als Nicht-Sprechen gedeutet werden muss oder ein tatsächliches Nicht-Zeichen ist, weil der Gegenstand fehlt.¹⁴¹ Das Schweigen bleibt problematisch, weil es unterschiedlich eingesetzt und zudem unterschiedlich gedeutet wird.

Leid kann sich im Schweigen oder im Sprechen ausdrücken, findet aber nicht zwingend Gehör. Das zeigt die Analyse von Domins Gedicht „*Vogel Klage*“ (GG 132), das 1958 in Frankfurt entstand und 1959 in Domins ers-

137 Vgl. Regina Ammicht-Quinn: Von Lissabon bis Auschwitz. A.a.O., S. 267ff.

138 Vgl. Sven Kramer: Die Folter. A.a.O., S. 474.

139 Vgl. Sven Kramer: Die Folter. A.a.O., S. 470f.

140 Jean- François Lyotard: Der Widerstreit. 2., korr. Aufl. München 1989 (1987). S. 28f.

141 Vgl. Jean- François Lyotard: Der Widerstreit. A.a.O., S. 35.

tem Gedichtband erschien.¹⁴² Hier erscheint die Klage als stumm, weil niemand sie hört. Damit findet eine Umkehrung der Verantwortlichkeit statt, wie sie in Kapitel 3.4 verhandelt wurde, doch gründet in diesem Fall das Unverständnis der Umgebung darin, dass ihr die Sprache des Vogels unverständlich ist.

„Vogel Klage“

Ein Vogel ohne Füße ist die Klage,
kein Ast, keine Hand, kein Nest.

Ein Vogel der sich wundfliegt
im Engen,
ein Vogel der sich verliert
im Weiten,
ein Vogel der ertrinkt
im Meer.
Ein Vogel
der ein Vogel ist,
der ein Stein ist,
der schreit.

Ein stummer Vogel,
den niemand hört.

Das Gedicht besteht aus drei Strophen, die alle den „*Vogel Klage*“ näher charakterisieren. Die erste Strophe führt im ersten Vers das Bild für die Klage ein, das im gesamten Gedicht weiter differenziert wird: „Ein Vogel ohne Füße ist die Klage“ (I, 1). In der Metapher des Vogels, der durch die Luft fliegt, greift der Vers die Verbindung von Klage mit dem Element der Luft auf, die in sprachlichen Ausdrücken wie „Klagen erfüllt“ oder „klingt durch die Luft“ hergestellt wird. Doch fehlen ihm die Füße, das heißt die Landung auf „Ast“, „Hand“ oder „Nest“ bleibt ihm verwehrt. Aus der Freiheit wird damit ein Fluch. Zum Raum, in dem der Vogel sich bewegt, gehört nicht nur die Luft, sondern auch der Ast des Baumes, auf dem er sitzen und sein Nest, sein Heim, bauen kann, und wie diese benötigt der zahme Vogel die Hand als Ausdruck der Liebe, die sich ihm zärtlich entgegenstreckt (I, 2). Ohne Füße bleibt ihm all dies verwehrt, was der zweite Vers in einer asyndetischen Reihung von den drei einsilbigen Elementen aufzählt, vor denen jeweils die Negation steht und die eine Klimax bilden. Die beiden Verse der ersten Strophe bilden einen vollständigen Satz mit Appositionen, der mit einem Punkt abgeschlossen wird und dadurch Resignation und Endgültig-

142 Vgl. VE, S. 232.

keit ausdrückt. In der ersten Strophe erscheint die Klage und zugleich auch der, der sie äußert, folglich als heimat- und machtlos, als Getriebener, der keine Handlungsmöglichkeit besitzt. Die Identifikation des Sprechers, der in dem Gedicht nicht hervortritt, mit den Erfahrungen des Vogels läuft in den vorliegenden Versen allein über die Klage, die eines Urhebers bedarf.

Die Ähnlichkeit mit Rose Ausländers später entstandenem Gedicht *Ohne Ziel*¹⁴³ zeigt erneut die Nähe der Motive, in diesem Fall durch den Vogel und die Heimatlosigkeit, und eine Tradition, in die die beiden Exildichterinnen sich einschreiben: „Ich/Vogel Ohneziel/mein Nest/nirgendwo“ (I, 1-4). Gleichzeitig schwingt nach Auschwitz die Radikalisierung dieser Erfahrung mit.

In Domins Gedicht *Angsttraum I* (GG 306)¹⁴⁴ bezeichnet das sprechende Ich die Worte im letzten Vers als „Fußstapfen fußloser Vögel“ (XI, 1). Das paradoxe Bild verweist nicht nur auf die Heimatlosigkeit, sondern zum einen auf die Abhängigkeit von den Worten als einziger Ausdrucksform, zum anderen durch die Spurlosigkeit des Seins auch auf die Vergänglichkeit der Worte und von sich selbst, vor der das sprechende Ich Angst hat. Ihm erscheinen der Tod der Worte und das eigene Ende als gleichbedeutend. Sprechen und Schreiben, und sei es nur die Möglichkeit dazu, und Leben sind gleichgesetzt.

Die zweite Strophe von „*Vogel Klage*“ setzt die Beschreibung der Klage fort und verbleibt dabei in der Metapher des Vogels. Die Strophe teilt sich in zwei Abschnitte, die jeweils mit einem Punkt enden, aber keine vollständigen Sätze, sondern weitere Appositionen bilden. Der erste Abschnitt ist durch rhythmusbestimmende Enjambements und Parallelismen gekennzeichnet: Der erste, der dritte und der fünfte Vers beginnen jeweils mit „ein Vogel“ und einem dessen scheiternde Handlungsversuche beschreibenden Relativsatz, dessen Lokaladverbiale sich im zweiten, vierten und sechsten Vers anschließen. So rufen die Verse zunächst das Bild eines Vogels auf, der in einem geschlossenen Raum panisch gegen die Wände fliegt und sich dabei verletzt (II, 1-2). Dann zeigen die Verse das Bild eines Vogels, der der entgegengesetzten Situation ausgesetzt ist, und zwar dem endlosen Raum, der keine Orientierung bietet, und in dem der Vogel mit der Heimat die Identität verliert (II, 3-4). Die Situation ist in beiden Fällen aporetisch. Schließlich evozieren die Verse das Bild eines erschöpften Tieres, das in der Tiefe des Meeres untergeht (II, 5-6). Die Klimax dieser Verse mündet in den Tod. Auch seine Flügel helfen dem Vogel ohne Füße nicht zu entkommen. Die fehlenden Kommata vor den Relativsätzen lassen die darin be-

143 Rose Ausländer: *Ohne Ziel*. In: Dies.: *Gesammelte Werke*. Bd. 5: *Ich höre das Herz des Oileanders*. Gedichte 1977-1979. Hg. v. Helmut Braun. Frankfurt a.M. 1984. S. 224.

144 Vgl. VE, S. 240. Das Gedicht entstand 1965 in Heidelberg.

schriebenen Handlungen als Wesenseigenschaften erscheinen, die also nicht gewählt werden können, sondern festliegen und damit das Schicksal mitbestimmen.

Der zweite Abschnitt der Strophe hebt wieder mit „ein Vogel“ (II, 7) an und scheint den Rhythmus fortzusetzen, doch folgen in den nächsten drei Versen hintereinander drei Relativsätze, die zusätzlich durch die Assonanz auf „i“ der Prädikate verbunden sind und jeweils eine Steigerung bedeuten: Der erste Relativsatz scheint redundant zu sein, da er das Subjekt als Objekt wieder aufgreift (II, 7-8), doch wird dadurch die Bedeutung der Vogelmetapher für die Klage erneut aufgerufen. Der Widerspruch, der so zum nächsten Vers entsteht, in dem der „Vogel“ mit einem „Stein“ (II, 9) gleichgesetzt wird, wird durch den letzten Vers der Strophe mit Bild des schreienden Steins, das durch die Assonanz auf „ei“ intensiviert wird, noch verstärkt (II, 10), denn Steine sind hart und stumm, besitzen also weder einen Anlass noch die Möglichkeit zum Schreien. Eine Erklärung böte höchstens die Reaktion des Vogels, vor Schmerz zu versteinern. In der griechischen Mythologie gelang es dem Sänger Orpheus mit seinen Liedern, die Steine zum Weinen zu bringen – Domin lässt den Stein laut schreien vor Verzweiflung.

Die Auflösung dieses Paradoxons bringt erst die dritte Strophe, die wie die zweite Strophe zwar mit einem Punkt abschließt, aber keinen vollständigen Satz, sondern eine Apposition bildet. Die erste und die letzte Strophe bestehen jeweils aus zwei Versen und rahmen so formal – und inhaltlich durch den deutlicheren Bezug auf die Klage – die mittlere Strophe, die aus zehn Versen besteht. Wie die zweite Strophe knüpft auch die letzte Strophe an den Vogel an, um ihn näher zu bezeichnen, doch erfahren die Verse mit dem einzigen Adjektiv des Gedichts eine bedeutsame Veränderung: „Ein stummer Vogel./den niemand hört.“ (III, 1-2) So wie auch die Steine stumm schreien und wie niemand das Schreien der Steine hört, ist auch die Klage stumm, und niemand hört sie. Die Verstümmelung des Vogels, die in der ersten Strophe gesetzt und in der zweiten Strophe ausgeführt wurde, steigert sich in der letzten Strophe zur absurden Sinnlosigkeit einer „stummen Klage“. Das Gedicht weist sowohl auf das Unvermögen des Ausdrucks als auch auf die Einsamkeit in einer unbarmherzigen Umgebung hin, die vom Leid nichts hören will. Entsprechend kommt Birgit Lermen in ihrer Gedichtinterpretation zu dem Schluss, das indirekt sprechende Ich sehe keine Möglichkeit, „[...] sich selbst und die äußere Welt in Gleichklang zu bringen, weil es nicht imstande ist, das Erlebte zu äußern.“¹⁴⁵ Deshalb verletze es sich selbst von innen. Zugleich aber, und in dieser erneuten Wendung liegt ein Charakteristikum von Domin's lyrischem Werk, widerlegt die

145 Birgit Lermen: „Vogel Klage“. In: Birgit Lermen/Michael Braun: Hilde Domin. A.a.O., S. 157-161. S. 160.

Existenz des Gedichts diese Lesart, wenn auch nur im Rahmen dieser Form, so dass die Aussage des Gedichts in der Schwebelandschaft verbleibt und sich nicht endgültig fassen lässt.

Die Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens nach 1945 beantwortet das Gedicht damit auf doppelte Weise, ohne allerdings einen direkten Bezug zum nationalsozialistischen Massenmord herzustellen: Zum einen formuliert es die Unmöglichkeit der Kommunikation von extremen Leiderfahrungen im Bild der unerhörten Klage, zum anderen enthält eben dieses Bild den Beweis für die Kraft der Poesie. Doch vermittelt die Autorin nicht zwischen diesen beiden Aspekten. Sie überlässt es den Worten selbst sowie den Rezipientinnen und Rezipienten, die Verse auf ihre Authentizität, Einmaligkeit und Musterhaftigkeit zu prüfen.

Das Gedicht „*Vogel Klage*“ ist das einzige im gesamten lyrischen Werk Domins, dessen Titel in doppelten Anführungszeichen steht. Diese weisen – im Unterschied zu den einfachen Anführungszeichen, die aus dem Englischen oder Spanischen stammende Titel oder Zitate kennzeichnen¹⁴⁶ – möglicherweise darauf hin, dass es sich um eine Anspielung oder eine Übersetzung handelt, ohne dass diese eindeutig markiert ist. Die literarische Tradition hat den Vogel oft als Bild der Dichterin bzw. des Dichters verwendet, gerade auch in seiner Freiheit, die negativ als Heimatlosigkeit und Einsamkeit erscheint – so etwa Hölderlin: „Denn sagen hört’ ich/Noch heut in den Lüften/Frei sei’n, wie Schwalben, die Dichter.“¹⁴⁷ (III, 2-4) Das Bild des Vogels verweist auf den literarischen Schöpfungsprozess: „In kühnen und kühlen Höhenflügen lässt sich Distanz und Überblick gewinnen, Vogel-Schau und Vogel-Perspektive werden zu Bedingungen der Erkenntnis.“¹⁴⁸ Domin greift dies auf und bietet die Möglichkeit, dies in den Kontext des Exils zu stellen: Der Dichter, der seine Heimat verloren hat, wird nicht gehört, seine Klage übergangen. Die Flügel, die ihm die Phantasie verleiht, können ihn nicht vor der Welt retten.

Für Domins Dichtung hat aber nicht nur die deutsche, sondern auch die Dichtung anderer Sprachen durch ihre Übersetzungstätigkeiten und persönliche Freundschaften mit anderen Dichtern eine wichtige Rolle gespielt. So fällt die Ähnlichkeit zu dem Gedicht *El pajarito verde* von Juan Ramón Jiménez auf: „Ich bin gekommen./Aber dort blieb meine Klage./am Ufer des

146 Vgl. ‚Pícaro‘, GG, S. 77; ‚Seids gewesen, seids gewesen!‘ GG, S. 237; ‚Silence and exile‘, GG, S. 257.

147 Friedrich Hölderlin: Die Wanderung. In: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. v. Günter Mieth. 5. Aufl., München 1989. S. 351.

148 Konstanze Fliedl: Nietzsches Vogel. Zur Kritik eines Motivs. In: Katharina Baisch/Ines Kappert/Marianne Schuller/Elisabeth Strowick/Ortrud Gutjahr (Hg.): Gender Revisited. Subjekt- und Politikbegriffe in Kultur und Medien. Stuttgart/Weimar 2002. S. 131-146. S. 143.

Meeres, und weint.“ (I, 1-4)¹⁴⁹ Inhaltlich verweist das Gedicht zudem auf die „Pfungsten 1942“ entstandenen Verse von Pierre Emmanuel, die Domin in ihrer Übersetzung unter dem Titel *Die Taube* (GG 384) in ihre *Gesammelten Gedichte* aufgenommen hat. Diese Verse erheben Einspruch gegen die Folter. Sie sind an die Folterknechte gerichtet und weisen auf die Überlegenheit der Taube hin, die als „Vogel unknechtbarer Hoffnung“ (III, 7) erscheint. Ihr Flügelschlag, „dieser große Atem der Toten, der um euch weht“ (III, 6), bewahre die „Zukunft in der Seele der Lebenden“ (III, 10). Domin Bezug darauf in „*Vogel Klage*“ wäre dann ein negativer, der das Scheitern dieser Hoffnung und der Kraft der Erinnerung repräsentierte und nur in der Poesie die Möglichkeit eines Auswegs andeutet. In der Anthologie *Rose aus Asche*, die Erwin Walter Palm 1955 in enger Zusammenarbeit mit Domin bei der Übersetzung herausgegeben hat, finden sich auch ausgewählte Verse aus *Traurige Weise für das Vaterland, das ich liebe* von Héctor Incháustegui Cabral, in denen die Formulierung „stummer Vogel ohne Flügel“ (VII, 3) auftaucht.¹⁵⁰ Dieser Vogel sei gefangen im Käfig „Vaterland“, das für den Sprecher keine Bedeutung mehr besitze. Domin setzt das Bild des stummen Vogels in veränderter Weise ein: Sie greift in ihren Versen ebenfalls die Heimatlosigkeit auf, macht das Paradoxon aber explizit, indem sie das Gedicht „*Vogel Klage*“ nennt.

Zudem fehlen dem Vogel in ihren Versen nicht die Flügel wie bei Cabral, sondern die Füße, er kann also nicht landen, sondern muss ewig weiter ziehen. Damit liegt ein intertextueller Bezug auf das Ahasver-Motiv nahe. Der Legende zufolge verweigerte der Schuster Ahasver Jesus auf dem Weg nach Golgatha die Rast. Wegen seiner Hartherzigkeit wurde er von Jesus zur ewigen Wanderschaft verdammt, nie sollte er Ruhe finden. Das Motiv findet sich seit dem 6. Jahrhundert in Mönchschroniken.¹⁵¹ Insbesondere

149 Vgl. Juan Ramón Jiménez: El pajarito verde. In: Ders.: Herz, stirb oder singe. Gedichte spanisch und deutsch. Auswahl und Übertragung von Hans Leopold Davi. Zürich 1977. S. 96f.

150 Vgl. Erwin Walter Palm (Hg.): *Rose aus Asche*. Spanische und spanisch-amerikanische Gedichte 1900-1950. 1. Aufl. der revidierten u. zweispr. Fassung, Frankfurt a.M. 1981 (München 1955). S. 94-97. Dietrich Briesemeister hebt die individuelle Bedeutung von Palms und Domin's Übersetzungen besonders hervor, indem er sie explizit als Stellvertreter der neben dem professionellen und dem einmaligen Gelegenheits-Übersetzer anderen beiden Typen von Übersetzern nennt: des Professor- und des Dichter-Übersetzers. Vgl. Ders.: *Panorámica de la recepción de la literatura española en la Alemania de la postguerra*. In: Carlos und Sabine Sogoviano (Hg.): *Lengua, literatura, civilización en la clase de español*. Bonn 1987. S. 130-154. S. 136.

151 Vgl. Mona Körte: *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik*. Frankfurt/New York 2000. S. 29.

die Modifikationen des 1602 in Leyden erschienenen Textes *Kurtze Beschreibung und Erzählung/von einem Juden/mit Namen Ahasverus*, erschienen unter dem Pseudonym Christoff Creutzer, erlangten große Wirkungsamkeit und ließen den Ewigen Juden bald zu einem beliebten Sujet avancieren, das in Deutschland von einer antisemitischen Tradition dominiert wurde.¹⁵² Domin ist nicht die erste deutsch-jüdische Dichterin, die es in Bezug zur nationalsozialistischen Verfolgung setzt, auch Gertrud Kolmar und Nelly Sachs haben es in ihren Versen in Auseinandersetzung damit verwendet: Kolmar etwa in dem bereits erwähnten Gedicht *Die Fahrende* sowie in *Ewiger Jude*, Sachs in dem bereits erwähnten Gedicht *Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen* und im *Chor der Wandernden*.¹⁵³ In den sechziger Jahren wurden „die Juden“ in der Literatur zur Projektionsfläche für Heimatlosigkeit.¹⁵⁴ Dies bietet sich nach Auschwitz aus einem weiteren Grund an: Ahasver kann nicht vergessen.¹⁵⁵ Er erinnert sich an alles, was er auf seiner Wanderschaft erfährt, und auch die Gedichte setzen sich mit Erfahrungen der Verfolgung auseinander.

Walter Jens stellt in seiner Rezension von Domins erstem Gedichtband fest: „die Klage ist nirgends zu Hause, [...] weil sie die Sprache verlor.“¹⁵⁶ Allerdings fragt er nicht nach möglichen Gründen dafür oder Folgen davon, sondern nimmt es als Tatsache hin. Damit blendet er den möglichen Bezug auf welthistorische Phänomene wie rassistische Verfolgung ebenso aus wie damit verbundene Überlegungen zur Änderung dieser Politik. Lars Rensmann hat im Zusammenhang mit dem „Bild der Heimatlosen“ gewarnt, dass dieses auch nach der Staatsgründung Israels die Vorstellung von Illegitimität der Anwesenheit auf fremden Boden festige.¹⁵⁷

Domin hat mit „*Vogel Klage*“ ein Gedicht geschaffen, das sich auf besondere Weise mit dem Thema der Artikulation von Leid und seinem Scheitern auseinandersetzt. Dieses Urteil lässt sich zudem stützen durch eine dif-

152 Vgl. Mona Körte: Die Uneinholbarkeit. A.a.O., S. 28 und 30; Mona Körte/Robert Stockhammer (Hg.): Ahasvers Spur. Dichtungen und Dokumente vom „Ewigen Juden“. Leipzig 1995.

153 Gertrud Kolmar: Ewiger Jude. In: Dies.: Das lyrische Werk. A.a.O., S. 361f; Nelly Sachs: Chor der Wandernden. In: Dies.: Gedichte. S. 29. Vgl. Alfred Bodenheimer: Wandernde Schatten. Ahasver, Moses und die Authentizität der jüdischen Moderne. Göttingen 2002. S. 169-187.

154 Vgl. Claude Conter: Anmerkungen zur Judendarstellung in der deutschen Nachkriegsliteratur. Ein Essay. In: Ders. (Hg.): Literatur und Holocaust. Fußnoten zur Literatur. Bamberg 1996. S. 14-23.

155 Vgl. Mona Körte: Die Uneinholbarkeit. A.a.O., S. 22.

156 Walter Jens: Vollkommenheit. A.a.O., S. 54.

157 Vgl. Lars Rensmann: Demokratie und Judenbild. Antisemitismus in der politischen Kultur der Bundesrepublik Deutschland. Wiesbaden 2004. S. 158.

ferenziertere Betrachtung des Vogelmotivs in Domins Werk: Domin verwendet das Motiv des Vogels vielfältig. Das Bild des Vogels für Worte bzw. für die Sprache findet sich etwa in den allesamt 1963 entstandenen Gedichten *Das Gefieder der Sprache* (GG 272), *Immer kreisen* und *Vögel mit Wurzeln* (GG 274), die 1964 in dem Gedichtband *Hier* veröffentlicht wurden.¹⁵⁸

Immer kreisen und „*Vogel Klage*“ verleihen beide der Trauer über das kommunikative Scheitern Ausdruck. Das stumme Leid, das „*Vogel Klage*“ artikuliert, verstärkt sich also bei der näheren Untersuchung der Vogelmetapher im Zusammenhang mit Sprache. Nach Domins Rückkehr nach Deutschland verweist dies auf eine große Skepsis hinsichtlich der Möglichkeiten von Kommunikation, insbesondere der Artikulation von Leid. Die stumme Klage über das Leid erscheint in diesen Gedichten, die vordergründig die Unsagbarkeit überwinden, als vorherrschende Form.

3.5 Umkehrung der Schuldfrage: *Anstandsregeln für allerwärts, Gegengewicht*

Schon in der Darstellung der gesellschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Schuldfrage wurde deutlich, dass statt der Reflexion der individuellen Schuld die Zurückweisung einer kollektiven Schuld vorgeschoben oder eigenes Leid gegengerechnet wurde. Darüber hinaus trat jedoch zusätzlich das Phänomen auf, dass die Schuldfrage umgekehrt und an die Opfer der nationalsozialistischen Verbrechen gerichtet wurde. Domins 1963 in Heidelberg entstandenes und 1964 in dem Gedichtband *Hier* erschienenes Gedicht *Anstandsregeln für allerwärts* (GG 263)¹⁵⁹ kommentiert diese Verkehrung moralischer Werte.

Anstandsregeln für allerwärts

Man spuckt dir ins Gesicht
zieh eine Wolke um dich
sage es regnet.

Ein regennasses Gesicht
ist gesellschaftsfähig
selbst ein verweintes.

158 Vgl. VE, S. 237.

159 Vgl. VE, S. 237.

Der Mißhandelte
 sei unbefangen
 daß ihm vergeben werde.

Sicher wußte das jeder
 Jude
 im Dritten Reich.

Nur die Gehängten
 hingen da
 ärgerlich anzusehen

und wurden geprügelt
 Sterbende
 für ihr Sterben.

Das Gedicht bezieht sich direkt auf das „Dritte Reich“. Gleichzeitig zeigt es durch die Anrede aber die Aktualität des Problems. Der Titel, der durch die Assonanzen auf „a“ und „e“ bzw. „ä“ besonders klangvoll ist, weckt die Erwartung, dass das Gedicht eine Vorschrift für korrektes Benehmen liefern werde, die überall und für alle Gültigkeit besitze. In den Versen folgt eine kritische Auseinandersetzung mit dem Umgang mit Schuld – konkret: resultierend aus den im Nationalsozialismus begangenen Verbrechen – in einer Gesellschaft, in der nicht die Täter, sondern die Opfer von Misshandlungen als Störenfriede des Gewissens abgestraft werden.

Das Gedicht besteht aus sechs Strophen mit jeweils drei Versen. Die Verse sind kurz, sie enthalten jeweils ein bis vier Wörter. Bis auf die fünfte Strophe endet jede Strophe mit einem Punkt. Dieser Aufbau sorgt für einen unregelmäßigen Rhythmus der Strophen, der die reimlosen, an Prosa angelehnten Verse abgehackt und resignativ klingen lässt. Der Sprecher des Gedichts bleibt im Hintergrund, wendet sich aber direkt an ein Gegenüber. Die erste Strophe setzt ein mit einem unpersönlichen Personalpronomen als Agens, das dadurch entindividualisiert ist und auch als Stellvertreter einer Gruppe gelesen werden kann: „Man spuckt dir ins Gesicht“ (I, 1). Die nächsten beiden Verse geben nun dem Opfer dieser aggressiven Handlung, die sozial als beleidigend und verächtlich begriffen werden muss, einen doppelten Rat, der in eine ironische Metapher gefasst ist: „zieh eine Wolke um dich/sage es regnet“ (I, 2-3). Die imaginierte Wolke soll als Schutz gegen die feindliche Außenwelt dienen, zudem liefert sie einen Vorwand, die Konfrontation mit dem Aggressor zu vermeiden und die im Allgemeinen als unangenehm empfundene fremde Spucke im Gesicht als Regentropfen auszugeben. Der Rat läuft also auf ein Hinnehmen und sogar Verdecken der Ungerechtigkeit hinaus. Wie die Überschrift besagt, besteht für den Ange-

griffenen keinesfalls die Möglichkeit, von diesem Verhalten abzuweichen, denn so lautet die „Anstandsregel“, bei deren Verletzung mit sozialen Sanktionen zu rechnen ist.¹⁶⁰

Das Paradoxe dabei ist, dass die Regel selbst bereits eine Beeinträchtigung der eigenen Integrität bedeutet. In der zweiten Strophe folgt eine Erläuterung für die in der ersten Strophe genannte Regel: Während die gesellschaftliche Reaktion auf einen Menschen, der erkennbar eine Beleidigung hingenommen hat, ohne sich zu wehren, eine befremdete wäre, so ist die Lüge, die das Unrecht verdeckt, sozial legitim, auch wenn dies sichtbar auf Kosten des Opfers geschieht. Es kommt nur auf den Schein an, darauf, dass man „gesellschaftsfähig“ (II, 2) ist – nicht auf Gerechtigkeit. In der dritten Strophe erfährt diese Regel eine weitere Radikalisierung, indem gar die Zuordnung von Schuld und den Bedingungen der Vergebung bis zur Absurdität umgekehrt werden: „Der Mißhandelte/sei unbefangen/daß ihm vergeben werde.“ (III, 1-3) Dem Mißhandelten, für den objektiv keinerlei Ursache besteht, für das an ihm begangene Unrecht „Vergabung“ zu erlangen, wird dafür auch noch die höhnische Bedingung gestellt, er müsse „unbefangen“ sein. Darin schwingt eine doppelte Bedeutung mit: Zum einen wird eine sorglose Haltung postuliert, zum anderen enthält der juristische Ausdruck der „Unbefangenheit“ eine zusätzliche Perfidie, und zwar den impliziten Vorwurf, der Mißhandelte besäße Vorurteile, welche seine Glaubwürdigkeit infrage stellten.

Mit der vierten Strophe und dem Wechsel vom Präsens ins Präteritum folgt ein Bruch, denn die allgemeine Gesellschaftskritik wird nun in den konkreten historischen Kontext des Nationalsozialismus gestellt. Die Ironie der vorangegangenen Verse setzt sich fort: „Sicher/wußte das jeder Jude/im Dritten Reich.“ (IV, 1-3) Das Modaladverbial am Satzbeginn und die Anspielung auf die Formulierung „das weiß doch jedes Kind“ drücken die unschuldige Haltung der Gesellschaft aus, die den Verstoß gegen die ausgeführte Anstandsregel implizit als Ursache für die gerechte Strafe, die nicht benannt wird, auffasst. Der Massenmord wird dementsprechend zu einer angemessenen Sanktion erklärt, die dem Schutz der Gesellschaft diene.

Die fünfte und sechste Strophe, die im Unterschied zu den vorherigen Strophen erst zusammen einen mit einem Punkt beendeten Satz bilden, verbleiben zeitlich in den Jahren des nationalsozialistischen Regimes. Sie stellen den Mord an Unschuldigen als deren Regelverstoß dar, auf den nun die gesellschaftlich gerechte Strafe erfolgt. Dass es sich bei den „Gehäng-

160 Auch der 1961 in Tel Aviv geborene Doron Rabinovici verwendet diese Formulierung, vgl. Ders.: *Ohnehin*. Roman. Frankfurt a.M. 2005. S. 179. Auf die Nachfrage hin, welchem Kontext die Formulierung zuzuordnen sei, gab er die freundliche Auskunft, er habe sie seit seiner Jugend immer wieder im jüdischen Zusammenhang gehört.

ten“ (V, 1) nicht um kriminelle Verbrecher handelt, die nach einem Prozess zur Todesstrafe verurteilt wurden, sondern um Opfer der tödlichen nationalsozialistischen Willkür, wird durch die vorhergehende Strophe deutlich. Die Gehängten, die der Regel, „unbefangen“ zu sein, nicht nachkommen können, da sie tot sind, „hingen da“ (V, 2) und bilden ein öffentliches Ärgernis, weil sie von den ungesühnten Verbrechen zeugen. Dies ist „ärgerlich“ (V, 3) für die gewissenlose Gesellschaft, die dadurch am Verdrängen ihrer eigenen Ungerechtigkeit und der Untaten gehindert wird. Das friedliche Zusammenleben mit den Tätern wird dadurch gefährdet.

In der letzten Strophe erhalten die Gehängten dafür die Strafe, die einerseits wörtlich, andererseits metaphorisch zu verstehen ist: Sie „wurden geprügelt/Sterbende“ (VI, 1-2), d.h. zum einen wurden noch die bereits Gehängten, die bereits sterbenden Menschen, geprügelt, was von besonderer Grausamkeit zeugt. Zum anderen lassen sich die Verse bildlich verstehen, d.h. die Gehängten wurden zusätzlich verbal beschimpft und verantwortlich gemacht für die an ihnen begangenen Verbrechen und „für ihr Sterben“ (VI, 3), das einem Verstoß gegen die „Anstandsregel“ gleichkommt.

Das Gedicht klagt damit nicht nur die nationalsozialistische Gesellschaft an, die das Verbrechen guthieß, sondern auch die deutsche Nachkriegsgesellschaft, die sich nicht durch Auseinandersetzungen mit ihrer Schuld in der vermeintlichen Ruhe und dem wirtschaftlichen Aufschwung stören lassen will. Ein Jahr nach Erscheinen des Gedichts formulierte George Steiner das Phänomen des anklagenden Charakters von Leid erneut: „*Der Jude ist ein lebendiger Vorwurf*: daß nämlich der Mensch zum Komplizen dessen werden kann, was ihn gleichgültig läßt.“¹⁶¹ In den zeitgenössischen Rezensionen wurde Kritik an Dominis ironischen Ton im Zusammenhang mit dem nationalsozialistischen Massenmord an den Juden geäußert.¹⁶² Diese Tatsache stützt die dritte der von Terrence Des Pres beobachteten Regeln für das Schreiben über den Holocaust: „The Holocaust shall be approached as a solemn or even a sacred event, with a seriousness admitting no response that might obscure its enormity or dishonor its dead.“¹⁶³ Domin selbst hat in einem Brief vom 7. Juni 1965 an Erich Fried (1921-1988) geschrieben, das Gedicht ironisiere nicht den Massenmord, sondern „die Tabuqualität der Mißhandlung“¹⁶⁴ sowie die Neigung, die Täter zu entschuldigen und die Opfer verantwortlich zu machen, wie sie sich in den Auschwitzprozessen gezeigt habe.

161 George Steiner: Aufzeichnungen eines Überlebenden. In: Merkur 19 (1965). S. 1033-1048. S. 1044.

162 Vgl. Edgar Lohner: Hilde Domin: Hier. In: Neue Rundschau 76 (1965). S. 313.

163 Terrence Des Pres: Holocaust *Laughter?* A.a.O., S. 217. Vgl. Kapitel 1.1.

164 Zit. n. Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O., S. 178.

Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz gab Adorno, der wie Domin den Opfern das unbedingte Recht zuspricht, ihrem Leiden Ausdruck zu verleihen, 1966 der Schuldfrage eine neue Wendung, indem er seine berühmte Aussage über die Barbarei von Gedichten nach Auschwitz mit veränderter Stoßrichtung provozierend zuspitzte: Wie können nicht nur die Überlebenden, sondern auch die „Nachgeborenen“ nach – und das bedeutet: mit – Auschwitz leben? Er stellt die 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 des Verschonten. [...] Jene Schuld reproduziert sich unablässig, weil sie dem Bewusstsein in keinem Augenblick ganz gegenwärtig sein kann.“¹⁶⁵

Adorno zufolge trennt der systematische bürokratische Massenmord die bislang bestehende Verbindung zwischen Tod und individuellem Leben. Die Enteignung des Lebens und des Sterbens zerstört den Schein vom sinnhaften Leben als Ganzem und bewirkt den Verlust der Subjektivität. Diese Erfahrung lässt sich eben so wenig in die Geschichte des Einzelnen wie in die Menschheitsgeschichte integrieren. Die Ermordeten starben nicht wegen ihrer Taten und Eigenschaften, sondern wegen der ihnen zugesprochenen Zugehörigkeit zum Judentum, als Exemplare einer von den Tätern willkürlich festgelegten Gattung, die nach Ansicht der Mörder nicht lebenswert war. Auch die Überlebenden sind davon betroffen und besitzen das Recht, ihr Leid zu formulieren. Doch für das Überleben und „Weiterleben“ sei es erforderlich, gegenüber Auschwitz eine gewisse „Kälte“ zu besitzen, wie sie für die Konstruktion des Subjekts mit Beginn des bürgerlichen Zeitalters im 18. Jahrhundert und das Verbrechen des Massenmords unerlässlich war. Daraus resultiere die „Schuld des Verschonten“, die sich immer aufs Neue herausbilde, da niemand sich Auschwitz in seinem Ausmaß an Schrecken stets vergegenwärtigen könne und somit jeder zum Komplizen des Genozids werde. Der doppelte Rechtsbegriff, den Adorno in seinen Überlegungen verwendet, reflektiert zudem die Unmöglichkeit und Pflicht des Zeugnisses, indem er unauflösbar zwei unvereinbaren Systemen zugeordnet ist.

Um solcher Schuld zu entgehen, verlangt Adorno von der Kunst, die Grenzen der Begriffe als Maßstab zu nehmen, da sie sonst der Ablenkung und Tarnung diene wie eine künstliche Geräuschkulisse in der Folterkammer. Er fordert mit der negativen Dialektik zu einem Denken gegen sich selbst auf, zu einem konstellativen Denken, in dem der Gedanke den Begriff umkreist und die Gegenstände als Kombinationen von Begriffen im Kontext

165 Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. A.a.O., S. 353-356.

erscheinen. Der Titel des Werks *Negative Dialektik* bezieht sich auf den Hegelschen Idealismus: Das Bewusstsein, das Denken bestimmt das Sein, weil Sein Denken ist. Das Einzelne ist nicht das Ganze, konstituiert sich also durch Negation. Daraus resultiert der Begriff „bestimmte Negation“. Es bildet aber einen Teil des Ganzen, die „Negation der Negation“. Negative Dialektik ist also die bestimmte Negation der idealistischen Dialektik. Sie will das Nichtidentische von der Subordination unter das Allgemeine und Identische des Begriffs befreien. Es besteht ein Zwang der Identität als Merkmal des Denkens, ohne den nicht gedacht werden könnte, da Denken immer begrifflich ist, und Zwang von außen, da das Individuum Teil der Gesellschaft ist: Bei Adorno sind Gesellschafts- und Erkenntniskritik untrennbar. Der Ausdruck „negative Dialektik“ weist auf den immanenten Widerspruch des verdinglichten Bewusstseins hin. Eine endgültige Lösung kann es nicht geben. Die Freiheit des Geistes liege darin, seine eigene Unfreiheit zu reflektieren und das eigene Bewusstsein dabei in Frage zu stellen.¹⁶⁶ Maßstab für die Distanz zu sich selbst und der Gesellschaft müsse der Massenmord an den Juden sein, weil er – im Unterschied zu anderen historischen Situationen – den „Zivilisationsbruch“ (Dan Diner) repräsentiere, für den die Begriffe fehlen, die das Grauen bannen könnten.

Mit einer Arbeit von William G. Niederland setzte sich 1961 der Begriff des „Überlebenden-Syndroms“ in der psychoanalytischen Literatur für die psychischen Schäden von Überlebenden durch¹⁶⁷, dessen Hauptmerkmale Niederland anführt: Erregungs- und Angstzustände, ein Gefühl des Anders-Seins, seelisches Überwältigt-Sein (Apathie oder Depressionen), furchtsames Verhalten, Wiedererleben des Schrecklichen, Ermüdung und Konzentrationsstörungen, sexuelle Störungen, psychosomatische Störungen, Wahnvorstellungen und das Gefühl einer „[...] Überlebensschuld, die sich um die Frage zentriert: Warum habe ich das Unheil überlebt, während die anderen – die Eltern, Kinder, Geschwister, Freunde – daran zugrunde gingen?“¹⁶⁸

Darauf, dass einiger der Überlebende sich schuldig fühlten, weisen zum Beispiel Primo Levis Ausführungen hin: „Was für eine Schuld? Nachdem alles vorbei war, wurde man sich bewußt, nichts oder nicht genug gegen das System unternommen zu haben, in das wir hineingezerrt worden waren.“¹⁶⁹ Levi macht sich keine Illusionen über diesbezügliche Möglichkeiten, empfindet aber dennoch Scham, „[...] unter dem Aspekt der menschlichen Soli-

166 Vgl. Gerhard Schweppenhäuser: Ethik nach Auschwitz. A.a.O., S. 112.

167 Vgl. William G. Niederland: The Problem of the Survivor. In: Journal of the Hillside Hospital 10 (1961). S. 233-247.

168 Vgl. William G. Niederland: Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom. Seelenmord. Frankfurt a.M. 1980. S. 232.

169 Primo Levi: Ist das ein Mensch? Frankfurt a.M. 1961 (1958). S. 76. Vgl. das folgende Zitat ebd., S. 76f.

darität gefehlt zu haben. Wenige Überlebende fühlen sich schuldig, einem Leidensgenossen absichtlich Schaden zugefügt [...] zu haben [...]; andererseits fühlen sich beinahe alle der unterlassenen Hilfeleistung schuldig.“

Die Abwehr der Schuldgefühle durch die deutschen Bevölkerung und der grausame Tod der nächsten Angehörigen auf Seiten der Opfer ermöglichten die Übertragung einer Teilschuld auf die Opfer, so dass am Ende eine allgemeine menschliche Schuld statt individueller Verbrechen rekonstruiert wurde. Dies lässt sich auch damit erklären, dass die Minderheit der Überlebenden im öffentlichen Diskurs über die Schuldfrage in Deutschland weniger hervortrat als die Mehrheit der „Täter“. So führte die Suche nach den „Schuldigen“ 1945 nicht nur zu den nationalsozialistischen Tätern, Mitläufern und Zuschauern, sondern auch zu den Außenstehenden, die nicht eingegriffen hatten: „Innerhalb der jüdischen Gemeinschaft ergaben sich am Anfang Fragen wegen der Reaktionen der Juden in westlichen Ländern gegenüber den in den Gaskammern umgekommenen Opfern.“¹⁷⁰ Unter Berufung darauf, die Juden hätten sich „wie Schafe zur Schlachtbank“ führen lassen, ergab sich eine psychologische Konstruktion, die den Juden eine Teilschuld zusprach. Diese Argumentation mit dem Ziel der Selbstentlastung richtet sich auf das Hervorheben eines Anteils von „Schuld“ durch Unterlassung auf Seiten der Opfer, statt die Schuld „durch Handeln“ der Täter zu reflektieren. Hannah Arendt, der eine solche anti-jüdische Haltung zum Vorwurf gemacht wurde, hat dagegen stets daran gearbeitet, die Strukturen aufzudecken, die zu Auschwitz führten – und die „Judenräte“ dienten dem nationalsozialistischen System dazu, durch solche „Verstrickungen“ die eigene Verantwortung abzuschieben und den Widerstand zu erschweren.

Hinter den Schuldzuweisungen an „die Juden“ steht auf Seiten der nicht-jüdischen Deutschen oft weniger ein „latenter Antisemitismus“, der auch existiert, als ein „sekundärer Antisemitismus“. Die Relativierung der Verbrechen erfolgte nach diesem Theorem der Frankfurter Schule aus dem Wunsch nach Normalisierung und einem Schlussstrich: „Die Erinnerung an die Shoah [...] wird [...] vielfach sozialpsychologisch abgespalten und auf Juden als Repräsentanten der Opfer abgeschoben, die für die Erinnerung verantwortlich gemacht werden.“¹⁷¹

Während *Anstandsregeln für allerwärts* direkten Bezug auf den Nationalsozialismus nimmt, unterbleibt dieser in anderen Texten Dominis. Das Gedicht *Gegengewicht* (GG 81), das 1960 in Heidelberg entstand und erstmals 1987 in den *Gesammelten Gedichten* erschien¹⁷², benennt nur ein allgemeines Leid der „Welt“ (III, 4).

170 Raul Hilberg: Die Vernichtung der europäischen Juden. Bd. 3. A.a.O., S. 1121.

171 Lars Rensmann: Demokratie und Judenbild. A.a.O., S. 162.

172 Vgl. VE, S. 243.

Gegengewicht

Wie kann ich
 in meinem blauesten Kleid
 und rief ich alle die blühenden Zweige
 und alle Nachtigallen zu Hilfe

wie kann ich mit Lachen oder mit Tränen
 das Gleichgewicht halten
 der anderen Schale
 in der die Welt liegt

eine Nuß aus Blei?

In den beiden Schalen einer Waage liegen das sprechende Ich und die Welt. Die Waage als Symbol der Gerechtigkeit lässt sich als Verweis auf den Diskurs um Lyrik nach Auschwitz und auf die Schuldfrage interpretieren. In dem Gedicht stellt das sprechende Ich eine Frage, die sich über alle Verse erstreckt, über zwei Strophen mit je vier Versen und über die dritte Strophe, die nur aus einem einzigen Vers besteht. Auch der Inhalt der Frage ist umfassend, denn er richtet sich auf die Beziehung des Sprechenden Ich zur Welt. Das sprechende Ich setzt zu Beginn der ersten und zu Beginn der zweiten Strophe zu seiner Frage an. Dabei steigert sich die Dringlichkeit, bis sie in das Bild des letzten Verses kulminiert, in dem endlich auch das Fragezeichen, das einzige Satzzeichen des Gedichts, steht. Ob es eine rhetorische Frage ist oder nicht, bleibt offen.

Die Frage des Sprechenden Ichs im ersten Vers bleibt unvollständig: „Wie kann ich“ (I, 1). Im nächsten Vers folgt zunächst eine Spezifizierung des Ichs, die als eine Verkürzung eines Konditionalsatzes – „selbst wenn ich mein blauestes Kleid trüge“ – zu lesen ist. Die Farbe Blau als Farbe des Meeres, des Himmels, der Unendlichkeit, Farbe des Expressionismus und vor allem der Romantik, die „die blaue Blume“ als Symbol der Poesie schuf, verweist ebenso wie das Wort Kleid, das ein gewisses ästhetisches Bewusstsein ausdrückt, auf das Scheitern der dichterischen Kunst angesichts der Herausforderung, die in der ersten Strophe noch unbenannt bleibt. Da Farben sich nicht steigern lassen, drückt der Superlativ „blauesten“ (I, 2) zudem einen weiteren Grad der vergeblichen dichterischen Anstrengung sowie die Auflehnung gegen die sprachlichen Grenzen aus. Der dritte Vers setzt mit der Konjunktion „und“ ein und drückt dadurch eine gesteigerte Dringlichkeit aus. Doch richtet der imaginierte, nicht ausgeführte, weil für sinnlos befundene Hilferuf in Domins Gedicht sich nicht an einen christlichen Gott oder seine Engel, sondern an die Natur in ihrer Schönheit, an „die

blühenden Zweige“ (I, 3) als Symbol des Lebens, und an „alle Nachtigallen“ (I, 4), die für ihren wunderbaren Gesang berühmt und selbst ein poetisches Motiv sind. In dieser Formulierung hallt das „alle“ (I, 3 und 4) in den „Nachtigallen“ wider, so dass ein Binnenreim entsteht, der die lyrische Stärke des sprechenden Ichs andeutet. Dasselbe gilt für die Assonanz auf „ei“ in „Kleid“ und „Zweige“, die Assonanz auf „a“ in „alle Nachtigallen“ und die Alliteration von „blauesten“ und „blühenden“.

Die zweite Strophe beginnt parallel zur ersten – jetzt jedoch mit kleinem Anfangsbuchstaben, da der Satz weitergeht – mit Fragepronomen, Hilfsverb und Personalpronomen. Diesmal folgt ihr allerdings eine Objektgruppe, die zwei gegensätzliche Gefühlsäußerungen enthält: „wie kann ich mit Lachen oder mit Tränen“ (II, 1). Durch die Ergänzung gegenüber der ersten Strophe drückt sich auch hier eine Steigerung aus. Statt der in der ersten Strophe angeführten möglichen Unterstützung durch die Natur präsentiert sich das sprechende Ich nun allein und in seiner menschlichen Machtlosigkeit, die als Instrumente des Handelns nur Gefühlsäußerungen kennt. Im nächsten Vers folgt das mit Spannung erwartete Hauptverb, dessen Auftreten hinausgezögert wurde und das benennt, was das sprechende Ich nicht zu tun können meint: „das Gleichgewicht halten“ (II, 2), und zwar „der anderen Schale/in der die Welt liegt“ (II, 3-4). Damit wird der Titel deutlich: Das sprechende Ich sieht sich als *Gegengewicht* zur Welt. Der Titel greift damit kein Wort aus den Versen auf, wie häufig bei Domin, sondern setzt sich kontrastierend vom angestrebten „Gleichgewicht“ ab. Es bildet somit selbst ein „Gegengewicht“ zur Welt in „der anderen Schale“.

In der dritten Strophe, die nur aus einem einzigen Vers besteht, folgt als Apposition zur Welt eine Metapher für diese: „eine Nuß aus Blei“ (III, 1). Das Bild von der Welt als Nusschale ist darin enthalten, doch verändert Domin es signifikant: Die Welt erscheint nicht als dünne Hälfte einer Nusschale, in die jeder zu schauen vermag und die auf der Wasseroberfläche schwimmt, sondern kompakt und verschlossen, undurchsichtig. Zudem ist sie aus Blei, also nicht leicht, sondern schwer, diese Nuss würde im Wasser untergehen. Die „Nuß aus Blei“ ist nicht Teil der Natur, sondern künstlich. Abstrakte Gefühlsausdrücke oder zarte Pflanzen und Tiere können sie in einer Waage nicht im Gleichgewicht halten. „Blei“ bildet umgangssprachlich auch eine Metapher für Gewehr- oder Pistolenkugeln, also tödliche Waffen von Menschen. Das Bild der Nuss entstammt ursprünglich dem Bildbereich der Natur, nur das Material verschiebt es in den Bereich der maschinellen Produktion oder des Krieges und entfernt es damit von den „blühenden Zweigen“ und den „Nachtigallen“.

Das sprechende Ich fühlt sich dazu herausgefordert, das Gleichgewicht zwischen der Schönheit und dem Leid der Welt oder auch dem Gewicht ihrer dunklen Geschichte zu halten. Offen bleibt, ob es sich dieser Aufgabe

gewachsen sieht oder nicht, ob die Frage also eine rhetorische ist oder nicht. Die Zweifel liegen auf der Hand. Doch versteht man die Verse als Frage, die an ein Gegenüber gerichtet sind, enthält diese zumindest die Hoffnung auf Unterstützung und menschliche Solidarität. Darüber hinaus gibt der Titel das Gedicht selbst als Gegengewicht aus. Das Gedicht setzt sich mit der Frage der individuellen Verantwortung für „die Welt“ auseinander. Auch wenn es nicht von einer „Überlebensschuld“ ausgeht, so lässt es sich damit doch als Reflexion des Zusammenhangs von Weltgeschehen und Kunst betrachten. *Gegengewicht* ist zugleich ein Argument für Lyrik nach Auschwitz und ein Zweifel, ob diese möglich ist. Durch diese Paradoxität erfüllt es die von Adorno aufgestellte Anforderung, den Bruch zu reflektieren und zu integrieren, ohne ihn konsumierbar zu machen.

Aus umgekehrter Perspektive betrachtet Frieds Gedicht *Gegengewicht*¹⁷³, das 1964 erschien, das Verhältnis von Welt und Gedicht: „Die Welt/macht mir angst/sie ist schwächer/als ein Gedicht“ (IV, 1-4). In den ersten beiden Versen artikuliert das sprechende Ich seine Gefühle, in den letzten beiden liefert es die Begründung dafür. Diese fällt nun anders aus, als zu erwarten wäre: Furcht vor der Welt gründet sich meist in die Mächte, die sie beherrschen. In diesen Versen ist es jedoch die Schwäche der Welt, die das sprechende Ich zur Sorge um diese veranlasst. Selbst ein Gedicht, das gesellschaftlich vermeintlich irrelevant ist, ist stärker. Inwiefern, lässt das Gedicht offen, doch legt es die Lösung nahe: Seine Stärke liegt darin, dass es der Welt eine eigene Welt mit eigenen Maßstäben entgegensetzen kann. Und sie liegt in der Schwäche der Welt, die am Widerspruch von Ästhetik und Ethik scheitern muss – noch eher, als das Kunstwerk. Hier kippt das Bild erneut: Dass die Welt kein Gewicht besitzt, radikalisiert die Bedrohung des Sprechenden Ichs, dem der Rückzug in die Verse versperrt ist.

Frieds Text arbeitet im Unterschied zu Domins nicht mit Bildern aus der Natur. Jürgen Haupt zufolge betrachtete Fried die Natur in seinen Gedichten zunächst als Rückzugsraum. Spätestens seit 1966 erschienen ihm die sozialen Probleme jedoch unvereinbar mit einer idyllischen Natur, und er kritisierte die sich darin manifestierende Innerlichkeit.¹⁷⁴ Domins Verse entgegen dieser Gefahr, nicht zuletzt durch die gewählte Perspektive. Frieds *Vexierspiel* und Domins *Bilder* funktionieren nur, weil ihr Weltbezug konstitutiv ist. Es herrscht kein Gleichgewicht, und es ist fraglich, ob es überhaupt herzustellen ist. Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz ist Domins Gedicht

173 Erich Fried: *Gegengewicht*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 1: *Gedichte* 1. Hg. v. Volker Kaukoreit/Klaus Wagenbach. Berlin 1993. S. 306f. S. 307. Dieselbe Tendenz enthält das gleichnamige Gedicht in Bd. 3: *Gedichte* 3. Ebd. S. 32.

174 Jürgen Haupt: *Natur und Lyrik. Naturbeziehungen im 20. Jahrhundert*. Stuttgart 1983. S. 165.

Gleichgewicht damit eine klare Positionierung für das Festhalten am Erinnerungsprozess und gegen die Nivellierung der Schuldfrage.

Zwanzig Jahre nach *Gegengewicht* schrieb Domin den dreiteiligen Gedichtzyklus *Älter werden* (GG 360)¹⁷⁵. Darin ringt die Hoffnung auf eine bessere Welt mit der Verzweiflung angesichts des alltäglichen Leids, der zunehmenden Desillusionierung: „Die Sehnsucht nach Gerechtigkeit nimmt nicht ab/Aber die Hoffnung“ (I, 1-2), heißt es im ersten Teil. Der Wunsch bleibt bestehen, auch wenn die Chancen zunehmend geringer eingeschätzt werden. Auch wenn ihre Kritik und ihr Gegenentwurf sehr allgemein bleiben, so wächst ihnen doch ein konkreter Bezug zu „[...] durch die fundamentale geschichtliche Erfahrung, die dahintersteht.“¹⁷⁶ Im zweiten Teil des Gedichts wird der Selbstmord als einzige rettende Option genannt: „Gegen die Angst vor dem Mitmensch/,Der Mensch ist dem Menschen ein Gott'/das Veronal in der Tasche“ (I, 1-3). Der dritte Teil hält an der Sprache fest, bis in den Tod: „Hand in Hand mit der Sprache/bis zuletzt“ (I, 1-2).

3.6 Zwischenfazit

Die in diesem Kapitel untersuchten Gedichte Domins setzen sich direkt mit der Verfolgungserfahrung und mit dem Holocaust auseinander. Sie bedienen sich einer spezifischen Metaphorik der Qual, um das daraus entstandene Leid einschließlich der Erfahrungen nach 1945 zu artikulieren. Dabei reflektieren die Gedichte die psychischen und physischen Verletzungen im Zusammenhang mit Auschwitz, auch wenn es nicht explizit benannt wird.

Sofern sie auf biblische Texte verweisen, hinterfragen sie eine weitere Komponente des Diskurses: die Transzendenz. Die zitierten biblischen Figuren dienen nicht als *imitatio christi*, dessen Qualen mit der Rettung der Welt verbunden sind. Ihr Leid dient auch nicht der Erkenntnis von Gottes Größe und der Nichtigkeit des Menschen, sondern wird dekonstruiert, indem seine Sinnlosigkeit herausgestellt wird. Das Individuum ist allein in seinem Leid, und diese Einsamkeit ist eine grundlegende Erfahrung, selbst wenn sich in manchen Versen eine vorsichtige Hoffnung andeutet.

Der Mord an den Juden erscheint sowohl als spezifische historische Erfahrung als auch als Paradigma des allgemein-menschlichen Leids. Die Spannung zwischen diesen beiden Lesarten ist ein wesentliches Kennzeichen von Domins Gedichten, die die Artikulation von Leid thematisieren.

175 Vgl. VE, S. 241.

176 Walter Hinck: ‚Hoffnung‘ im Gedicht der jüdischen Lyrikerinnen Hilde Domin und Rose Ausländer. In: Hans Esselborn/Werner Keller (Hg.): *Geschichtlichkeit und Gegenwart*. Festschrift für Hans Dietrich Irmscher zum 65. Geburtstag. Köln/Weimar/Wien 1994. S. 314-321. S. 318.

Diese Spannung ließe sich als Konzession an die von Braese formulierte Bedingung des westdeutschen Literaturbetriebs deuten, die jüdische Identität und die darin begründeten Erfahrungen auszublenden. Doch widersetzt Domin sich dieser Bedingung, da sie sie nur eingeschränkt erfüllt und gerade diesen Kontext kritisch einbezieht, indem sie auf die Isolation und das Verstummen vieler deutscher Juden in der Nachkriegszeit hinweist, deren innerer Schmerz andauert.

Im Unterschied zu Vertretern kulturkritischer Tendenzen, die durch den Bezug auf den Säkularisierungsprozess die nationalsozialistischen Verbrechen relativieren wollen, hebt Domin die individuelle Verantwortung jedes Menschen hervor. Die Singularität von Auschwitz steht für sie nicht im Widerspruch zu einer Betrachtung der Verfolgung als *conditio humana*, sondern zeigt die Notwendigkeit, dass jeder sich dieser Verantwortung bewusst ist.

Domin greift bei der Auseinandersetzung mit der Artikulation von Leid auch psychologische Aspekte ihrer eigenen Verfolgungserfahrung auf, etwa indem sie die Konstruktion der „Überlebensschuld“ anspricht: Die hier analysierten Gedichte wehren sich gegen eine solche Rollenverschiebung und üben deutliche Kritik sowohl an der nationalsozialistischen als auch an der bundesrepublikanischen Gesellschaft. Die Gedichtinterpretationen zeigen, dass Domins Texte die allgemeine Lesart nicht ausschließen, in letzter Konsequenz aber darauf hinauslaufen, die Position der Opfer des nationalsozialistischen Regimes zu beziehen, ohne dass sie eine einfache Täter-Opfer-Dichotomie festschreiben. In Domins Werk bleibt die Spannung zwischen diesen Polen erhalten. Bei aller Komplexität der „Schuldfrage“, der sich die Texte stellen, beharren sie trotz ihrer Ideologiefeme auf einem moralischen Anspruch.

Domins Werk bietet einen neuen Blick auf das Verhältnis zwischen der Erfahrung des Massenmords und der allgemein-menschlichen Erfahrung von Leid. Durch die Perspektivierung der Texte entstehen darin Angebote für das Vertrauen auf allgemein-menschliche Werte, doch werden diese durch die historische Erfahrung von Auschwitz in Zweifel gezogen. Insofern stellen Domins Reflexionen die Zerstörung ins Zentrum und bagatellisieren nicht. Sie können jedoch dem Leid, das aus dem nationalsozialistischen Massenmord resultierte, nur bedingt Ausdruck geben.

4 TROST UND HEIMAT

Leid ist eine Voraussetzung für Trost. Er beseitigt weder die Ursache einer schmerzhaften Erfahrung noch den Schmerz selbst, zielt aber darauf ab, ihn zumindest zu lindern oder für den Augenblick vergessen zu machen. Trost kann von Abstraktem oder Konkretem ausgehen, von Menschen, Gedanken oder Gegenständen. Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz geht es um den Trost, der in der Literatur liegen kann – auch wenn er begrenzt ist. Angesichts des Leids, das von der nationalsozialistischen Politik verursacht wurde, erscheint die Vorstellung von Trost als notwendig und zum Scheitern verurteilt zugleich, wenn nicht gar als unmoralisch gegenüber den Opfern.

Im vorliegenden Kapitel stehen der Trost nach Auschwitz und seine Verknüpfung mit der erzwungenen Heimatlosigkeit im Vordergrund. Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz bildet die Erfahrung des Heimatverlusts und der Fremdheit ein zentrales Thema, das alle betraf, die von der nationalsozialistischen Politik aus der deutschen Gesellschaft ausgeschlossen worden waren. Dies drückt sich auch in der Metaphorik der Inneren Emigration aus, betrifft aber vor allem die Exilanten, unter denen die Juden zusätzlich gefährdet waren. Die Frage nach Trost ist eng mit der Frage verbunden, ob und wie die Sprache diese Heimatlosigkeit zu kompensieren vermag.

Der Begriff „Heimat“ ist für Domin spätestens seit dem Nationalsozialismus ambivalent besetzt. Neben dem vertrauten Ort der Herkunft bezeichnet er in Deutschland auch den Ort der Kultur, die den Massenmord hervorbrachte. Zudem wird er in der politischen Kultur oft von denen okkupiert, die das Leid der Deutschen für nationalistische Zwecke instrumentalisieren. Domin's Texte beschäftigen sich immer wieder mit dem Thema Heimat und drücken diese Ambivalenz durch die Verbindung von Sehnsucht und Distanzierung aus.

Einige Autorinnen und Autoren der Inneren Emigration und der unmittelbaren Nachkriegszeit wandten sich von den historischen Erfahrungen ab und vermeintlich unverfänglichen Themen wie der Natur zu. Hier knüpft Domin in vielen ihrer Gedichte an, indem sie sich ihre Bildlichkeit aus der Natur bezieht. Domin's Lyrik schließt darüber hinaus an die in der Zeit des Nationalsozialismus erstarkende literarische Strömung der sogenannten „Trostliteratur“ an – allerdings ohne dass sie dieser deshalb ohne Widersprüche zuzuordnen wäre –, die sich mit den Verbrechen und dem Schmerz auseinandersetzte und oft christlichen Ursprungs war.

Betrachtet man die Lyrik Domins unter den Aspekten Trost und Heimat, fallen einige ihrer Gedichte besonders auf, die die öffentliche Wahrnehmung der Dichterin prägen. An diesen Gedichten lässt sich zeigen, welche Aspekte die Rezeption von Domins Lyrik bestimmen, und welche Aspekte für eine Revision der Rezeption sprechen. Die Analyse weiterer, weniger bekannter Texte ergänzt die Argumentation für eine veränderte Sichtweise von Domins Werk, die sich bereits in den vorangegangenen Kapiteln abzeichnete.

4.1 Solidarität und Liebe: *Apfelbaum und Olive, Gleichgewicht*

Trost kann von der Nähe und Zuwendung anderer Menschen ausgehen, die sich mit dem Leid anderer solidarisch erklären. Das zeigt Domins Gedicht *Apfelbaum und Olive* (GG 14-16), das sich mit der Exilerfahrung auseinandersetzt und 1954 in Seeshaupt entstand.¹ Es erwähnt den Trost wörtlich an prominenter Stelle: im ersten Vers.

Apfelbaum und Olive

Ein Trost ist, zu wissen
wo die Tassen stehn und die Teller
in dem Haus, in dem du zu Gast bist,
und einen Anteil zu haben
an der Zärtlichkeit von Katze und Hund
deines Freunds,
und die Tücke des Fahrrads zu kennen
als sei es dein eignes,
auf dem du mit der verblichenen Tasche
in das fremde Dorf fahren darfst,
und die Milch auf dem Weg zu verschütten
als habest du selbst
den Deckel der alten Kanne
vor Jahren
auf diesem Wege verloren.
Du gehst durch das Gartentor
und machst es hinter dir zu,
als stehe die Bank
für dich vor dem Haus,
und siehst die andern draußen vorbeigehn,
du,

1 Vgl. VE, S. 230. Erstmals veröffentlicht 1959 in *Nur eine Rose als Stütze*.

der Wandrer
von Tag zu Tag
und von Land zu Land,
an dem das Wort
von der Flüchtigkeit allen Hierseins
Fleisch ward.

Du,
den jede Wand
aufgibt,
und den es oft nach des Zirkuskinds
fahrbarer Höhle verlangt.

Zwar, der Apfelbaum und die Olive
sind überall dein,
und in fernen Ländern
schiebt man dir einen Stuhl an den Tisch
an der Seite der Hausfrau,
und jedes gibt dir von seinem Teller
wenn die Schüssel schon leer ist,
als habe ein Kind sich verspätet,
nicht als kämest du eben vom Flugplatz.
Und die dunkeln Mangobäume
und die Kastanien
wachsen Seite bei Seite
in deinem Herzen.

Du weißt, wie die hohen Gräser
an den Rändern der Inseln rascheln
in allen südlichen Meeren,
wie staubig die Kaktuswege sind,
und du gehst durch die schaumigen Wiesen und kennst
ihren bunten Kalender.
Du spielst mit dem Wind
und bläst die hellen Kugeln
des Löwenzahns in die Luft
und siehst dem Schweben
der kleinen weißen Schirme mit zu
– so leicht, so widerstandslos vor dem Wehn
wie du selbst.

Irgendwo
dürfen sie landen.

Dann fährst du die Straße hinab

als glittest du auf einem Schlitten
an den Pappeln vorbei
in die Abendsonne.
Ein Reh tritt aus dem Wald,
und eine kleine Kirche auf einem Hügel
mit einem einsamen Kirchhof
winkt dir zu.
Du wägst ihren Gruß
wie eine Einladung,
die man eines Tages
– noch ungewiß, wann –
vielleicht gerne
annehmen möchte.

Und daran erkennst du,
daß du
hier ein wenig mehr
als an andern Stätten
zuhause bist.

Aus dem Gedicht wird ersichtlich, dass Trost in Domins Werk explizit ein Thema ist. In dem Text trägt darüber hinaus die Landschaft mit ihren vertrauten Zügen dazu bei, dass die Sprecherinstanz Korrespondenzen zwischen Heimat und Fremde entdeckt, die sie trösten. Das Gedicht handelt von der Heimat in der Fremde und beschreibt den Alltag, der trotz der routinieren Abläufe und der diese begleitenden Gewöhnung und der sich entwickelnden emotionalen Nähe doch immer fremd bleibt – ein Gefühl, das die Paradoxie des Exils kennzeichnet. In Domins Werk findet sich das Paradoxon häufig als Stilmittel im Zusammenhang mit der Exilsituation, wie die Autorin in einem ihrer Essays selbst anmerkt: „Das Paradox ist die genaue Beschreibung des Exils, der zu lebenden Widersprüche.“² Bereits der Titel des Gedichts verbindet mit *Apfelbaum und Olive* aus deutscher Sicht Unvereinbares. In Italien, Spanien und der Dominikanischen Republik, wo Domin im Exil war, wächst dagegen beides. Ohne dass das sprechende Ich deswegen mit Domin gleichzusetzen wäre, kann ein „Apfelbaum“ als Verweis auf Deutschland interpretiert werden, eine „Olive“ als Verweis auf südliche Länder.³

In der Gegenüberstellung werden mit einem Baum und einer Frucht verschiedene Ebenen angesprochen. Vordergründig ließe sich dies durch einen Verweis auf die spanische Sprache auflösen, in der „der Olivenbaum“ mit

2 Hilde Domin: Exil und Heimkehr. A.a.O., S. 337.

3 Vgl. Hilde Domin: Unter Akrobaten. A.a.O., S. 21 sowie Domins Gedicht *Worte* (Kapitel 2.1).

„el olivo“ bezeichnet wird. Doch sind mit dieser Differenz verschiedene Perspektiven verbunden: Die Früchte eines Baums können jährlich geerntet werden. Sie bilden somit eine vorsorgende Massnahme und ein Symbol für die Zukunft, während die Frucht nur in der Gegenwart dauert. Die Heimat besteht fort, das Exil vergeht.

Zugleich enthalten die Initialen der beiden Substantive „das A und O“, die auf den ersten und den letzten Buchstaben des griechischen Alphabets verweisen. Sie bilden im übertragenen Sinne die wichtigsten Elemente des Lebens und damit zugleich eine Metapher des Sprechens an sich – und stehen im Christentum für Jesus Christus⁴. In Deutschland stellen Christen die religiöse Mehrheit, und Domin bietet damit auf subtile Weise auch den Leserinnen und Lesern Anschlußpotential, die weder die Exil- noch die Verfolgungserfahrung teilen.

Schon der erste Vers verweist auf eine Situation, in der für den Sprecher Unterstützung von außen notwendig ist. Die Inversion als Abweichung von der Sprachnorm verleiht dem Satz zusätzliche Betonung. Vier Nebensätze geben Auskunft darüber, worin der Trost besteht: Er liegt erstens in dem Wissen um die Ordnung der Dinge, um die Kenntnis der Normen „in dem Haus, in dem du zu Gast bist“ (I, 3). Zweitens liegt Trost darin, „an der Zärtlichkeit“ (I, 5) der Haustiere „deines Freundes“ (I, 6) teilzuhaben, wenn auch kein Besitzanspruch besteht. Drittens liegt sogar ein Trost in den kleinen alltäglichen Widrigkeiten wie der „Tücke des Fahrrads“ (I, 7), mit denen diejenigen, die hier tatsächlich zu Hause sind, genauso zu kämpfen haben. In der Personifizierung des Rads ließe sich ein Hinweis darauf sehen, dass die Gastfreundschaft von Einzelnen, nicht aber von der gesamten Umgebung ausgeht. Es tröstet, durch das Mitarbeiten im Haushalt derart integriert zu sein, dass die Bedingungen, denen die eigenen Tätigkeiten unterworfen sind, denen der Gastgeber gleichen. Deren Erfahrungen und Geschichte sowie deren Verortung werden dadurch fast zu eigenem Besitz (I, 11-15). Entsprechend kann das „auf diesem Wege“ (I, 15) metaphorisch oder wörtlich gelesen werden. Doch gilt dies nur fast, denn der letzte Satzteil steht im Konjunktiv (I, 12-15). Das Haus unterscheidet sich von dem Zuhause. Von einem „Gast“ (I, 3) wird letztendlich immer erwartet, dass er irgendwann wieder geht – aller Vertrautheit zum Trotz.

Durch die in *Apfelbaum und Olive* von Anfang an vertrautliche Anrede eines Gegenübers (I, 3) wird eine Kommunikationssituation entworfen, in der entweder der Sprecher die Erfahrungen des anderen in Worte zu fassen scheint, oder aber die eigenen in einer Form mitzuteilen versucht, die den Angeredeten zur Identifikation auffordert. Die Satzkonstruktion mit „als“ und Konjunktiv, die auch in der dritten und sechsten Strophe auftritt, ver-

4 Vgl. Johannes 1, 8.

wandelt das Handeln in ein So-tun-als-ob, wodurch es als Nachahmung oder Simulation eines echten Gefühls oder einer tatsächlichen Situation erscheint. Dies nimmt die Vertrautheit und das Heimatgefühl zurück und schwächt dadurch den Trost ab.

Die Aufforderung zur Identifikation setzt sich im zweiten Satz der ersten Strophe fort, der mit einer Anrede einsetzt. Durch den neuen Satz entsteht eine Distanzierung vom Vorhergehenden, die sich inhaltlich im Schließen der Gartentür hinter sich (I, 16-17) sowie in der Beziehung zur Bank vor dem Haus (I, 18-19) andeutet und sich endgültig im Blick auf „die andern draußen“ (I, 20) ausdrückt. Die letzten Verse charakterisieren das „du“ (I, 21), das im Gegensatz zu den „andern“ im vorhergehenden langen Vers nun allein die Zeile füllt, weiter als „Wandrer/von Tag zu Tag/und von Land zu Land“ (I, 22-24). Erneut sprechen die Verse die metaphorische wie die wörtliche Ebene an. Die Elision in „Wandrer“ entspricht der in „andern“ und unterstreicht durch die Flüchtigkeit der Sprache die der menschlichen Existenz, auf die in den folgenden Versen verwiesen wird. In diesen letzten Versen der ersten Strophen findet sich auch die Erklärung, wofür das „du“, „an dem das Wort/von der Flüchtigkeit/allen Hierseins/Fleisch ward“ (I, 25-28), Trost brauchen könnte. Damit wird eine zugeschriebene Wesenseigenschaft zur Ursache der Trostbedürftigkeit, so dass alle angeführten tröstenden Aspekte doch nie vollkommenen Trost bieten, sondern nur „ein Trost“ – die Formulierung bildet die Unzulänglichkeit sprachlich ab – sein können, da die Ursache als unabänderlich erscheint. Die biblische Redeweise vom „Gast“ und der „Flüchtigkeit allen Hierseins“ unterstützt die Lesart der Verse als Anspielung auf literarische Traditionen der Opposition von Heimat und Fremde wie etwa die antike Odyssee oder die romantische Sehnsucht nach Heimat jenseits der Realität.⁵ Daneben steht wiederum die wörtliche Lesart, die das Leben als „Flucht“ betrachtet: „von Land zu Land“, ein Leben im ständigen Exil. In diesem Zusammenhang klingt im Begriff des „Wandrer“ darüber hinaus wieder die Sage von dem „ewigen Juden“ Ahasver an, der durch die Welt zieht und keine Heimat findet. Die Reproduktion dieses hoffnungslosen Bildes liegt durchaus hinter dem Text, wird jedoch überlagert von der Annäherung an die Fremde, die diese als Zuhause erscheinen lässt und als Zukunftsvision zumindest nicht ausschließt.

Einer solchen metaphorischen Interpretation der Rede vom Exil leistet Domin kraft ihrer Autorität als Dichterin – so wenig diese ihrer eigenen Poetologie entsprechen mag – selbst Vorschub, wenn sie in Anlehnung an Goethe die Zeit ihrer Flucht in einem Essay als „Wanderjahre“⁶ bezeichnet

5 Vgl. Dieter Arendt: Vom literarischen „Recht auf Heimat“. Oder: Das Motiv Heimat in der Literatur. In: Sascha Feuchert (Hg.): Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur. Frankfurt a.M. 2001. S. 15-30.

6 Hilde Domin: Unter Akrobaten. A.a.O., S. 25.

oder schreibt: „Die Vertreibung als *conditio humana par excellence*. Die aus dem Paradies. Die von zu Hause.“⁷ Nachfolgende Kommentatoren von Dominis Werk griffen ihr Stichwort auf, etwa Hans-Georg Gadamer, der die Gedichte in *Nur eine Rose als Stütze* „Schöpfungen eines durch ein Wander-schicksal gereiften Lebens“⁸ genannt hat. So etablierte sich eine Deutungstradition mit der Tendenz zur Verharmlosung des Exils. Gadamers Ausführungen, wieso Domin eine *Dichterin der Rückkehr* sei, thematisieren denn auch nicht die antisemitische Vergangenheit und Gegenwart Deutschlands, weder den Nationalsozialismus noch Nachkriegsdeutschland, sondern reflektieren rein abstrakt die Bedeutung von Rückkehr. Dass diese ambivalent ist, da sie auch ein Loslassen von neuer Vertrautheit bedeutet und erneutes Fremdheitsgefühl an dem Ort der Rückkehr auslöst, gesteht er zu, auch wenn er letzteres überwiegend auf die Veränderung des eigenen Selbst zurückführt. Ob seine Reflexionen die Situation jüdischer Remigranten hinreichend erfassen, erscheint damit fraglich. Allerdings gibt er auch nicht vor, die spezifische historische Situation in seine Überlegungen einzubeziehen. Im Gegenteil, er betrachtet Dominis Werk in seinem Verhältnis zur allgemein-menschlichen Situation, wenn er feststellt: „Man irrt in der Wüste sein Leben lang [...]“⁹ Die hier möglicherweise vorliegende Anspielung auf das Volk Israel, das nach der Befreiung aus der Knechtschaft in Ägypten durch die Wüste zog, begründet die Hoffnung, dass alles einem höheren Zweck diene. Bei einer metaphorischen Deutung des Exils kann Trost nur darin bestehen, dass die Situation unabänderlich und für alle Menschen gültig ist.

Die Problematik dieser Perspektive, die im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz auch von Gegnern des Nationalsozialismus eingenommen wurde, wurde bereits ausgeführt. Dass sie trotzdem eingenommen wurde, offenbar einmal mehr, wie sehr die Suche nach Orientierungspunkten nach Auschwitz an Dringlichkeit gewonnen hat.

Die zweite Strophe von *Apfelbaum und Olive* charakterisiert den Ange-redeten als einen, „den jede Wand/aufgibt,/und den es oft nach des Zirkuskinds/fahrbarer Höhle verlangt“ (II, 2-4). Darin zeigen sich zunächst zwei Perspektiven auf denselben Sachverhalt: Zum einen vertrauen die Wände als Grundelemente eines menschlichen Heims, eines Hauses, nicht auf das „Du“ und sein Bleiben. Zum anderen wünscht sich eben dieses oft ein bewegliches Heim, das es bei seinen unvermeidlichen Ortswechseln – auf der Flucht – bei sich haben könnte. Als Ideal erscheint das Zuhause eines „Zirkuskinds“, eine „Höhle“ auf Rädern. Doch bleibt der entscheidende Unter-

7 Vgl. Hilde Domin: „... und doch sein wie ein Baum“. Die Paradoxien des Exils (1984). In: GE, S. 202-218. S. 210.

8 Hans-Georg Gadamer: Hilde Domin, Dichterin der Rückkehr. In: VE, S. 29-35 (erstmalig in *Poetica* 1977. S. 135-144). S. 29.

9 Hans-Georg Gadamer: Hilde Domin, Dichterin der Rückkehr. A.a.O., S. 32.

schied bestehen, dass die Akrobaten nicht weiterziehen, weil ihr Leben sonst bedroht werden würde, sondern weil sie sich für dieses Leben, wenn auch möglicherweise wegen ökonomischer Zwänge, entschieden haben. Exilanten und Akrobaten werden von der Gesellschaft, in die sie als Fremde geraten, misstrauisch beäugt, auch wenn Domin das in diesen Versen nicht hervorhebt. Zudem ist der Sprecher sich bewusst, dass die Höhle, die den Tieren seit Urzeiten Schutz und Geborgenheit in der einsamen Natur bietet, auch wenn sie fahrbar wäre, doch nicht dem Zuhause gleiche, wie es in der ersten Strophe beschrieben wird. Die Formulierung „fahrbare Höhle“ erinnert auch an Heinrich Heines Definition von Sprache und Kultur als „das portative Vaterland“¹⁰. Dem Sprecher des Gedichts, den es nach einem konkreten Zuhause verlangt, vermag sie jedoch offensichtlich keinen solchen Ersatz zu bieten. Die Enjambements stellen bei Domin das Scheitern der erhofften Situation heraus, indem das Prädikat „aufgibt“ (II, 2) alleine in einem Vers steht und die Zuordnung des illusionsbeladenen Worts „Zirkuskinds“ zur „Höhle“ durchbrochen wird.

Die Möglichkeit von Heimat in der Fremde beschreibt die dritte Strophe, die mit einer Partikel des Zweifels einsetzt: „Zwar“ (III, 1), allerdings ohne dass der zu erwartende zweite, mit „aber“ einzuleitende Teilsatz folgt. Dadurch erscheint die dritte Strophe wie ein Eingeständnis oder zumindest eine Abmilderung gegenüber der Absolutheit, mit der in der zweiten Strophe die Unmöglichkeit von Heimat konstatiert worden war. Als Zeichen von Heimat gelten „der Apfelbaum und die Olive“ (III, 1), die „überall dein“ (III, 2) sind. Innerhalb des Gedichts stehen sie im Unterschied zum Titel mit bestimmtem Artikel und repräsentieren in doppelter Weise die Verbundenheit des Angesprochenen mit dem jeweiligen Ort, an dem er sich befindet: Einerseits durch die Verbindung zur Natur, die dieser „überall“ herstellen kann, andererseits als Erinnerungen, die der Angesprochene überallhin mit sich trägt – hier liegt der Bezug zu Heines Ausdruck auf der Hand. Die dritte Strophe besteht wie die erste und die vierte aus zwei Sätzen. Die dadurch in den 13 Versen häufigen Enjambements zerstören den Zusammenhang und die feste Struktur der Strophe. Auch die Konjunktion „und“, mit der vier Verse einsetzen, deutet auf die Unsicherheit des Sprechers hin. Wie schon in dem „überall“ und auch in der ersten Strophe (I, 24) bereits deutlich wurde, muss der Angesprochene sich nicht nur in einem fremden Land, sondern in vielen „fernen Ländern“ (III, 3) immer wieder neu zurechtfinden und sich einrichten.

Wie die erste Strophe beschreibt auch die dritte die dortige Gastfreundschaft, die durch ein gemeinsames Mahl symbolisiert wird. Schärfer als

10 Heinrich Heine: Geständnisse. In: Ders.: Werke. 4 Bde. Bd. 4: Schriften über Deutschland. Frankfurt a.M. 1968. Hg. v. Helmut Schanze. S. 511.

Domins Verse drückt Rose Ausländers 1967 erschienenenes Gedicht *Verwundert*¹¹ das Erstaunen über die Aufnahme aus, das allerdings nicht den Kontrast zur Exil-, sondern zur Ghettoerfahrung bezeichnet: „Noch nicht abgestreift/das Ghettokleid//sitzen wir um den duftenden Tisch/verwundert/daß wir hier sitzen“ (III, 1-IV, 3). Diese Parallele zeigt strukturelle Ähnlichkeiten in der Artikulation von Erfahrungen, die in unterschiedlichen Kontexten der nationalsozialistischen Politik gemacht wurden, dabei aber dem Diskurs um Lyrik nach Auschwitz zuzuordnen sind. Ausländer bezieht sich jedoch insgesamt sehr viel expliziter auf den Massenmord als Domin.

In Domins Text tritt die Perspektive des Exils hervor, denn der zweite Satz von *Apfelbaum und Olive* liefert in einem Bild die Innensicht des Aufgenommenen, der das Herkunfts- wie das Gastland liebt: „Und die dunklen Mangobäume/und die Kastanien/wachsen Seite bei Seite/in deinem Herzen.“ (III, 10-14) Die Abweichung von dem Ausdruck „Seite an Seite“ für ein friedliches Bild stört die Harmonie leicht oder deutet zumindest darauf hin, dass beides nicht vereint, sondern nebeneinander in seiner Eigenständigkeit besteht.

In der vierten Strophe vermischt das Wissen um die Kennzeichen der exotischen Landschaft mit der Beschreibung der Vegetation Deutschlands: Das angeredete „Du“ (IV, 1) kennt das Rascheln des Schilfgrases am Ufer „in allen südlichen Meeren“ (IV, 3) und die von Kakteen gesäumten staubigen Wege ebenso wie „die schaumigen Wiesen“ (IV, 5) und ihre Blütenfolge, ob diese sich nun in Deutschland oder in einem der südlichen Länder befinden. Gegenüber der Mehrheit der Gedichte Domins finden sich in diesem auffällig viele Adjektive, mit denen die Differenziertheit der Wahrnehmung herausgestellt wird. Das kindliche Spiel mit den Samen des Löwenzahns ist weniger unbeschwert als es zunächst scheint, denn durch den Vergleich mit der eigenen Existenz reflektiert es auf ernste Weise die eigene Widerstandslosigkeit, das Fehlen eigener Kraft und Möglichkeiten gegenüber dem Lauf der Geschichte. Zugleich liegt aber Trost in der „Natürlichkeit“ dieser Situation.

Die fünfte Strophe besteht nur aus zwei Versen, die inhaltlich direkt an die vierte Strophe anschließen und die Geworfenheit der Flüchtlinge im Flug der Löwenzahnsamen mit unbestimmtem Ziel spiegelt. Wo sie „landen“ (V, 2), werden weitere Pflanzen wachsen, wenn sie auf fruchtbaren Boden fallen. Auch die Flüchtlinge können neue Wurzeln schlagen, wenn sie entsprechend aufgenommen werden. Das Bild enthält damit neben der Hoffnung der Verfolgten auch eine Mahnung an die Menschen in den Zieländern.

11 Rose Ausländer: *Verwundert*. In: Dies.: *Gesammelte Werke*. Bd. 3: Hügel aus Äther unwiderruflich. Gedichte und Prosa 1966-1975. A.a.O., S. 43.

Da die sechste Strophe mit einem zeitlichen Anschluss oder einem Verweis auf die Erfüllung einer Bedingung beginnt, scheint die beschriebene Situation „nach der Landung“ zu verorten zu sein. Die Fahrt auf einer Straße wird mit einer abendlichen Schlittenfahrt verglichen, wobei die Pappeln weder eindeutig den südlichen Ländern noch Deutschland zuzuordnen sind. Der zweite Satz lässt eine idyllische Szene erstehen, in der ein Reh als Zeichen der Unschuld und Reinheit hervortritt sowie „eine kleine Kirche auf einem Hügel/mit einem einsamen Kirchhof“ (VI, 6-7) personifiziert erscheint und dem Betrachter zuwinkt. Das an der Grenze zum Kitsch rangierende Bild wird nicht ironisch gebrochen und wirkt durch die hyperbolische Darstellung wie eine entrückte Vision.

Das Reh könnte – gerade auch im Zusammenhang mit der Anrede des Gegenübers als „Wandrer“ (I, 22) – eine Bezugnahme auf Rose Ausländers Gedicht *Meine Nachtigall*¹² oder auf Nelly Sachs sein, die es im *Chor der Wandernden* auftreten lässt: „Wir Wandernde,/An jeder Wegkreuzung erwartet uns eine Tür/Dahinter das Reh, der waisenäugige Israel der Tiere/In seine rauschenden Wälder verschwindet/[...]“ (II, 1-4) Durch den Bezug rückte dann der jüdische Kontext stärker neben den christlichen, der durch den Kirchhof evoziert wird. Claudia Beil hat in ihrer Interpretation von Sachs' Gedicht bereits darauf hingewiesen, dass darin „das Leben des jüdischen Volkes mit dem des Rehs, dem charakteristischen Fluchtwild der Wälder Nordeuropas verglichen“¹³ wird und Wandern und Fliehen gleichgesetzt werden. Die intertextuellen Beziehungen zwischen Domins Text und den Werken anderer jüdischer Dichterinnen sind deutlich.

Dass diese wiederum an die klassische deutsche Literatur anschließen, zeigt sich etwa darin, dass die Elemente Reh, Wald und Kirche bzw. Kapelle sich auch in Goethes *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* finden: Faust lässt den Mord an Philemon und Baucis zu, da er an der Stelle, an der deren Haus steht, einen Turm errichten will. Lynkeus der Türmer beschreibt die Szenerie aus der gleichen Perspektive, wie das Wanderer-Ich in Domins Versen: „Ich blick' in die Ferne,/Ich seh' in der Näh'/Den Mond und die Sterne,//Den Wald und das Reh.“¹⁴ Nach einer Pause sieht der Türmer mit Entsetzen, wie das Haus der Alten abbrennt: „Das Kapellchen bricht zusammen/von der Äste Sturz und Last.“ Aus diesem Kontext erwachsen Domins

12 Rose Ausländer: *Meine Nachtigall*. In: Dies.: *Gesammelte Werke*. Bd. 2: *Die Sichel mäht die Zeit zu Heu. Gedichte 1957-1965*. A.a.O., S. 317: „Meine Mutter war einmal ein Reh“ (I, 1).

13 Claudia Beil: *Sprache als Heimat. Jüdische Tradition und Exilerfahrung in der Lyrik von Nelly Sachs und Rose Ausländer*. München 1991. S. 174.

14 Johann Wolfgang Goethe: *Faust II*. In: *Texte*. A.a.O., S. 437. Vgl. das folgende Zitat ebd. Lynkeus wird von Domin explizit erwähnt, vgl. Hilde Domin: *Wozu Lyrik heute*. A.a.O., S. 31.

Verse unheilvolle Vorausdeutungen, die den Trost, den die Idylle verheißt, rückwirkend einschränkt.

Vielleicht liegt darin der Grund für die Vorsicht des Angeredeten in *Apfelbaum und Olive*. Das „Du“ nimmt den Gruß nicht selbstverständlich an oder erwidert ihn gar, sondern erwägt ihn zunächst (VI, 9). Der Vergleich mit einer „Einladung“ (VI, 10) bringt weitere Einschränkungen mit sich. Diese drücken sich im unpersönlichen Personalpronomen „man“ (VI, 11), in der zeitlichen Unbestimmtheit der Formulierung „eines Tages“ (VI, 11), in der die Unsicherheit verstärkenden Parenthese (VI, 12) sowie in der Partikel „vielleicht“ (VI, 13) aus. Wozu das Winken als Einladung verstanden wird, bleibt offen – ob als Angebot des Trostes und der Rettung im christlichen Glauben oder einfach als Angebot einer endgültigen Ruhestätte auf dem Friedhof. In ähnlicher Weise bleibt das 1959 in San Rafael de la Sierra geschriebene Gedicht *Warte auf nichts* (GG 184)¹⁵ unbestimmt, dessen letzte Strophe lautet: „Warte auf nichts/als das Läuten/der kleinen Glocken/am Waldrand.“ (V, 1-4) Dass beide Gedichte damit nicht unbedingt als christliches Bekenntnis zu lesen sind, zeigt auch ein Satz aus Domin's Essay *Hineingeboren*: „Das irrationalste Kriterium für das Zuhause ist vermutlich das Gefühl: Hier könnte ich sterben.“¹⁶

Die Verse des vorliegenden Gedichts vermitteln dieses Gefühl jedoch keinesfalls unmittelbar. In der zurückhaltenden Reaktion entdeckt der Sprecher in der siebten Strophe von *Apfelbaum und Olive* ein Zeichen, „daß Du/hier ein wenig mehr/als an anderen Stätten/zuhause bist“ (VII, 2-5). Darin drückt sich aus, dass hier nur eine Abstufung des Zuhauseesens erreicht ist.

Ehrhard Bahr hat in seiner Rezension des Gedichtbands *Nur eine Rose als Stütze* darauf verwiesen, dass der Titel des Gedichts *Apfelbaum und Olive* an zwei Strophen Heinrich Heines im *Buch der Lieder* erinnere, in dem ebenfalls Heimat und Subtropen kontrastiert werden:¹⁷ „Ein Fichtenbaum steht einsam/Im Norden auf kahler Höh./Ihn schläfert; mit weißer Decke/Umhüllen ihn Eis und Schnee.//Er träumt von einer Palme,/Die, fern im Morgenland,/Einsam und schweigend trauert/Auf brennender Felsenwand.“¹⁸ Bei Domin repräsentiere die „Olive“ das Exil und bei Heine die „Palme“ den Ort der Sehnsucht. Ganz so einfach ist aber die Zuordnung der Fauna als Symbolträger zumindest bei Domin keinesfalls, wie die Interpretation des Gedichts zeigen konnte, denn die Olive bietet ihr zumindest ansatzweise ebenfalls das Gefühl von Heimat. Darüber hinaus verweist die

15 Vgl. VE, S. 234. Siehe das folgende Zitat ebd.

16 Hilde Domin: *Hineingeboren*. A.a.O., S. 156.

17 Ehrhard Bahr: 1959. A.a.O., S. 713.

18 Heinrich Heine: *Ein Fichtenbaum steht einsam*. In: *Werke*. 4 Bde. Bd. 1: *Gedichte*. Hg. v. Christoph Siegrist. Frankfurt a.M. 1968. S. 43f.

Idylle nicht nur auf die Heimat, wie Bahr feststellt, sondern auch auf den Tod und zeigt damit ihre Ambivalenz.¹⁹

Böhmel Fichera sieht den Schwerpunkt des Gedichts in der „Bewahrung der Erinnerung an die schwierigen Alltagsprobleme in fremder Umgebung“²⁰. Sicherlich erfasst dieser Blick einen wichtiger Aspekt, doch drückt die Verzahnung von Heimat und Fremde mehr aus, als für die bloße Archivierung notwendig wäre. Die Vertrautheit der fremden Umgebung – ob der Gegenstände, der Tiere oder der Menschen – ergibt sich gerade aus deren Solidarität. Und darin liegt ein großer Trost für die erfahrenen Verletzungen und die Einsamkeit, die dessen ungeachtet anhalten.

Apfelbaum und Olive weist auf die menschliche Solidarität als Trostquelle hin. Domin hat aber auch Gedichte geschrieben, in denen die Liebe zwischen zwei Menschen Trost spendet. Ein Beispiel dafür bildet das Gedicht *Gleichgewicht* (GG 18), das 1955 in San Rafael de la Sierra entstand und 1957 erstmals publiziert wurde.²¹

Gleichgewicht

Wir gehen
jeder für sich
den schmalen Weg
über den Köpfen der Toten
– fast ohne Angst –
im Takt unsres Herzens,
als seien wir beschützt,
solange die Liebe
nicht aussetzt.

So gehen wir
zwischen Schmetterlingen und Vögeln
in staunendem Gleichgewicht
zu einem Morgen von Baumwipfeln
– grün, gold und blau –
und zu dem Erwachen
der geliebten Augen.

Das Gedicht handelt vom Gleichgewicht zwischen zwei Menschen sowie dem Gleichgewicht zwischen den liebenden Menschen und der Welt. Es besteht aus zwei Strophen, die jeweils einem Satz entsprechen, aber eine unterschiedliche Anzahl von Versen besitzen. Das Gleichgewicht ist also doch

19 Ehrhard Bahr: 1959. A.a.O., S. 713.

20 Ulrike Böhmel Fichera: Zum „Stelldichein mit mir selbst“. A.a.O., S. 347.

21 Vgl. VE, S. 230.

leicht gestört. Durch die Verwendung der ersten Person Plural weist der Sprecher auf ein gemeinsames Tun hin (I, 1), ohne dass die Individualität der Einzelnen darin verschwände (I, 2) und die grundlegende Einsamkeit des Subjekts aufgehoben würde. Der Gang des Lebens, zu dem die Trauer um die Toten an den Gräbern gehört, muss allein gemeistert werden. Wu hat auf die Ambivalenz von Liebe hingewiesen, die in der Nähe von Hoffnung und Tod begründet ist.²² Zudem ist das Leben auf der Flucht oder nach der Katastrophe gefährdet vom Absturz. Die Liebe beruhigt, die die Herzen zu einem vereinigt, in einem Takt schlagen lässt (I, 6) und so Halt verleiht, vermag aber die Angst nicht ganz zu nehmen, wie die Parenthese verdeutlicht (I, 5), sondern gibt nur die Illusion von Sicherheit. Und dies liegt allein bei der Liebe als Macht und steht nicht im Einflussbereich des sprechenden Ichs (I, 9).

Der erste Vers der zweiten Strophe nimmt den ersten der ersten Strophe noch einmal auf, doch führen die Schritte nun hoffnungsvoll durch die Luft, durch die Natur: „So gehen wir/zwischen Schmetterlingen und Vögeln“ (II, 1-2). Die Verse suggerieren einen paradiesischen Zustand. Der Gang wird dadurch entwirklicht, verwandelt sich in einen Traum und lässt im Rückblick die Nähe der Toten in der ersten Strophe als überwundenen Alptraum erscheinen: An Stelle der Toten leisten nun Schmetterlinge und Vögel Gesellschaft, als seien es deren Seelen. Das sprechende Ich staunt selbst über diese Erfahrung (II, 3). Während in der ersten Strophe das Gehen ein zielloses war, führt es nun „zu einem Morgen aus Baumwipfeln“ (II, 4), dessen Farben jedoch nicht die der Morgenröte sind, sondern die eines bereits klaren Tags, so dass das Grün der Blätter vor dem Blau des Himmels leuchtet und die Sonne golden scheint, wie die Parenthese, die sich parallel zu der der ersten Strophe im fünften Vers befindet, beschreibt. Als weiteres Ziel des Gehens, des Lebens, wird nun metonymisch für das Gegenüber das „Erwachen der geliebten Augen“ (II, 6-7) genannt. Damit erhält das Vorangegangene verstärkt die Komponente eines geträumten oder traumwandlerischen Gangs.

Die reimlosen Verse verleihen dem Gedicht dabei trotzdem einen Schein von genauer sachlicher Beobachtung mit der Fähigkeit, die eigene Wahrnehmung zu hinterfragen und zu kritisieren. Die Liebe scheint das sprechende Ich aus der Realität, aus Zeit und Raum herauszunehmen, zumindest für begrenzte Zeit, für einen Moment. Doch die Toten sind gegenwärtig, nicht bedrohlich wie eine unbestimmte Gefahr, sondern vielmehr trostspendend. Das Gedicht hält das Gedächtnis der Toten, die an die Gefährdungen des Lebens erinnern, im Gleichgewicht mit der Liebe als Gegenmacht – gerade so eben noch, denn in der ersten Strophe ist der Schutz

22 Vgl. Jianguang Wu: Das lyrische Werk. A.a.O., S. 66.

durch die Liebe nur eine Selbsttäuschung, doch ist es die Hoffnung auf sie, die jeden Morgen aufs Neue Trost spendet. Die Liebe ist eine der „Geborgenheiten im Ungeborgenen“²³. Darin liegt der Trost von *Gleichgewicht*, auch wenn die Liebe nicht ungebrochen erscheint, sondern selbst gefährdet ist.

4.2 Tod als Erlösung: *Ziehende Landschaft, Auf Wolkenbürgschaft*

Neben Solidarität und Liebe bietet in Dominis Gedichten auch der Tod, auf den häufig durch das Motiv des Grabs Bezug genommen wird, als Bild von Heimat Trost. Das deutete sich bereits bei der Interpretation von *Apfelbaum und Olive* an. Im 1955 in San Rafael de la Sierra entstandenen Gedicht *Ziehende Landschaft* (GG 13) sind Tod, Heimat und Trost untrennbar verbunden.²⁴

Ziehende Landschaft

Man muß weggehen können
und doch sein wie ein Baum:
als bliebe die Wurzel im Boden,
als zöge die Landschaft und wir ständen fest.
Man muß den Atem anhalten,
bis der Wind nachläßt
und die fremde Luft um uns zu kreisen beginnt,
bis das Spiel von Licht und Schatten,
von Grün und Blau,
die alten Muster zeigt
und wir zuhause sind,
wo es auch sei,
und niedersitzen können und uns anlehnen,
als sei es an das Grab
unserer Mutter.

Fährt man mit dem Zug oder dem Auto, so „zieht die Landschaft vorbei“. Der Titel des Gedichts greift diese metaphorische Redewendung auf, welche die eigene Bewegung der Umgebung zuschreibt. Nimmt man die Redewendung wörtlich, bleibt die eigene Perspektive gewahrt, und nur die Umge-

23 Hilde Domin: Exil und Heimkehr. A.a.O., S. 339.

24 Vgl. VE, S. 230. Braun bezweifelt diese Datierung. Vgl. Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O., S. 247.

bung verändert sich. Diese Selbstgewissheit bietet ein größeres Gefühl an Sicherheit als die umgekehrte, objektiv gegebene Situation.

Das Gedicht besteht aus einer Strophe, deren Verse graphisch einen ebenso kompakten Eindruck erwecken wie das inhaltlich ausgemalte Bild. Die Verse gliedern sich in zwei Sätze, die beide mit einer normativen Feststellung mit unpersönlichem Subjekt beginnen, so dass der Eindruck einer sachlichen, allgemeingültigen Beobachtung entsteht. Der erste Satz entwirft das Bild und beschreibt die paradoxe Aufgabe, die es zu erfüllen gilt: „weggehen [...] und doch sein wie ein Baum“ (I, 1-2). Die äußerliche Bewegung ist verbunden mit der Imagination einer innerlichen, unaufhebbaaren Verbundenheit mit dem Boden und bildet eine unerfüllbare Anforderung, die nach einem Doppelpunkt mit zwei mit „als“ eingeleiteten Sätzen präzisiert und von einem Wechsel vom Indikativ in den Konjunktiv weiter hinterfragt wird: die Verwurzelung im Heimatboden und das Weggehen bei gleichzeitigem festen Stand. Standfest ist zudem jemand, der trotz Anfechtungen seinen Ansichten treu bleibt. Die Alliteration auf „b“ verbindet mit „Baum“ (I, 2), „bliebe“ (I, 3) und „Boden“ (I, 3) drei Wörter, die den Eindruck der Unbeweglichkeit und festen Verankerung noch verstärken, während die Alliteration auf „w“ in „weggehen“ (I, 1) und „Wind“ (I, 6) – nicht aber in „Wurzel“ (I, 3) und „wir“ (I, 4), die durch den onomatopoetischen Anlaut höchstens zur Imitation des Windes beiträgt, – demgegenüber die Bewegung hervorhebt. In ihrem *Offenen Brief an Nelly Sachs* verweist Domin selbst auf die Nähe ihrer Bildlichkeit zu einem titellosen Gedicht von Nelly Sachs²⁵, das mit den Versen beginnt: „Wurzeln schlagen/die verlassenen Dinge/in den Augen Fliehender“ (I, 1-3). Auch dieser Bezug schreibt die Bildlichkeit der Holocaust-Lyrik fort.

Der zweite Satz beschreibt die Heimkehr der Landschaft, die tatsächlich eine Heimkehr des Ichs zu sich selbst ist. Das Heimatgefühl stellt sich von selbst ein, auch wenn der Ort beliebig zu sein scheint. Dazu ist ein Innehalten nötig, die in der Poetologie als „Atempause“ (vgl. Kapitel 2.3.1) charakterisiert ist, Besinnung und geduldiges Warten, „bis der Wind nachläßt“ (I, 6), der einem wie ein starker Gegen- und Fahrtwind den Atem nimmt, bis der Druck der Welt und ihre Gefährdungen abebben. Bis der Wind nicht mehr von vorn bläst, gegen einen, sondern anfängt, sich zu wandeln, „um uns zu kreisen beginnt“ (I, 7). Hier tritt das erste Mal ein kollektives „wir“ auf, das nicht unpersönlich und unbetroffen ist, sondern sich auf die Exilanten beziehen lässt. Aber es erscheint zunächst als Objekt, nicht als handelndes Subjekt, und dann besteht seine Tätigkeit im Verharren. Es wartet ab, bis „das Spiel von Licht und Schatten“ (I, 8), die Folge von guten und

25 Vgl. Hilde Domin: *Offener Brief an Nelly Sachs*. A.a.O., S. 167. Vgl. Nelly Sachs: *Wurzeln schlagen*. In: Dies.: *Gedichte*. A.a.O., S. 51.

schlechten Erfahrungen, „von Grün und Blau“ (I, 9), von Blättern und Himmel, zur Ruhe kommt und „die alten Muster zeigt“ (I, 10), die sich aus dem alten Standpunkt ergeben, „und wir zuhause sind“ (I, 11).

Die in diesem Vers liegende Hoffnung, es könnte gelingen, zu gehen und zu stehen, wird gleich im nächsten Vers zerstört, denn die Worte „wo es auch sei“ (I, 12) haben einen doppelten Bezug: Ariane Huml geht in ihrer Interpretation davon aus, dass das sprechende Ich in *Ziehende Landschaft* die Heimat durch den Erinnerungsprozess für eine begrenzte Dauer zurückgewinnt.²⁶ Eine andere Deutungsmöglichkeit besteht darin, dass das sprechende Ich hier, in der Fremde, zuhause ist, wo immer das alte nun auch liegt. In dieser Indifferenz drückt sich auch Trauer über die Beziehungslosigkeit aus, die Beliebigkeit wird keinesfalls nur als positiv empfunden. Auf jeden Fall ist der Ort, an dem der Sprecher sich – geistig und/oder physisch – befindet, das Zuhause, definiert über die friedliche Handlung des Niedersetzens und Anlehns wie am Tisch in der guten Stube, an dem wir geschützt sind und gestützt werden, „als sei es an das Grab/unserer Mutter“ (I, 13-14), der engsten Bezugsperson, von der nur das Grab als Ort der Erinnerung geblieben ist. Hier findet die Bewegung ein Ende, die sich – abzulesen an den Verben – durch das Gedicht hindurch verlangsamte. Und möglicherweise geht von dem Grab der Mutter immer noch Trost aus, den die Mutter früher geben konnte, wenn die Assonanzen auf „u“ auch eher den Eindruck der Trauer stärken.

Doch ist diese Erfahrung von Trost brüchig, denn die mit „als“ eingeleiteten Sätze und der Konjunktiv bilden nur eine sprachliche Imitation von Gefühlen und ermöglichen höchstens eine Selbsttäuschung, ohne tatsächlich einen Ort der Heimat zu konstituieren. Diese Satzkonstruktion als Methode der Abschwächung begegnete bereits in dem Gedicht *Gleichgewicht* (vgl. Kapitel 4.1). Der Ort, der den Tod der Mutter festschreibt, kann auch ein Ort sein, an dem radikale Einsamkeit erfahrbar wird, da sie sich als unaufhebbar zu erkennen gibt und dem Sprecher seine Hilflosigkeit vorführt. Ulrike Böhmel Fichera wertet die so artikulierten Zurückhaltung der Sprecherinstanz geringer und kommt zu dem Schluss:

„In ‚Ziehende Landschaft‘ wird die Überwindung der Heimatlosigkeit als Willensanstrengung thematisiert (unterstrichen durch das wiederholte Modalverb ‚müssen‘), eine Veränderung wird in den Metaphern, die eine Eingewöhnung und ein

26 Vgl. Ariane Huml: *Ziehende Landschaft [en]* – generationsspezifische Remigration in der Dichtung jüdischer Schriftstellerinnen nach 1945. In: Irmela von der Lühe/Claus-Dieter Krohn (Hg.): *Fremdes Heimatland. Remigration und literarisches Leben nach 1945*. Göttingen 2005. S. 217-236. S. 220f.

Heimischwerden andeuten, bildlich gemacht, so daß die abschließende Zielvorstellung – eine Ruhestätte auch für den Flüchtling – konsequent entwickelt scheint.“²⁷

Das Bild vom Grab der Mutter erinnert an deren Tod und an die eigene Kindheit als Herkunftsort. Es kann jedoch auch der eigene Tod sein, der dem Sprecher eine Heimat bieten würde. In einer solchen Zielvorstellung läge ebenfalls nur begrenzter Trost. Dennoch spricht für eine solche Deutung auch das Gedicht *Vademecum* (GG 93), das 1953 in New York entstanden und 1959 in *Nur eine Rose als Stütze* erschienen ist.²⁸ Es beginnt: „Der Tote ist unser sichrer Verlaß.“ (I, 1) Und es endet mit den Versen: „Beeile dich ein Toter zu sein./dem Toten/wird das Versprechen gehalten.“ (I, 42-44) Mit dem hoffnungsvollen Bezug auf den Tod ist nicht unbedingt ein christliches oder anderes religiöses Weltbild verknüpft. Auch Dominis Gedicht *Herbstzeitlosen* (GG 17) steuert auf den Tod als Ort der Ankunft und Erkenntnis zu. Viele Schriften Dominis betonen die Bedeutung des Grabes. Dies drückt sich etwa in ihrer Sorge um die jüdischen Friedhöfe aus oder in der Trauer darum, dass ihre Eltern nicht in Deutschland, sondern im Exil begraben liegen.²⁹ Die Abkehr von Welt, insbesondere im Traum, als Motiv der Romantik wurde bereits als Einreihung in eine literarische Tradition angeführt, die Kunst als Gegenentwurf zur Wirklichkeit betrachtet.

Die Verbindung von „Muster“ (I, 10) und „Mutter“ (I, 15) durch die Alliteration und die Assonanz verweist über die geschichtliche Erfahrung des Subjekts hinaus auf eine überzeitliche Heimat, wie das Grab, der Tod sie bietet. In ihrem Essay *Literarische Meinungsbildung* greift Domin 1968 den Begriff des „Musters“ auf, um die im Kunstwerk „immer neu sich zusammenfügenden Einmaligkeiten einer auf ihr Muster durchsichtigen Erfahrungswirklichkeit“ als „etwas einigermaßen Festes“ und das Muster selbst als „Invariante“ zu bestimmen:

„Es sind die großen Themen, die das Leben immer neu und nie sich wiederholend stellt, die unendlichen Variationen auf Liebe und Tod, Zugehörigkeit und Zuhause aller Art, Einsamkeit aller Art, Sehnsucht aller Art, Angst aller Art, etc. etc. Die wesengemäße Antwort an das Kunstwerk, das große Muster, sind die festen Pole:

27 Ulrike Böhmel Fichera: Zum „Stelldichein mit mir selbst“. A.a.O., S. 346.

28 Vgl. VE, S. 231. In den Gedichten vieler deutsch-jüdische Autorinnen spielen die Mutter und deren Tod eine besondere Rolle, auch in den Texten von Else Lasker-Schüler, Rose Ausländer, Nelly Sachs und Gertrud Kolmar. Darin zeigt sich wiederum die Nähe von Tod und Liebe.

29 Vgl. Hilde Domin: Mein Vater. Wie ich ihn erinnere (1968). In: GS, S. 10-20. S. 20; Hineingeboren. A.a.O., S. 156ff; Was einem mit seinen Gedichten passieren kann. Lese-Erfahrungen II. A.a.O., S. 188; Das Paradox als Stilmittel. A.a.O., S. 226f.

Alles, zwischen ihnen, verschiebt sich unaufhörlich, zersetzt sich und formt sich dauernd neu und anders, in unendlicher Varietät.“³⁰

Dies bestätigt die Lesart der im Gedicht angeführten „alten Muster“ (I, 10) als individuelle Erfahrungswirklichkeit. Die Verse selbst können entsprechend als künstlerische Umsetzung eben dieser Muster gedeutet werden, um zumindest die Illusion der Heimat zu erzeugen. Dafür spricht auch, dass die letzten Verse wie I, 3-4 und wie auch I, 12 erneut im Konjunktiv stehen, so dass die im Indikativ stehenden Verse als eine Selbsttäuschung erscheinen. Das künstlerische Sprechen erscheint somit immerhin als geeignet, die Illusion von Heimat zu konstituieren. Trost findet sich zumindest in der Artikulation der Ambivalenz und dem suggestiven Aufrufen des Zuhauses, letztlich aber erst im Tod, da diese Handlungen unzureichend bleiben.

Wu hat bezüglich des Metrums festgestellt, „[...] daß wir es in einigen Zeilen mit traditionellen Versmaßen zu tun haben, so daß sich die scheinbaren prosaischen Äußerungen als metrisch organisierte, alternierende Verse zu erkennen geben.“³¹ Jambische (I, 1-2, 5-6, 10-11, 13-15), trochäische (I, 7-9) und daktylische (I, 3-4, 12) Versmaße wechseln sich ab, so dass die Beziehung zur traditionellen Metrik weiter aufgelockert wird. Zudem variiert die Zahl der Hebungen ebenso wie die Zahl der unbetonten Silben zwischen den Hebungen, und auch diese Füllungsfreiheit steht einem monotonen Eindruck entgegen. Diese Beobachtungen stützen die Interpretation der Muster als Zeichen eines Zufluchtsorts. Dass das Versmaß jedoch nicht einem einzigen Schema folgt, sondern sich immer wieder davon distanziert, deckt sich mit den Bewegungen des Lebens, die erst im Tod zum Stillstand kommen. *Ziehende Landschaft* artikuliert im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz den Trost, der im Gedanken an den Tod als Heimat liegt.

Auch das Gedicht *Kommt einer von ferne* von Nelly Sachs sieht die Erlösung des Vertriebenen von der Suche nach Heimat erst im Tod: „Ein Fremder hat immer/seine Heimat im Arm/wie eine Waise/für die er vielleicht nichts/als ein Grab sucht.“ (III, 1-5) Die Übereinstimmungen im Werk von Domin und Sachs lassen erkennen, dass beide ein Anliegen vertreten, dass eng an ihre Sicht auf Verfolgung und Exil gebunden ist und vor dem Hintergrund von Auschwitz zusätzlich an Relevanz gewinnt. Der Trost, den ihre Verse bieten, indem sie das Leid der Flucht und der Heimatlosigkeit thematisieren, zeichnet ihr Engagement für diejenigen aus, die diesen Erfahrungen ausgesetzt waren und sind.

30 Hilde Domin: Literarische Meinungsbildung. A.a.O., S. 67.

31 Jianguang Wu: Das lyrische Werk. A.a.O., S. 136.

In dem 1958 in Frankfurt entstandenen Gedicht *Auf Wolkenbürgschaft* (GG 131)³² illustriert das Unterwegssein auf dem Meer mit seinen „Inseln ohne Hafen“ (II, 2) die Heimatlosigkeit. Das sprechende Ich ist ein „Fremder“ (I, 9) ohne „Zuhause“ (I, 10), in dem er sich „ausweinen kann“ (I, 11), wo er also seinem offenbar dringenden Bedürfnis nach Aussprache und Trost nachkommen könnte. Die Menschen und der Ort fehlen, die ein Zuhause ausmachen. Erst der Tod bedeutet das sichere Ende der Heimatlosigkeit und bietet Trost.

Auf Wolkenbürgschaft

für Sabka

Ich habe Heimweh nach einem Land
in dem ich niemals war,
wo alle Bäume und Blumen
mich kennen,
in das ich niemals geh,
doch wo sich die Wolken
meiner
genau erinnern,
ein Fremder, der sich
in keinem Zuhause
ausweinen kann.

Ich fahre
nach Inseln ohne Hafen,
ich werfe die Schlüssel ins Meer
gleich bei der Ausfahrt.
Ich komme nirgends an.
Mein Segel ist wie ein Spinnweb im Wind,
aber es reißt nicht.
Und jenseits des Horizonts,
wo die großen Vögel
am Ende ihres Flugs
die Schwingen in der Sonne trocknen,
liegt ein Erdteil,
wo sie mich aufnehmen müssen,
ohne Paß,
auf Wolkenbürgschaft.

32 Vgl. VE, S. 232. Das Gedicht wurde erstmals ein Jahr später in *Die Zeit* publiziert, bevor es 1959 im ersten Lyrikband Domins erschien.

Heimweh hat man nach einem Ort, an dem man aufgewachsen ist, an dem die Eltern leben oder an dem es einem besonders gut gefallen hat. In *Auf Wolkenbürgerschaft* beschreibt ein sprechendes Ich dagegen sein „Heimweh nach einem Land“ (I, 1), in dem es „niemals war“ (I, 2), und sein nicht abzustellendes Gefühl der Heimatlosigkeit, das erst mit dem Tod enden wird. Dadurch drängt sich erstens erneut die Ahasver-Figur auf, was durch die zweite Strophe noch bestärkt wird (II, 5), und damit auch das im Nationalsozialismus virulente Thema der verfolgten und aus ihrer Heimat flüchtenden Juden. Zweitens findet sich darin ein Bezug zur Romantik: So fragt in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* Heinrich Sophie „Wohin gehen wir?“ Und sie antwortet: „Immer nach Hause.“³³ Auch das sprechende Ich in Eichendorffs Gedicht *Mondnacht*³⁴ stellt den Bezug zwischen Heimat und Tod her: „Und meine Seele spannte/Weit ihre Flügel aus,/Flog durch die stillen Lande./Als flöge sie nach Haus.“ (III, 1-4) In der Poesie bringt das Ankommen Trost, Ahasver dagegen kommt nie an. In diesen widersprüchlichen Bezügen zeigen sich die Zweifel, die Domins Lyrik hinsichtlich der Möglichkeit von Trost prägen.

Das Bild der Wolkenbürgerschaft ist nicht nur formal durch den Neologismus verfremdet, sondern auch durch die in der menschlichen Welt bestehende juristische Untauglichkeit von Wolken als Bürgen. Dadurch wird zum einen der Inhalt des Gedichts auf die Ebene der Imagination verschoben. Zum anderen festigt das Gedicht im Diskurs um die Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens dadurch das Vertrauen in die Macht der Sprache, Elemente zu schaffen, die der Welt fehlen. Über die tatsächliche Anerkennung dieser ästhetischen Ergänzungen ist damit noch nichts ausgesagt, so dass der Trost von Zweifeln geschwächt wird. Der Status der Traumbilder, die zwar einen Teil der Wirklichkeit bilden und Effekte auf die Emotionen haben, bleibt in dem Land, in dem das sprechende Ich sich befindet, sehr eingeschränkt.

In den ersten Versen klingen leise Goethes Verse aus dem Italien-Gedicht „*Kennst Du das Land? wo die Zitronen blüh'n*“ und die darin enthaltene Sehnsucht nach dem Paradies an.³⁵ Domins Verse bleiben zunächst unbestimmt, doch wird sukzessive deutlich, dass die Sehnsucht sich nicht auf die Ferne richtet, sondern auf einen Ort, den das sprechende Ich nicht aus eigener Erfahrung kennt. Es träumt von einer Heimat, die es „niemals“ (I, 2) besaß. Das fehlende Komma vor dem Relativsatz rückt die nähere Bestimmung des Landes, die durch das Versende weggerückt wird, wieder

33 Vgl. Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. A.a.O., S. 373.

34 Vgl. Joseph Eichendorff: *Mondnacht*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 1. A.a.O., S. 322f.

35 Johann Wolfgang Goethe: *Mignon*. In: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. I. Abt.: *Sämtliche Werke*. Bd. 9: A.a.O., S. 503.

heran und nimmt ihm somit seine konkrete Materialisierung. Das Ziel der Sehnsucht charakterisiert sich dadurch, dass die Natur das sprechende Ich kennt, darauf liegt der Akzent, nicht umgekehrt. Die Elemente der Natur, „alle Bäume und Blumen“ (I, 3) sowie „die Wolken“ (I, 6) am Himmel erscheinen als personifiziert, als vertraute Freunde, und ersetzen die Menschen, die in dem Bild nicht vorkommen. Die Natur steht also zu seiner Beziehung zum sprechenden Ich und bezeugt die Freundschaft. Damit bietet sie in ähnlicher Weise Trost wie in *Apfelbaum und Olive*. Das alleinstehende Genitivobjekt „meiner“ (I, 7) betont, dass diese Beziehung von der Natur ausgeht, da das sprechende Ich selbst mit dem Land nicht vertraut ist, dieses aber in seiner Vorstellung vorhanden ist und eine Heimat bildet. Das einzige Adjektiv der ersten Strophe, das allerdings in der Funktion eines Adverbs erscheint, spezifiziert und intensiviert diese Beziehung: Die Wolken erinnern sich „genau“ (I, 8).

Die zweite Strophe zeigt, dass das sprechende Ich sich keine Illusionen macht über die in der ersten Strophe formulierten Hoffnungen. Die zweite Strophe gliedert sich in vier Sätze, von denen der erste und der sich aus zwei Hauptsätzen zusammensetzende zweite parallel mit dem Personalpronomen der ersten Person Singular und einem nachfolgenden Prädikat einsetzen und eine Klimax entstehen lassen. Der erste Vers der zweiten Strophe enthält nur die Feststellung „Ich fahre“ (II, 1), das dadurch zeitlich gestreckt wird. Der zweite Vers formuliert die Erfahrung, dass zwar Ziele angesteuert werden, jedoch nicht ein einziges, festgelegtes, und dass der Zugang dazu darüber hinaus versperrt bleibt, denn an „Inseln ohne Hafen“ (II, 2) kann man nur schwer anlegen, vielleicht sind sie unbewohnt, vielleicht wollen die Besucher keinen Kontakt nach außen. Das sprechende Ich ist sich schon beim Weggehen sicher, nicht in sein Haus zurückzukehren. Es hat sich selbst den Rückweg abgeschnitten, indem es „gleich bei der Ausfahrt“ (II, 4) die Schlüssel seines Hauses weggeworfen hat, und zwar ins Meer, in dem es sie nicht wiederfinden kann und das nun für eine Zeit die neue Heimat sein wird. Die Geste erinnert an die Erzählungen, denen zufolge die spanischen Juden im 15. Jahrhundert bei ihrer Flucht nach Frankreich oder Portugal ihre Schlüssel für den Fall der Rückkehr aufbewahrten. In der Umkehr dieses Verhaltens liegt eine Abkehr von dem vertrauensvollen Verhalten der Sepharden in der Geschichte. Zugleich verweist sie auf eine Tradition der gewaltsamen Vertreibungen, die vom damaligen spanischen Königshaus mit der Christianisierung und von den Nationalsozialisten rassistisch begründet wurde. Die Klimax des Gedichts gipfelt in der Feststellung im fünften Vers, dass es kein Ankommen für das sprechende Ich gibt, wobei diese Aussage einerseits metaphorisch zu verstehen ist, dass es keine neue Heimat geben kann, andererseits wörtlich, dass niemand es aufnehmen wird.

Die folgenden beiden Verse beschreiben die Beschaffenheit und Wirkung von Gedichten ähnlich wie in *Lyrik*, und zwar durch einen Vergleich mit einem „Spinnweb im Wind“ (II, 6), das sich zwar im Wind biegt, aber nicht reißt (II, 7) – und zudem wie ein Gedicht von großer Schönheit und Kunstfertigkeit ist. Das Gedicht selbst wird damit für das sprechende Ich zur Antriebskraft, zur Hilfe bei der Weiterfahrt, beim Weiterleben.

Der letzte Satz von *Auf Wolkenbürgschaft* verweist auf einen Ort, der schließlich doch eine Ankunft ermöglichen wird. Er liegt „jenseits des Horizonts“ (II, 8), also außerhalb des Sichtbaren, vielleicht sogar außerhalb des für Menschen begreifbaren Bereichs. Durch die Erwähnung der „großen Vögel“ (II, 9) klingt ebenso wie durch die Formulierung „am Ende ihres Flugs“ (II, 10) erneut etwas Mythisches an: Es kann das Ende eines Flugs – beispielsweise von einem Albatros, der durchaus eine wichtige Rolle spielt in den Sagen, oder vom sagenhaften Vogel Greif, der jenseits der Welt in einer Traumlandschaft landet, – gemeint sein. Möglich ist aber auch eine Lesart als Ende ihres Lebens, wenn sie sich von dessen Mühsal erholen. Dass dieses Adjektiv das Einzige in der zweiten Strophe ist, hebt es weiter hervor.

Wenn das Gedicht den Tod als „Erdteil“ (II, 12) bezeichnet, so impliziert dies eine Auffassung, die anerkennt, dass der Tod zum Leben gehört und die Toten ebenso weiterhin einen Teil der Welt bilden. Der Tod steht jedem offen, kein Pass ist nötig, um zu sterben. Biografisch spielte der Pass für alle im Nationalsozialismus Verfolgten eine große Rolle, zusammen mit den übrigen erforderlichen Papieren bedeutete er die Möglichkeit zur Flucht ins Exil. Das Gedicht weist auf das abweichende Grenzkontrollverhalten dieses anderen Erdteils hin: Es reicht eine „Wolkenbürgschaft“ (II, 15), das Land der Toten kann sich dem nicht verweigern. Die Wolken erscheinen personifiziert, als die einzigen, die für das sprechende Ich zu bürgen bereit wären. Während sich in Friedrich Schillers Ballade *Die Bürgschaft*³⁶, die der Titel assoziativ aufruft, das Vertrauen zweier Männer in die Freundschaft als gesichert erweist, bieten hier Menschen keine zuverlässige Hilfe mehr. Bereits in der ersten Strophe war die enge Verbindung zu den Wolken angeführt und der Neologismus damit vorbereitet worden. Das Bild zeigt in seiner Leichtigkeit die fehlende Anerkennung der Bürgen bei den Menschen und vor den Gerichten. Damit bezeugt es die Hoffnungslosigkeit, die hinter der im Gedicht artikulierten Hoffnung steht. Der letzte Vers wiederholt den Titel und spricht damit dem gesamten Text und dem lyrischen Sprechen nach 1945 eine Existenzform zu, die „auf Wolkenbürgschaft“ zu beruhen scheint.

36 Friedrich Schiller *Die Bürgschaft* In: Sämtliche Werke. A.a.O., Bd. I. S. 352-356.

Eine weitergehende Deutung der „Wolken“ als Rauch aus den Schornsteinen der Konzentrationslager, ist für die vorliegenden Verse weder eindeutig zu belegen noch zurückzuweisen, auch wenn für die Deutung als Naturscheinung der Einklang mit den anderen Bildelementen, den „Bäume[n] und Blumen“ (I, 3), spricht. Die alternative Lesart verschiebt den Akzent der Interpretation: Sie stellt die enge Verbundenheit des sprechenden Ichs mit den Opfern in den Vordergrund und würde im Diskurs um die Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens nach dem Massenmord die Toten als die benennen, die als Einzige für die Verfolgten Partei ergreifen und für sie eintreten. Ihr Wort wird damit lebenswichtig für die Zukunft – ohne dass es allerdings Rettung bringt.

Das Gedicht bezieht im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz eine Position, der zufolge Trost nur im utopischen Entwurf der Wolkenbürgschaft, im Aufblitzen des schönen Traumbilds zu finden ist, oder sich auf den Tod als Heimat richtet. Die Assonanzen auf „o“, die sich durch das Gedicht ziehen (I, 6; II, 8-9, 14-15), geben dem Ausdruck, indem sie den Versen einen dunklen, trauernden Ton verleihen. Eine Todessehnsucht der Verse ist an sich jedoch noch kein hinreichender Beleg für eine Interpretation des Gedichts als Ausdruck des Glaubens³⁷, sie kann auch die Müdigkeit und das Hoffen auf ein Ende des Leidens widerspiegeln. *Auf Wolkenbürgschaft* entwirft ein Szenario, dessen Bilder tröstliche Elemente benennen, zu denen auch der Tod gehört.

Die Unsicherheit des Daseins, der Heimat und sogar der Ruhe im Tod kennzeichnet neben dem Gedicht *Ziehende Landschaft* auch Domins Gedicht *Mit leichtem Gepäck* (GG 210), das im Frühjahr 1960 in Madrid entstand und bereits zwei Wochen später in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erstmals veröffentlicht wurde.³⁸ Der Titel *Mit leichtem Gepäck* weist darauf hin, dass das Gedicht sich auf eine Situation des Unterwegsseins bezieht, und die Verse legen es nahe, dies als Metapher für das Leben aufzufassen.

Die letzte Strophe lautet: „Du darfst einen Löffel haben/eine Rose,/vielleicht ein Herz/und, vielleicht,/ein Grab.“ (V, 1-5) Die Rose könnte für Schönheit, Liebe, Empfindsamkeit oder die poetische Sprache stehen, das Herz für Liebe oder Mitleid, das Grab für Ruhe oder letzte Heimat sowie als ein Ort, an dem man der Toten gedenkt. Die negativen Konnotationen, die mit einem Grab, das ja das Ende des Lebens bezeichnet, verbunden sind, rücken hier in den Hintergrund gegenüber dem Grab als letzter Ruhestätte und Ort des Friedens. Doch schränkt das die Wahrscheinlichkeit ein, Liebe und Heimat im Leben zu finden.

37 Vgl. Stephanie Lehr-Rosenberg: „Ich setzte den Fuß in die Luft, und sie trug.“ A.a.O., S. 150.

38 Vgl. VE, S. 235.

Das Gedicht endet mit dem Verweis auf das Grab, und obwohl der Tod doch mit Sicherheit irgendwann eintritt, fürchtet das sprechende Ich um diese Erlösung. Das Motiv des ersehnten, aber ausbleibenden Todes legt erneut eine Spur zur Ahasver-Legende. Zudem artikulieren die Verse eine tatsächliche Erfahrung Domins in Bezug auf ihren Vater, sie 1968 formulierte: „Er hat kein Grab. Darüber kann ich nicht sprechen.“³⁹ Der Schrecken, der davon ausgeht, dass so ein Ort der Begegnung und der Erinnerung fehlt, die in der jüdischen Vorstellung essentiell ist, macht Domin sprachlos. In dem Gedicht *Mit leichtem Gepäck* wird das Grab zwar ebenso wie die Liebe und Schönheit – der Kunst oder der Natur – als Zufluchtsort in Erwägung gezogen, einer Gewissheit verweigern sich die Verse jedoch.

1984 hatte Domin den Glauben, die Zweisamkeit und die Sprache als Möglichkeiten der Heimat bezeichnet. Sie seien keinesfalls sichere Besitztümer: „In diesem – wenn man so will – urchristlichen Lebensgefühl, das jenseits alles Bürgerlichen und auch alles Nichtbürgerlichen ein Grenzgefühl ist, gibt es den Trost, ohne den der Mensch nicht leben würde. Wenn einer Glück hat, gibt es letzte Heimaten schon hier auf Erden.“⁴⁰

Der mögliche religiöse Hintergrund von Domins Gedichten dient der metaphysischen Aufladung, die den Leserinnen und Lesern angeboten wird. *Ziehende Landschaft*, *Auf Wolkenbürgerschaft* und *Mit leichtem Gepäck* sehen im Tod als dem Lebensende eine Erlösung von der Suche nach Heimat. Trotz der Hoffnungslosigkeit in Bezug auf das Dasein bieten sie damit Trost, ohne dass dieser an eine religiöse Überzeugung gebunden ist.

4.3 Die poetische Sprache: *Fürchte dich nicht, Nur eine Rose als Stütze*

Trost kann auch aus der Sprache selbst geschöpft werden, insbesondere aus Gedichten. Diese Annahme findet sich in der Lyrik Domins. Die Schönheit der geformten Sprache und die eigenen Gestaltungsmöglichkeiten können zumindest zeitweise die Aufmerksamkeit vom Schmerz ab- und auf die ästhetische Erfahrung lenken. Die Sprache, in der die eigenen Gedanken formuliert werden, bietet dabei – ungeachtet möglicher Verfremdungen – zugleich eine grundsätzlich vertraute Umgebung. Sprache kann ein „Haus des Seins“ (Martin Heidegger) bieten, indem sie eine Ordnung der Welt bereit stellt und das Leben strukturiert. Sie bietet zumindest metaphorisch eine „Heimat“, und sei es in der Fremde des Exils oder in einer fremd geworde-

39 Hilde Domin: Mein Vater. Wie ich ihn erinnere. In: GS, S. 10-20. S. 20.

40 Vgl. Hilde Domin: „... und doch sein wie ein Baum“. A.a.O., S. 208.

nen Heimat. So hat es Ilse Blumenthal-Weiss formuliert: „Die deutsche Sprache ist meine Heimat geblieben [...]“.“⁴¹

Dieser Topos findet sich bereits in Bezug auf den Exilanten Heine und wird nach Auschwitz häufig im Zusammenhang mit den Texten von deutsch-jüdischen Dichterinnen wie Nelly Sachs oder Rose Ausländer formuliert.⁴² Er tritt auch in der Lyrik Domins auf: In ihrem 1973 in Heidelberg entstandenen Gedicht *Tokaidoexpress* (GG 349)⁴³ sagt das sprechende Ich zu den „Dichtern eines vielleicht zweifachen/Zuhauses“ (I, 9-10): „ihr könnt gehen und doch bleiben/und im Worte wohnen“ (I, 16-17) – und greift damit eine Formulierung aus *Ziehende Landschaft* wieder auf. Dass die Verbundenheit mit der Sprache eine engere ist als mit der Nation, betont auch der Exilant Klaus Mann: „Das Vaterland kann man verlieren, aber die Muttersprache ist der unverlierbare Besitz, die Heimat der Heimatlosen. Sogar wenn uns der Vater verstößt, die Mutter wird uns stets die Treue halten [...], auch in der Fremde.“⁴⁴ Diese Auffassung von Sprache entspricht einer „[...] Substitution von Heimat in einem umfassenden, identitätsstiftenden Sinn durch das Wort, das sprachliche Zeichen, die geistige Realität.“⁴⁵ Dies gilt sicher nicht für alle Exilantinnen und Exilanten, aber für viele Schriftstellerinnen und Schriftsteller.⁴⁶

Domin schrieb *Fürchte dich nicht* (GG 84) 1954 in Frankfurt.⁴⁷ Das Gedicht lässt keine Phantasiewelt entstehen, sondern verwendet einfache Bilder der Natur und knüpft damit an eine dem Zeitgeist nahestehende Strömung der deutschen Lyrik an.

41 Ilse Blumenthal-Weiss: Ohnesarg. Hg. v. Alfred Paffenholz. Hannover 1984. S. 78.

42 Vgl. Walter Hinck: „Wohnen im Wort“. Zur Lyrik Rose Ausländers. Festschrift für H. Arntzen. Münster 1991. S. 535-539; Claudia Beil: Sprache als Heimat. A.a.O.; Dieter Borchmeyer: Literatur als Tauziehen. Das Überlebensmittel der gebundenen Sprache: Ruth Klüger zum siebzigsten Geburtstag. In: FAZ, 30.10.2001. S. 49.

43 Vgl. VE, S. 242.

44 Vgl. Klaus Mann: Sprachproblem (1947). In: Ders.: Mit dem Blick nach Deutschland. Der Schriftsteller und das politische Engagement. Hgg. u. m. einem Nachw. v. Michel Grunewald. München 1985. S.131-136. S. 131.

45 Sonja Hilzinger: „Ich will wohnen im Menschenwort“. Zur Lyrik von Rose Ausländer. In: Jörg Thunecke: Deutschsprachige Exillyrik. A.a.O., S. 325-338. S. 325.

46 Vgl. Hanna Papanek: Reflexionen über Exil und Identität, Staat und Menschenrechte. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 17. A.a.O., S. 24-37. S. 25; 27.

47 Vgl. VE, S. 242. Es erschien 1987 in den *Gesammelten Gedichten*.

Fürchte dich nicht

Die Rose sagt:

Fürchte dich nicht
meine Blätter sind heute
ganz stabil
kein Windstoß wird mich
vor deinen Augen
entblößen.

Der Baum

atmet Vertrauen
und will daß ich mich anlehne.
Er sei bestimmt
nicht angehackt.

Das Vogelei

auf der Astgabel
hält das Versprechen
der kleinen weißen Balance.
Es ruht stille im Wind
bis den bangen Augen im Dotter
ein Federbalg wächst,

der auf den Zweig fliegt
und singt.

Das Gedicht gliedert sich in vier Strophen, von denen die ersten drei ähnlich strukturiert sind und die vierte sich zumindest semantisch an diese Struktur anlehnt. Dieses Muster gibt den Leserinnen und Lesern ebenso wie die inhaltlichen Parallelen Sicherheit: In der ersten Strophe wird die Kommunikation mit einer Rose zitiert, in der zweiten die mit einem Baum, in der dritten die mit einem Vogelei und in der vierten mit einem Vogel. Mit Blume, Baum, Ei und Vogel wird damit das Spektrum verschiedener Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen der Natur exemplarisch abgedeckt – der Vogel ist sogar selbst zu Gesang fähig. Außer dem sprechenden Ich tritt kein Mensch auf, so dass deutlich wird, dass Mitmenschen nicht als Trostsponder in Frage kommen.

Mit der Aufforderung *Fürchte dich nicht* des Titels scheint ein Sprecher sich in vertrauter Anrede beruhigend an eine Leserin bzw. einen Leser zu wenden. Doch gleich die ersten Verse rücken den Satz auf eine imaginäre Ebene, da er wie die übrigen Verse der ersten Strophe einer Rose zugeordnet wird (I, 1-2). Die Unnötigkeit der Furcht gründet sich in der gesamten ersten Strophe darauf, dass die Rose ihre Blätter nicht verlieren wird, denn

sie seien „heute/ganz stabil“ (I, 3-4). Darin drückt sich aus, dass diese Stabilität keineswegs die Regel ist. Die Rose scheint die Befürchtungen ihres Gegenübers zu antizipieren, denn sie expliziert den Inhalt ihrer Aussage noch einmal. Sie legitimiert den naiven Blick auf die Schönheit. Durch das Verb „entblößen“ erfährt die Rose eine Personifizierung. Auch wenn sie sich diese selbst zuspricht, so überträgt sich die Situation, die sie negiert, dadurch auf den Angeredeten. Sie scheint sich auf eine seiner Erfahrungen zu beziehen, auf ein Gefühl der Nacktheit und des Ausgeliefertsein vor fremden und tatenlosen Zuschauern.

Die Rose spricht, ein Doppelpunkt kennzeichnet ihre Rede formal. Es folgen zwei Sätze, wie an den Initialen am Versanfang zu erkennen ist (I, 2; 5), doch steht erst am Ende des letzten Verses ein Punkt (I, 7). Der Punkt, der nach dem vierten Vers Stabilität liefern könnte, fehlt ebenso wie das Komma am Ende des zweiten Verses. Auch die Enjambements widerlegen auf formaler Ebene den inhaltlich bestätigten Eindruck der Stabilität, sie verweisen vielmehr auf eine brüchige Existenz. Dieser Eindruck wird durch die Nennung der Gefahr gestützt, die angeblich nicht besteht – trotz der Negation entsteht so das Bild der angeblich nicht bestehenden Gefahr. Die nachdrückliche Versicherung, die Blätter seien „ganz stabil“, weckt eher Misstrauen.

Während die Blume sprechen kann, spürt das sprechende Ich in der zweiten Strophe die Lebendigkeit, die vom Baum ausgeht, und erkennt darin sein Angebot der Solidarität und den Willen, es zu stützen und Nähe zu bieten: „Der Baum/atmet Vertrauen“ (II, 1-2). Auch der Baum erscheint somit durch das Prädikat personifiziert. Seine Kommunikation ist nicht wie die der Rose auf Worte angewiesen, sondern er bedient sich einer universelleren Sprache. Ein Baum gilt als Inbegriff der Standhaftigkeit, dennoch scheint dieser es für nötig zu halten, zu versichern, dass er „bestimmt/nicht angehackt“ (II, 4-5) sei, und weckt damit wie in dem vierten Vers der ersten Strophe Zweifel. Die Strophe gliedert sich in zwei Sätze, die jeweils mit einem Punkt abgeschlossen werden. Das Gefühl der Sicherheit, das nach dem ersten Punkt vielleicht entsteht, wird in den folgenden beiden Versen zu einem Gefühl der Täuschung – er wirkt wie eine Falle, die man erst hinterher bemerkt, ebenso wie man es erst merken würde, dass der Baum angehackt ist, wenn man sich anlehnt. Wie in der ersten Strophen konterkarieren die Enjambements die Zusicherung der Einheit und suggerieren eine verborgene Gefahr.

In der dritten Strophe erscheint das Subjekt ebenfalls personifiziert: Hier ist es ein Vogelei, das sich in einer heiklen, lebensbedrohenden Situation befindet, das etwas versprochen hat und hält: die „Balance“ (III, 4). Die Balance wird durch den Punkt bestätigt, der den vierten Vers abschließt. Die Bedrohung durch den „Wind“ (III, 5), der bereits in der ersten Strophe eine

Gefahr darstellte, ist latent. In der Strophe beginnt ein zweiter Satz, der das Heranwachsen eines Vogelkükens im Ei beschreibt, ohne dieses allerdings zu benennen. Stattdessen werden die „banger Augen“ (III, 6) als Zentrum beschrieben, denen „ein Federbalg wächst“ (III, 7), um sie zu schützen und ihnen das Fliegen zu ermöglichen. Die Augen bieten die Identifizierung mit dem sprechenden Ich an, da sie auf dessen „Augen“ (I, 6) verweisen, die in der Rede der Rose in der ersten Strophe durch die Anrede eben diesem zugeordnet wurden.

Erst in der vierten Strophe endet der Satz und der aufgebaute Spannungsbogen. Nicht mehr die „banger Augen“ als Bild des passiven Zuschauers und der Furcht, sondern der Federbalg ist Subjekt und Akteur, womit das Fliegen zum bestimmenden Merkmal wird, der ihm die Befreiung aus der Gefahr verheißt. Das Singen, seine Sprache, seine Kunst ist Ausdruck dieser Hoffnung und zugleich die höchste Vollendung, das beste Argument gegen die Furcht. Der einzelne herausragende „Zweig“ (IV, 1), der Blüten treiben kann, steht damit im Gegensatz zur „Astgabel“ (III, 2).

In einem Bild der Natur verhandelt Domin ein Kunstproblem: Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz manifestiert sich mit diesem Gedicht der Trost, den Kunst bieten kann, stellt aber deutlich heraus, dass er nur momenthaft sein kann. Lyrik erscheint als *Augenblick von Freiheit* – nicht mehr. Zudem entziehen sich die Vorbedingungen, die erfüllt sein müssen, damit dies eintreten kann, dem menschlichen Einflussbereich. Doch kann ein Detail des Strophenaufbaus weitere Hoffnung geben: Die erste und dritte Strophe bestehen aus sieben Versen, die zweite Strophe besitzt nur fünf und die vierte nur zwei Verse. Es liegt also nahe, die letzte Strophe sozusagen als Nachtrag zur dritten heranzuziehen. Der Zweig, auf den der Vogel fliegt, gehört möglicherweise zu dem erwähnten Baum, der sich somit des Vertrauens würdig erweist. Das ermutigt zumindest zum Sprechen. Im poetischen Muster selbst, im Vokabular und in der Struktur, manifestiert sich das Gelingen, auch wenn es mit klassischen Traditionen wie Metrum oder Reim bricht. Dennoch liefert nur der Text selbst – und nur im Reden von der Natur – einen Beleg für die menschliche Fähigkeit durch Sprache zu trösten.

Domin hat in ihrer Poetologie hervorgehoben, dass Lyrik für die Rezipierenden nützlich sein kann. Die Autorin spitzt die Frage nach der Kraft der Poesie noch zu, indem sie ihrem ersten Gedichtband *Nur eine Rose als Stütze* 1959 ihre Übersetzung der Verse von Lope de Vega (1562-1635) „Dando voy pasos perdidos/que todo es aire“ als Motto voranstellt: „Verlorene Schritte tu ich/auf Erden, denn alles ist Luft“. Das Motto des zweiten Teils desselben Bandes klingt wie eine Antwort darauf: „Ich setzte den Fuß in die Luft/und sie trug.“ Das zweite Motto drückt also das umgekehrte Empfinden des ersten Mottos aus: Während das sprechende Ich sich bei Lope de Vega auf der Erde so „verloren“ fühlt, dass ihm der Boden und jeder

Halt entgleitet, bringt der selbstbewusste oder verzweifelte, auf jeden Fall aber mutige Schritt „in die Luft“, das Verlassen des gewohnten und begrenzten Bereichs, die Erfahrung eines neuen Halts, wenn er auch unsicher und vorläufig sein mag. In ihrer *Selbstvorstellung bei der Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* 1979 interpretierte Domin diesen Bereich und die neue Erfahrung rückblickend als das Schreiben: „Schreiben war Rettung.“⁴⁸

Die Ansicht, dass das lyrische Sprechen zum Überleben beiträgt, findet sich auch in Gedichten von anderen Verfolgten des Nationalsozialismus. Das gilt etwa für das bereits zitierte Gedicht *Chor der Wandernenden* von Nelly Sachs aus dem Band *In den Wohnungen des Todes*: „Aus dem Kochtopf der Sprache, die wir unter Tränen erlernten,/Ernähren wir uns.“ (I, 5-6) Michael Braun hat in einer Fußnote auf „Parallelen zu anderen verbannten Dichtern deutsch-jüdischer Herkunft“⁴⁹ hingewiesen, und zwar in den Texten von Sachs und von Celan. Sachs' Gedicht *Ende*⁵⁰ erschien 1959 in *Fahrt ins Staublose* und spitzt das Bild vom Wohnen in der Luft noch zu: „wohnhaft in Luft/und Nichts“ (I, 7-8). Celans Gedicht *In der Luft*⁵¹, das 1963 in *Die Niemandsrose* erschien, beginnt: „In der Luft, da bleibt deine Wurzel, da,/in der Luft.“ (I, 1-2) Die Bildlichkeiten, die deutsch-jüdische Dichterinnen und Dichter im Diskurs um die Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens wählen, ähneln einander, denn zumindest Celans Text legt wie der von Domin den Bezug zum Exil und zum Schreiben nahe, erlaubt aber zugleich den Bezug auf den Massenmord. Das gilt auch für sein Gedicht *Todesfuge*, das im Refrain vom „Grab in den Lüften“ (I, 4) spricht und sich auf die historische Tatsache bezieht, dass die KZ-Insassen ihre eigenen Massengräber schaufeln mussten und den Rauch aus den Verbrennungsöfen aufsteigen sahen. Das Motiv lässt sich somit in Texten nachweisen, die Dominns Verortung innerhalb des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz weiter festigen.

In dem 1957 in Frankfurt geschriebenen Gedicht *Nur eine Rose als Stütze* (GG 113)⁵² verwendet Domin diese Bildlichkeit, um die Ambivalenzen des Zuhauses zu beschreiben. Das Gedicht, das ihrem ersten Lyrikband den Titel gab, kann als ihr prominentester Text gelten. Von Anfang an wurde es als eine Bestätigung des Dichtens gelesen. Diese Lesart soll hier überprüft werden.

48 Hilde Domin: *Leben*. A.a.O., S. 35. Vgl. Hilde Domin: *Unter Akrobaten*. A.a.O., S. 21; 25.

49 Michael Braun: *Exil und Engagement*. A.a.O., S. 74. Fußnote 97.

50 Nelly Sachs: *Ende*. In: Dies.: *Fahrt ins Staublose*. Gedichte. Frankfurt a.M. 1988 (1959). S. 314.

51 Paul Celan: *In der Luft*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 1. A.a.O., S. 290f.

52 Vgl. VE, S. 231.

Nur eine Rose als Stütze

Ich richte mir ein Zimmer ein in der Luft
unter den Akrobaten und Vögeln:
mein Bett auf dem Trapez des Gefühls
wie ein Nest im Wind
auf der äußersten Spitze des Zweigs.

Ich kaufe mir eine Decke aus der zartesten Wolle
der sanftgescheitelten Schafe die
im Mondlicht
wie schimmernde Wolken
über die feste Erde ziehn.

Ich schließe die Augen und hülle mich ein
in das Vlies der verlässlichen Tiere.
Ich will den Sand unter den kleinen Hufen spüren
und das Klicken des Riegels hören,
der die Stalltür am Abend schließt.

Aber ich liege in Vogelfedern, hoch ins Leere gewiegt.
Mir schwindelt. Ich schlafe nicht ein.
Meine Hand
greift nach einem Halt und findet
nur eine Rose als Stütze.

In den ersten drei Strophen des Gedichts wird ein Ort zum Wohnen konstituiert. Dass dieser fragil ist, wird bereits in der ersten Strophe angedeutet, doch erst in der letzten Strophe kippt die Stimmung des sprechenden Ichs und zeichnet die Situation einer Gefährdung. Das Zimmer, in dem das sprechende Ich sich in der ersten Strophe einrichtet, liegt „in der Luft“ (I, 1). Wie ein Luftschloss existiert es nur in der Phantasie. Das gewählte Zuhause ist ein Ort im Nicht-Ort. „Luft“ umgibt uns, es ist das Medium von „Akrobaten und Vögeln“ (I, 2), die kein festes Zuhause haben, sondern immer weiter ziehen. Wie in dem Gedicht *Apfelbaum und Olive* stehen die Akrobaten stellvertretend für ein Leben in Ungebundenheit, und der Sprecher ist sich bewusst, dass dadurch gleichzeitig eine gewisse Unsicherheit erhalten bleibt. Das eigene „Bett“ (I, 3) ist Inbegriff eines Orts zum Ausruhen, zur bewussten Hingabe an einen Zustand der vollkommenen Hilflosigkeit und des Urvertrauens, den Schlaf. Aber das Bett befindet sich (das zu erwartende Prädikat „steht“, das Halt verspräche, bleibt aus) „auf dem Trapez des Gefühls“ (I, 3), und das Trapez wiederum verkörpert die Unsicherheit, ein kleines Stück Holz, hoch über dem Boden schwingend, auf dem die Zirkus-

künstler ihre Kunststücke vorführen und dabei ihr Leben riskieren. Eben so wenig bieten Gefühle Sicherheit, und sie sind verletzlich.

Die gleiche Paradoxie findet sich in den folgenden Versen im Vergleich „wie ein Nest im Wind“ (I, 4), das noch dazu „auf der äußersten Spitze des Zweigs“ (I, 5) liegt: Eine Metapher der Geborgenheit wird kontrastiert mit einer Metapher existentieller Gefährdung. Der Vogel riskiert die Gefahr durch Wind, da dieser Ort auch Schutz vor Feinden, zumindest vor Säugertieren, bildet. Gleichzeitig ergeben die Verse ein Bild für den Vorgang des Dichtens: Das Schreiben wird als eine Tätigkeit dargestellt, die auf der einen Seite zwar ein Zuhause schafft, das auf der anderen Seite aber doch nur „in der Luft“ schwebt, flüchtig und unsicher. Für Extremsituationen und das Gefühl des Ausgesetzt-Seins bietet sich der Superlativ in Verbindung mit dem Substantiv an, das selbst zur Metapher geworden ist, wie etwa die Redewendung „das ist nur die Spitze des Eisbergs“ zeigt.

Domin's letzter Vers der Strophe enthält ein Zitat aus dem Gedicht *Se equivocó la paloma* von Rafael Alberti, das 1942 in einem Zyklus mit Gedichten aus den Jahren 1939/40 erschien.⁵³ Seine Verse erzählen von Fehleinschätzungen einer Taube hinsichtlich Weg, Situation und Ziel. Das Gedicht ist auch in der 1955 von Erwin Walter Palm herausgegebenen Anthologie *Rose aus Asche* enthalten, an der Domin nachweislich mitgearbeitet hat. Die letzte Strophe lautet auf Deutsch: „(Sie schlief am Ufer. – Du/auf der Spitze eines Zweiges.)“⁵⁴ Erst in der fünften Strophe tritt ein Gegenüber auf, das in der sechsten und letzten Strophe mit „Du“ angesprochen wird. Auch in Albertis Gedicht verweist das Bild zugleich auf die undurchdringliche Einsamkeit und Gefährdung. Domin überträgt durch das Zitat die Implikation diese Gefühle auf ihr Gedicht und stärkt so den möglichen Effekt. Ähnlich wie in *Auf Wolkenbürgschaft* verweist *Nur eine Rose als Stütze* somit auf die Zartheit und Gefährdung des Lebens.

Wie die erste Strophe besteht auch die zweite Strophe aus einem Satz, der sich über fünf Verse erstreckt und ein in sich geschlossenes Bild bietet. Auch hier verstärken die Enjambements den Eindruck der Haltlosigkeit. Und wie die erste Strophe setzt die zweite ebenfalls mit dem Subjekt des Satzes, dem sprechenden „Ich“ (II, 1) ein, so dass die Fortsetzung der Imagination eines „Zuhause“ bruchlos anschließt. Nach dem „Zimmer“ mit „Bet“ wird die „Decke“ charakterisiert, die Wärme und Schutz bietet. Das sprechende Ich erwirbt eine besonders weiche Decke von hoher Qualität. Domin verwendet in ihren Gedichten insgesamt sehr wenige Adjektive, der

53 Vgl. Rafael Alberti: *Obra Completa*. Tomo 2: *Poesía 1939-63*. Edición, Introducción, Bibliografía y Notas de Luis García Montero. Madrid 1988. S. 55.

54 Rafael Alberti: *Getäuscht hat sich die Taube*. In: Erwin Walter Palm (Hg.): *Rose aus Asche*. A.a.O., S. 35.

Superlativ ist äußerst selten und sticht deshalb hier („zartesten“, II, 1) umso mehr hervor.

Das Verb „kaufen“, das zunächst durch seine Herkunft aus dem ökonomischen Wortfeld das traumartige Bild stört, wird durch die weitere Beschreibung der Decke wieder in die Imagination integriert: Die Schafe werden mit einem Neologismus beschrieben („sanftgescheitelten“, II, 2), der sie ebenso wie das „Mondlicht“ (II, 3) der Nachtszene von der Realität entfernt. Dabei wird die Schärfe und Härte der Kontur, die ein Scheitel enthält, durch das „sanft-“ abgemildert und näher an eine zärtliche und fürsorgliche Geste gerückt. Der Vergleich „wie schimmernde Wolken“ (II, 4) stellt sie zudem in Kontrast zu der „feste[n] Erde“ (II, 5), auf der sie sich bewegen, und die durch die Assonanzen zusätzlich verdichtet und massiv erscheint. Wie der Vergleich in der ersten Strophe, zu dem der in der zweiten Strophe parallel steht, ist sein Inhalt nicht gebunden und gesichert, sondern instabil und unsicher. Die Bewegung der Schafe wiederum ist gleichmäßig und entrückt sie der Zeit, denn „zieh[n]“ wird in dieser Bedeutung üblicherweise verwendet, um die Wanderungen von Völkern, von Nomaden, von Herden oder eben Wolken zu bezeichnen, die dies regelmäßig und seit Urzeiten tun. Die Elision innerhalb des Verbs verhindert das Entstehen eines unbetonten Reims, selbst wenn dieser wohl nur optisch auffallen würde, und senkt die Satzmelodie eindeutiger, als dies ohne sie der Fall wäre. Dadurch erhält auch diese Strophe einen starken geschlossenen Eindruck. Die Alliteration und die Assonanzen in „Wolle“ (II, 1) und „Wolken“ (II, 4) verstärken die Intensität des Vergleichs, wie auch die Assonanzen (auf „i“ und „o“) in „im Mondlicht/wie schimmernde Wolken“ (II, 3-4) das Bild verdeutlichen.

Auch die dritte Strophe beginnt mit einem „Ich“ am Satzanfang, doch besteht sie aus zwei Sätzen, von denen nur der erste eine Handlung des Subjekts enthält: Das Schließen der Augen erleichtert gewöhnlich das Einschlafen, denn es verstellt den Blick auf die äußere Welt mit ihren optischen Sinneseindrücken. Das Einhüllen in die Decke aus dem Tierfell bewirkt dadurch zusätzlichen Schutz, dass es von „verläßlichen“ (III, 2) Tieren stammt, die ihre Zuverlässigkeit also schon unter Beweis gestellt haben und überdies aus der vorherigen Strophe vertraut sind. Der Begriff „Vlies“ (III, 2) ist poetischer als „Fell“ und verweist darüber hinaus auf die Sage vom Goldenen Vlies, wodurch sein Wert noch erhöht wird: Jason soll es holen, weil die Götter seinem Volk dafür Schutz versprochen haben. Der zweite Satz enthält die mit „Ich will“ (III, 3) eingeleitete Wunschorstellung, wie die Schafe ein konkretes, fassbares Zuhause zu besitzen, in dem sie sicher sind (III, 5). Das sprechende Ich versetzt sich in ihre Gestalt, um die taktilen, visuellen und akustischen Erfahrungen der Schafe nachzuvollziehen: „Sand unter den kleinen Hufen“ (III, 3) und „das Klicken des Riegels“ (III, 4). Während jedoch in der zweiten Strophe die Schafe nachts draußen he-

rumlaufen, werden sie in der dritten Strophe „am Abend“ (III, 5) eingesperrt. Die Decke stammt also nicht aus diesem geschützten Bereich, sondern steht für die Freiheit und lokale Ungebundenheit, die Gefahren bergen kann.

Die vierte Strophe beginnt im Unterschied zu den ersten drei Strophen und den ersten vier Sätzen nicht mit „Ich“, sondern mit „Aber ich“ (IV, 1) und hebt den Kontrast zwischen dem sprechenden Ich und den geschützten Schafen hervor: Mit Bezug auf das Bild des Nestes und der Vögel in der ersten Strophe befindet es sich nicht auf festem, mit Sand bedecktem Boden sondern „in Vogelfedern, hoch ins Leere gewiegt“ (IV, 1). Diese Lage ist beunruhigend und unangenehm, das sprechende Ich beschreibt sie in zwei knappen Sätzen: „Mir schwindelt. Ich schlafe nicht ein.“ (IV, 2) Als gehöre die Hand nicht zum sprechenden Ich, handelt sie als Subjekt des Satzes an seiner Stelle, um der Haltlosigkeit entgegenzuwirken, greift auf gut Glück ins Leere „und findet/nur eine Rose als Stütze“ (IV, 4-5). Eine Rose ist nicht stabil, zudem dornig, kann also verletzen oder wegnicken. Doch kann die Rose ein Bild für die Liebe sein, die einen Halt gewähren kann. Die Rose ist ein häufiges Motiv in der spanischen Moderne als Bild der Geliebten oder der Sprache, etwa bei Juan Ramón Jiménez, den Domin auch in ihren Essays zitiert.⁵⁵ Außerdem spielt das Bild der Rose auf den Vers von Gertrude Stein *A rose is a rose is a rose*⁵⁶ an. Stein zerstört in ihrem Gedicht durch die Wiederholung die metaphorische Bedeutung von Rose – die Rose als Bild für Liebe, Schönheit oder Dichtung – und gibt dem Wort die ursprüngliche Bedeutung als Blumenbezeichnung zurück. Indem Domin dies zitiert, geht sie dialektisch vor und kehrt diesen Vorgang wieder um bzw. verweist eben dadurch erneut auf die metaphorische Lesart. Eine Parallelstelle in Domin's Werk stützt diese Lesart: Der Vers „[e]ine Rose ist eine Rose“ (I, 3) aus *Mit leichtem Gepäck* stellt den Bezug zu Stein noch deutlicher heraus. In dem Gedicht, das in der Situation des Unterwegsseins fast alles Gepäck verbietet, bleibt nur die Rose uneingeschränkt erlaubt. Sie gehört zum leichten Gepäck. Poetologisch gedeutet erscheint sie als Gedicht, das als Text auf einem Papier fast ohne Gewicht oder als auswendig Gelerntes sogar immateriell ist. Entsprechend hat auch Walter Jens die Rose in *Nur eine Rose als Stütze* gedeutet, und Hilde Domin nahm diese Lesart an.⁵⁷ Auch das 1963 in Heidelberg geschriebene Gedicht *Ars longa* plausibilisiert die Deutung der

55 Vgl. Hilde Domin: Zum Arbeitsprozeß. A.a.O., S. 126; Juan Ramón Jiménez: Stein und Himmel. Piedra y cielo. Gedichte. Spanisch und deutsch. Übertragen von Fritz Vogelsang. 3. Aufl., Stuttgart 1999 (1988, Madrid 1919). S. 8: „El poema//1/!No le toques ya más,/que así es la rosa!”

56 Vgl. Hilde Domin: Zum Arbeitsprozeß. A.a.O., S. 126.

57 Walter Jens: Vollkommenheit. A.a.O., S. 55f. Vgl. Hilde Domin: Leben. A.a.O., S. 33.

Rose als „Wort“. Das „nur“ bleibt allerdings ambivalent, die Einschränkung kann als Begrenztheit oder als Auszeichnung gelesen werden.

Die vier Strophen des Gedichts bestehen alle aus fünf freien Versen. Abgesehen von der korrekten Zeichensetzung existiert jedoch keine Struktur innerhalb des Gedichts, die Halt verleihen könnte. Wie das sprechende Ich des Gedichts sind sie nur auf die fragile Phantasie gestützt. Damit ist der Trost gering, denn die Heimat in der Liebe ist stets gefährdet, die in der Sprache beschränkt sich auf die Ästhetik und beide bleiben abstrakt. Da das Gedicht im Präsens steht, dauert der Moment des Suchens nach einer „Stütze“ an. Dies wird dadurch unterstützt, dass der letzte Vers den Titel wiederholt, so dass ein Kreislauf zu entstehen scheint.

Nach dieser Analyse erscheint Michael Brauns Urteil, das Gedicht sei „ein Programmgedicht der euphorischen Rückkehr ins Vaterland und in die Muttersprache“⁵⁸, wenig überzeugend. Diese Formulierung lehnt sich eng an eine Aussage Dominis an, die sie in ihren *Gesammelten autobiographischen Schriften* verwendet.⁵⁹ Doch weichen die Gedichte davon ab und auch in anderen Texten von ihr finden sich gegenteilige Stellungnahmen. Entsprechend blendet Braun die Zweifel, Ängste und Gefährdungen des Sprechers systematisch aus, wenn er in dem Gedicht „das Bild eines wider allen Anschein sicheren Flucht- und Zufluchtsortes“⁶⁰ sieht. Dasselbe gilt für Otto Knörrich, der deshalb zu dem Schluss kommt, dass „Hilde Domin ohne Skepsis gegenüber der Sprache ist, an deren erlösende Kraft sie vielmehr glaubt“⁶¹. Wu widersprach einschränkend, dies treffe „höchstens auf die frühen Gedichte zu“⁶² – doch wie Kapitel 2 gezeigt hat, ist diese Feststellung ebenfalls nicht haltbar.

Auch Ehrhard Bahr engt die Interpretation des Gedichts in unzulässiger Weise ein: „As a symbol of the autonomous aesthetic, the rose is the only support available to the existential exile who chooses her living space – which lacks firm footing – not out of political necessity, but of her own free will. In such a space, the only support left to the speaker is autonomous art (or poetry).“⁶³

Es erscheint als Idealisierung, dass allein die Kunst im Exil Rettung sein kann. Auch wenn das Schreiben für Domin Überlebenshilfe bedeutete, so nennt die Autorin darüber hinaus andere Aspekte wie die Liebe ihres Man-

58 Michael Braun: Nur eine Rose als Stütze. In: Birgit Lermen/Michael Braun: Hilde Domin. A.a.O., S. 100-103. S. 100.

59 Vgl. Hilde Domin: Unter Akrobaten. A.a.O., S. 27.

60 Michael Braun: Nur eine Rose als Stütze. A.a.O., S. 101.

61 Otto Knörrich: Die deutsche Lyrik seit 1945. 2., rev. und erw. Aufl., Stuttgart 1978. S. 147.

62 Jianguang Wu: Das lyrische Werk. A.a.O., S. 30.

63 Ehrhard Bahr: 1959. A.a.O., S. 712. Vgl. das folgende Zitat ebd.

nes, die Tatsache, dass sie nicht allein war, als Unterstützung. Beides, die Gedichte wie die Liebe, erscheinen bei ihr keinesfalls als Garantie für Sicherheit. Bahrs Schlussfolgerung, Domins letzte Antwort sei „*aesthetic and ahistorical*“, ist nicht zwingend. Gemäss ihrer Poetik bleiben ihre Gedichte zwar oft ohne konkreten Bezug, der die Leserinnen und Leser einschränken könnte, doch liegt zahlreichen Gedichten durchaus die Erfahrung der nationalsozialistischen Verbrechen zugrunde, die zumindest durchscheinen, wenn nicht sogar unverkennbar angezeigt werden. Entscheidend ist in ihrem Werk die Zukunftsperspektive, die sich gegen eine Wiederholung des Massenmords richtet. Aus dieser Sorge um die Zukunft resultiert die Sorge der aufmerksamen Zeitzeugin um die Gegenwart. Dies hebt Bahr sogar hervor, wenn er sagt, das Jahr 1959 bezeichne eine literarische Wende: „Literature began to serve as a seismograph for the change of consciousness about the past and as a compass for the future direction of political culture in West Germany.“⁶⁴ Bahr kontrastiert in seinem Text die Positionen Domins und Sachs', wobei er sich auf deren Gedichtbände *Nur eine Rose als Stütze* sowie *Flucht und Verwandlung* bezieht, die beide im selben Jahr erschienen waren. Für Domin konstatiert er, ihre Rückkehr sei nicht nur eine Rückkehr in das Deutschland, das in der Sprache ihrer Poesie existiere, sondern auch eine explizite Bestätigung von Loyalität zu der Bundesrepublik Deutschland, seinem politischen System, seiner intellektuellen Atmosphäre und seiner Landschaft – womit er einem Urteil Guy Sterns folgt.⁶⁵ Insbesondere ihre Gedichte machen jedoch deutlich, dass Zweifel daran immer wieder bei ihr aufkamen.

Hilde Domin schreibt seit dem Tod ihrer Mutter im Jahre 1951 Gedichte. Ein Zitat aus dem Gedicht *Nur eine Rose als Stütze* diente als Titel eines 1962 geschriebenen Essays und als Untertitel für Domin autobiografische Schriften: *Unter Akrobatinnen und Vögeln*. Darin beschreibt sie, wie der Beginn ihres Schreibens sich aus späterer Sicht für sie darstellte:

Ich, H.D., bin erstaunlich jung. Ich kam erst 1951 auf die Welt. [...] Es war nicht Deutschland, obwohl Deutsch meine Muttersprache ist. [...] Meine Mutter war wenige Wochen zuvor gestorben.

Wie ich, Hilde Domin, die Augen öffnete, die verweinten, in jenem Haus am Rande der Welt, wo der Pfeffer wächst und der Zucker und die Mangobäume, aber die Rose nur schwer, und Äpfel, Weizen, Birken gar nicht, ich verwaist und vertrieben,

64 Ehrhard Bahr: 1959. A.a.O., S. 710.

65 Vgl. Ehrhard Bahr: 1959. A.a.O., S. 711; Guy Stern: In Quest of a Regained Paradise. The Theme of Return in the Works of Hilde Domin. In: *The Germanic Review*. Vol. LXII (1987). No. 1. S. 136-142.

da stand ich auf und ging heim, heim in das Wort. *„Ich richtete mir ein Zimmer ein in der Luft/unter den Akrobatinnen und Vögeln.“* Von wo ich unvertriebar bin.⁶⁶

Domin datiert hier ihre Geburt auf das Jahr, in dem sie Gedichte zu schreiben begonnen hat. Den Künstlernamen „Domin“, unter dem sie publizierte, nahm sie zwar erst später an, doch ist der Beginn des Schreibens auch der Beginn der Existenz von „H.D.“. Diese neue Existenz setzt sie also mit dem Lebensanfang gleich. Die Widersprüchlichkeit, dass sie nach dem Tod ihrer Mutter geboren sein will, wird so aufgelöst. Eine weitere Widersprüchlichkeit liegt darin, dass Deutsch ihre Muttersprache ist, obwohl sie nicht in Deutschland geboren ist. Die Erklärung dafür liegt in ihrem Exil, und die „Muttersprache“ wird somit als „Sprache der Mutter“ entlarvt, die allerdings diese „zweite Geburt“ nicht mehr erlebte. Von der Trauer um deren Tod sind die Augen von „Hilde Domin“ noch verweint. Wie um es sich selbst einzuprägen wiederholt der Text den Anfang „Ich, H.D. [...]“ in der Abwandlung „ich, Hilde Domin“. Das Bild der „zweiten Geburt“, das Domin für ihr Schreiben verwendet, geht damit in seiner Existentialität weit über den Trost hinaus. Die Heimat, die die Sprache prinzipiell bietet, bleibt in den einzelnen Gedichten jedoch stets gefährdet. Das Aufschlagen der Augen, das den Neugeborenen den ersten Blick auf die fremde Welt eröffnet, lässt auch „Hilde Domin“ die Fremdheit des Orts erkennen: Zwar steht da ein „Haus“, aber es liegt „am Rande der Welt“ und ist eben kein „Heim“. Die Redewendung „wo der Pfeffer wächst“ findet üblicherweise in einem Satz Verwendung, mit dem man einen anderen fortjagt, doch durch den „Zucker und die Mangobäume“ ist die Bedeutung hier wörtlich zu nehmen. Auf der metaphorischen Ebene stehen die beiden anderen (sub-)tropischen Pflanzen für das Süße und Exotische des Lebens. Doch die für das Heimatland Deutschland typische Flora, „Äpfel, Weizen, Birken“, fehlt, und „die Rose“ wächst „nur schwer“. Diese Blume gilt als besonders edel und schön und steht in der Literatur und der Kunst überhaupt oft metaphorisch für die Liebe, die Schönheit und als Symbol für Marias Reinheit. Dass die Rose sich hier nur unter großen Mühen entwickelt, könnte auf die Schwierigkeiten des Lebens im Exil sowie die durch die Verfolgungserfahrung nicht unschuldige „Wiedergeburt“ hindeuten. Ohne die vertraute Umgebung fühlt das sprechende Ich sich „verwaist und vertrieben“, deswegen geht es „heim in das Wort“. Dies kann natürlich nur im übertragenen Sinn eine Heimat bieten. Doch eben dies bildet das entscheidende Argument für das „Zimmer [...] in der Luft“, das im Gegensatz zu jedem Ort auf der Welt eine unverlierbare Heimat bietet, denn von dort kann man nicht vertrieben werden. Wie die Akrobatinnen ist es dort daheim, und wie diese mit ihren Bällen und

66 Hilde Domin: Unter Akrobatinnen. A.a.O., S. 21f.

Fackeln beherrscht Domin ihr Material: „Ich unterrichtete, öffentlich und privat, ich jonglierte Texte aus vielen Sprachen in viele Sprachen.“⁶⁷

Grundsätzlich besteht in den Gedichten Dominins eine enge Verbindung der Sprecher zu ihren Worten. Diese drückt sich deutlich darin aus, dass sie sie als ihre „Kinder“ bezeichnen und von ihrer Geburt sprechen, wie etwa in dem Gedicht *Geburstage*, oder die innige, zärtliche Beziehung zur Sprache vorstellen wie in dem Gedicht *Das Gefieder der Sprache*. Dieses Gedicht besteht aus nur einer Strophe mit vier Versen. Der erste Vers wiederholt den Titel und fügt ihm ein Verb im Infinitiv hinzu, so dass eine metaphorische Handlung benannt oder die Vorstellung von ihr aufgerufen wird: „Das Gefieder der Sprache streicheln“ (I, 1). Obwohl kein Satzzeichen den zweiten Vers vom ersten trennt und eine Alliteration „Gefieder“ und „Vögel“ (I, 2) verbindet, wird durch die nun erfolgende Definition „Worte sind Vögel“ (I, 2) eine Zäsur gesetzt. Die Sprache wird aufgefächert in Worte, und die Einheit des Gefieders zerfällt in eine Pluralität von Vögeln.

Die Vögel und die mit ihnen verbundene Symbolik geben dem sprechenden Ich ähnlich wie in *Fürchte dich nicht* Hoffnung und den Wunsch, es ihnen – vielleicht mit ihrer Hilfe – gleichzutun: „mit ihnen/davonfliegen“ (I, 3-4). Das kann dem Sprecher höchstens metaphorisch, in der Phantasie gelingen. Der Punkt am Strophenende dient möglicherweise als Indiz für diese Lesart, indem er auf die Geschlossenheit der Vorstellung verweist. Aber er könnte auch das gelungene Davonfliegen andeuten, da danach kein weiterer Vers folgt. Dennoch verbleibt in *Das Gefieder der Sprache* die Lösung im Gedicht und in der Imagination.

Ebenfalls mit der Vogel-Metaphorik, aber stärker als in den übrigen Gedichten zeigt die Bildlichkeit von Dominins Gedicht *Vögel mit Wurzeln* (GG 274) die Nähe des poetischen Worts in zur Heimat und den in dieser Verbundenheit liegenden Trost. Das Gedicht ist 1963 entstanden und 1964 erstmals erschienen.⁶⁸ Die Metaphorik des Titels scheint zunächst paradox: Der Vogel gilt als der Inbegriff der Freiheit und Heimatlosigkeit, während Wurzeln gerade die Verbundenheit mit der Erde und der Heimat verkörpern. Die Kombination lässt das Bild eines tierisch-pflanzlichen Mischwesens entstehen, das hin- und hergerissen wird durch seine doppelte Bindung. Die Wurzeln hindern es am Fliegen, und die Flügel zerren an den Wurzeln.

Der Titel vermittelt eine ambivalente Gefühlslage. Die erste Strophe greift das Bild auf und verschiebt es, indem sie eine Definition liefert und es dadurch in einen neuen Zusammenhang stellt: „Meine Worte sind Vögel/mit Wurzeln“ (I, 1-2). Das Enjambement setzt einen neuen Schwerpunkt, da es dafür sorgt, dass die „Worte“ an erster Stelle als „Vögel“ betrachtet werden

67 Hilde Domin: Unter Akrobaten. A.a.O., S. 25.

68 Vgl. VE, S. 235.

und erst an zweiter Stelle deren „Wurzeln“ Bedeutung erlangen, dass also die Identifikation mit der Freiheit und der Phantasie überwiegt und die „Wurzeln“ zwar immer noch als Fesseln empfunden werden, darüber hinaus aber auch der Aspekt der Herkunft betont wird: Die Worte sind frei, aber sie kommen nicht aus dem Nichts, sondern sie haben einen Ort, an dem sie entstehen, was durch die Alliteration auf „w“ weiter gefestigt wird.

Die Verse der zweiten Strophe führen vor, wie die Worte „immer tiefer“ (II, 1) gehen, wie die Wurzeln ins Erdreich hinunterreichen, bis sie dem Wesen der Dinge näher kommen, und „immer höher“ (II, 2), wie die Vögel, die sich in immer höhere Sphären hinaufschwingen. Der dritte Vers enthält nur ein Wort, „Nabelschnur“ (II, 3), und bindet damit die Worte, die Vögel, an den Boden. Entsprechend steht danach der Punkt, der den Satz beendet. Wie „Wurzeln“ ist auch „Nabelschnur“ ein Wort, das die Natürlichkeit dieser Bindung betont und darüber hinaus auf den Vorgang des Geborenwerdens rekurriert. Worte entstehen, so ließe sich das Bild weiter ausführen, durch eine Befruchtung, aber der Prozess ihres Heranwachsens entzieht sich der Einflussnahme. Die Nabelschnur wird für gewöhnlich nach der Geburt durchtrennt. Hier hält sie die Worte, lässt sie nicht frei, sondern grenzt ihren Flug ein. Die Worte entfernen sich hier, doch bleiben sie dem sprechenden Ich verbunden – oder umgekehrt, das sprechende Ich beobachtet sie weiter, die jetzt selbstständig leben.

Der erste Vers der dritten Strophe, „Der Tag blaut aus“ (III, 1), enthält einen Neologismus und füllt damit kreativ und sogar mit einer Assonanz auf „au“ eine Lücke im Wortschatz, die ein Phänomen der Wirklichkeit benennen könnte: Das Verb „ausblauen“ kann zum einen gelesen werden als Bezug auf das sich immer mehr im Schwarz der Nacht verlierende Blau des Himmels. Zum anderen verweist es auf Blau als die Farbe der Romantik, der Unendlichkeit und Transzendenz. Beide Lesarten knüpfen an die Metapher der „Vögel“ in der ersten Strophe und den Flug in der zweiten Strophe an: Am Abend enden die Höhenflüge der tagaktiven Vögel, der Worte, die nur als sprachlich verfasste Gültigkeit besitzen. Der zweite Vers besiegelt diese Tatsache, nüchtern stellt er, wenn auch nicht explizit, eine Kausalbeziehung her und konstatiert, „die Worte sind schlafen gegangen“ (III, 2). Folgerichtig beschließt den Vers ein Punkt. Umgekehrt könnte man auch den zweiten Vers als Ursache des ersten Verses lesen: Weil die Worte schlafen gehen, verliert der Tag sein Blau, seine Transzendenz.

Die Sprache bindet das sprechende Ich unweigerlich an die Heimat, es ist die Muttersprache, die zwar Freiheiten erlaubt, aber nicht loslässt. Das Gedicht bietet nicht dem sprechenden Ich selbst eine Heimat, aber seinen Worten. Das Gedicht lässt sich durchaus auf die Erfahrungen Domins beziehen. Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz artikuliert dieses Gedicht damit das Gefühl der unaufhebbaren Fremdheit in Deutschland und zugleich

der unauflöselichen Bindung an die deutsche Sprache. Daraus lässt sich ein Gefühl des Ausgestoßenseins herauslesen, das die Dichterin auch nach ihrer Rückkehr empfunden hat. Dennoch kann der Dichter Domin zufolge in seinem Element, der Sprache, auch dafür Trost finden:

„Daß die Grundtatsachen der Wirklichkeit, ihre Muster, sich in allen Konstellationen wiederholen und also bekannt und somit banal sind, ist ebenso gewiß, wie daß sie jederzeit in ihrer Einmaligkeit neu erfahrbar und auch in dieser Einmaligkeit neu mitteilbar sind. Das ist für den Lyriker eine Gefahr und ein Trost zugleich: die Gefahr, sich im bereits Gesagten und wieder Gesagten zu annullieren; der Trost, daß eine gemeinsame Basis besteht [...]. [...]“

Dieser ‚Trost‘ ist ein [...] doppelter. Er gilt für das Werk der andern, das zu uns spricht. Und er läßt hoffen, daß auch das unsere vernehmbar sein wird.“⁶⁹

Entscheidend zum Trost beigetragen hat Hilde Domin zufolge die Dichtung von Nelly Sachs. In *Wozu Lyrik heute* hat Domin als „Zugabe“ einen *Offenen Brief an Nelly Sachs* abgedruckt. Darin dankt Domin Sachs für ihre Gedichte, denn diese hätten ihr geholfen, mit den Bildern von Leichenbergen in den Konzentrationslagern umzugehen:

„[...] da hast Du meine Toten bestattet, all diese fremden furchtbaren Toten, die mir ins Zimmer kamen. Sie stiegen auf in einem weißen wirbelnden Schaum, sie verloren diese Puppenhaftigkeit der Menschen, denen nur angetan worden war, dies umgekehrte Robotertum, und gingen ein in das Gedächtnis aller Gestorbenen. In Schmerz aber ohne Bitterkeit lösten sie sich in Deinen Worten und stiegen auf wie ein milchiger Dunst, ich sah es sich auflösen, fortziehen.“⁷⁰

Die anonymen Leichen, die Domin als zum Nicht-Handeln verurteilte Menschen empfindet, als reine „Seelen“ mit Gefühlen wie Leid und Schmerz, erhalten durch die Gedichte ein Grab, eine Gedenkschrift. Sie müssen nicht mehr rastlos als anklagende Gespenster herumirren, sondern sind, wenn nicht versöhnt, so doch nicht mehr von „Bitterkeit“ bestimmt, „erlöst“ – und mit ihnen auch die Überlebenden. Dies ist nicht als erfolgreich abgeschlossene „Bewältigung“ zu verstehen, auf die Vergessen folgt. Die Transformation erlaubt im Gegenteil erst das Erinnern, die Auseinandersetzung, die nicht mehr vom schieren Grauen verstellt ist.

„Diese große Katharsis, diese Erlösung haben Deine Gedichte bewirkt, alle wie ein Gedicht: während doch das einzelne Deiner Gedichte den Leser preßt und nur selten am Ende freigibt. [...] Ich sehe kein zweites Werk, das diese Toten, diese so be-

69 Hilde Domin: Zum Arbeitsprozeß. A.a.O., S. 125f. Vgl. die Muster in *Ziehende Landschaft*.

70 Hilde Domin: Offener Brief an Nelly Sachs. A.a.O., S. 168. Vgl. Kapitel 1.2.

sonders unglücklichen Toten unter den vielen schlecht gestorbenen, der Erinnerung der Menschheit einfügt wie das Deine. Das müssen wir alle Dir danken: wir, die Überlebenden. Wir, die verschont wurden als Opfer, und in gleicher Weise die, die überlebt haben auf der Seite der Mitschuldigen. Und die junge Generation, die diese ganze Last erben muß und für die Du sie leichter gemacht hast.

Der Dichter trägt mehr zum „Weiterleben“, zum gemeinsamen Weiterleben bei (um diese fatale ‚Bewältigung‘ einmal menschlich zu benennen) 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. Einer, dem die deutsche Sprache zu eigen ist und der also ganz ein Deutscher ist. Und der zugleich ganz zu den Opfern gehört.“⁷¹

Domin bezeichnet die Wirkung des lyrischen Gesamtwerks von Sachs als Reinigung und Erlösung. Diese religiösen Begriffe stehen in Einklang mit den stark von der jüdischen Mystik geprägten und in der alttestamentarischen Tradition stehenden Gedichten von Sachs sowie dem Prozess der Bewertung und Einordnung der heiligen Torah-Texte. Domin fügt diesen Interpretationslinien jedoch eine weitere ohne metaphysischen Bezug im säkularen Kontext hinzu: Die psychologische „Katharsis“ besteht darin, dass die inneren Spannungen als Folge der Erfahrungen und der Auseinandersetzungen mit der jüngsten Vergangenheit, mit Auschwitz, durch die einzelnen Gedichte von Sachs erhalten bleiben, durch das lyrische Gesamtwerk aber in die „Erinnerung der Menschheit“ eingefügt werden können, ohne sie dabei zu glätten. Sachs' lyrisches Werk in seiner Gesamtheit gibt den Toten ihre Würde durch sein Bestehen zurück, da es den Toten Worte gibt, die ihr Leid beschreiben, statt sie zum stummen Objekt zu machen. Jedes einzelne Gedicht fordert von den Leserinnen und Lesern die quälende Auseinandersetzung.

Domin sieht, dass in der Welt nach Auschwitz (viele) Täter und (wenige) Opfer leben. Das Zusammenleben in der Gesellschaft, wenn es nicht gänzlich in Frage gestellt werden soll, dürfe nicht die Schuld verdecken, müsse aber das Weiterleben ermöglichen. Dabei bezieht sie sich explizit auf Deutschland: „Und Deine Stimme spricht deutsch. Zu Deutschen.“⁷² Dies ist zumindest ein Angebot zur Kommunikation. Es ist jedoch wichtig, die Gattung zu beachten: Domin hält keine Rede, sondern schreibt einen Brief. Wenn sie diesen auch öffentlich macht, so ist es dennoch ein gradueller Unterschied, denn er enthält das Wort einer deutsch-jüdischen Dichterin an eine deutsch-jüdische Dichterin, einer Verfolgten an eine Verfolgte. Auch wenn dies als eine Zumutung für die deutschen und nicht-deutschen Opfer

71 Hilde Domin: Offener Brief an Nelly Sachs. A.a.O., S. 168f.

72 Hilde Domin: Offener Brief an Nelly Sachs. A.a.O., S. 170.

des Nationalsozialismus erscheinen kann, da es die Sprache der Täter ist, so bleibt es doch die private Auseinandersetzung und der persönliche Ausweg, den Domin für sich als „Erlösung“ empfindet, ohne ihn für anderen zum verbindlichen Weg zu erklären. Domin will keinen Schlussstrich ziehen. Sie konstatiert, dass die nachfolgende Generation die Last „erben muß“, dass sie ebenfalls moralisch zur Auseinandersetzung und Erinnerung verpflichtet ist. Dass Sachs dies Erbe für sie „leichter gemacht“ habe, heißt nicht, dass sie den „Nachgeborenen“ die Last abgenommen habe. Die Gratwanderung, den Opfern eine Stimme zu geben und in der Sprache der Täter (auch wenn sie diese auch einem Teil der Opfer zu eigen war) zu schreiben, habe nur einer deutschen Dichterin, die zu den Opfern gehöre, gelingen können. Die deutsche Dichterin jüdischen Glaubens, Sachs, steht vor dem Problem, dass sie ihre Muttersprache, ihr „Material“, mit ihren Verfolgern teilt. Wenn Domin darin die Bedingung für das „Weiterleben“ sieht, so fordert sie damit die Auseinandersetzung mit der Opfer- wie der Täterposition, die für beide Seiten, wenn auch sicher in unterschiedlichem Maße, schmerzhaft ist, aber auch helfen kann im Umgang mit der Erinnerung an die von den Nationalsozialisten Ermordeten.

Domin spricht oft vom Leid als der *conditio humana*, und in vielen ihrer Gedichten bildet das Postulat von Humanität in der Gegenwart einen zentralen Aspekt. Doch basieren ihre Mahnungen hier auf den konkreten Erfahrungen der Zeitzeugin und Remigrantin. Damit rechtfertigt sie keineswegs die Tendenz vieler Deutschen, das spezifische jüdische Leid zu verallgemeinern und zu verharmlosen. Offensichtlich ist es angesichts des herrschenden Zeitgeists nötig, dass die Exilantin Domin dies in einem Brief an die Exilantin Nelly Sachs explizit schreibt: „Bitte, mißverstehe mich nicht, ich glaube nicht, daß wir da sind, damit die *conditio humana* an uns auf offener Bühne wieder und wieder vollstreckt werde, stellvertretend und ohne Milderung, Lehrbeispiel eines Weltenlenkers, der unser als Demonstrationsobjekt bedürfte.“⁷³

Domin ist nicht bereit, Hiobs Schicksal auf das jüdische Volk zu übertragen. Ihr Gedicht *Wen es trifft*, das die Geschichte Hiobs aufgreift, richtet sich gegen eine solche Argumentationsstrategie.

Während Domin in ihren Gedichten die Möglichkeiten von Sprache als Heimat zwar vorgestellt, zugleich aber immer wieder bestritten hat, klingt sie in ihren Essays weitaus optimistischer und eindeutiger: 1975 schrieb sie in *Heimat*: „Für mich ist die Sprache das Unverlierbare, nachdem alles andere sich als verlierbar erwiesen hatte.“⁷⁴ Dort identifiziert sie Sprache als einen Ort und die deutsche als „Zuhause“, denn in anderen Sprachen sei sie

73 Hilde Domin: Offener Brief an Nelly Sachs. A.a.O., S. 169f.

74 Hilde Domin: *Heimat* (1975). In: GE, S. 13-16. S. 14. Vgl. die beiden folgenden Zitate ebd..

„Gast“. In ihren Gedichten hingegen bietet die poetische Sprache nur bedingt eine Heimat.

4.4 Traumbilder als Zufluchtsorte: *Inselmittag, Rückkehr*

Literatur kann in eine fiktive Welt entführen. In Domins Gedichten gehen Wirklichkeit und Traumwelt zuweilen ineinander über. In einigen ihrer Gedichte entwirft Domin Traumbilder, die als Zufluchtsorte dienen. Diese Phantasielandschaften sind jeweils auf verschiedene Art als surreal markiert. Horst Meller prägte 1972 den Begriff „utopische Epiphanie“⁷⁵, um diese Schreibweise Domins zu charakterisieren. Darin drückt sich die zeitliche Begrenztheit der lyrischen Traumbilder aus, die – entsprechend der Poetologie Domins – nur einen „Augenblick der Freiheit“ gewähren, nicht aber tatsächliche und anhaltende Befreiung bedeuten. Domins Begriff des „Augenblicks“, der das Herausfallen aus der Zeitlichkeit einer kontinuierlich fortschreitenden Geschichte als ein insofern transzendentes Ereignis der Wahrnehmung bezeichnet, geht somit über eine konventionelle literarische Beschreibung eines besonderen Augenblicks hinaus. Er steht dem der „Plötzlichkeit“ nahe, die Karl Heinz Bohrer „als Ausdruck und Zeichen von Diskontinuität und Nichtidentischem, was immer sich der ästhetischen Integration sperren mag“⁷⁶, definiert. Der Augenblick bildet bei Domin einen eigenen Erkenntnismodus, der die klassischen Raum-Zeit-Kategorien dispendiert.

Hier soll der in Domins Konzept des „Augenblicks“ enthaltene Trost untersucht werden, der im Gedicht seinen Raum erhält und damit fassbar wird – und sei er noch so flüchtig und gering. Im Bezug auf diese klassische literarische Tradition der heilenden Kraft von Träumen, die neben der prophetischen stark ausgeprägt ist⁷⁷, hält Domin allen Einschränkungen zum Trotz an der poetischen Sprache fest. Die Traumbilder in den Texten reflektieren das Verhältnis von Literatur und gesellschaftlicher Wirklichkeit.⁷⁸ Das Gedicht *Inselmittag* (GG 97) entstand 1953 im Exil in Vinalhaven

75 Horst Meller: Hilde Domin. A.a.O., S. 45.

76 Karl Heinz Bohrer: Vorwort. In: Ders: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a.M. 1981. S. 7-10. S. 7.

77 Vgl. Hildegard Hammerschmidt-Hummel: Die Traumtheorien des 20. Jahrhunderts und die Träume der Figuren Shakespeares. Mit einem Abriss philosophischer und literarischer Traumauffassungen von der Antike bis zur Gegenwart. Heidelberg 1992. S. 33ff.

78 Vgl. Elisabeth Lenk: Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum. München 1983. S. 7.

(Maine).⁷⁹ Der Titel ruft eine Idylle auf, die im Kontrast zur hoffnungslosen Lage steht, die in den ersten Versen konstatiert wird. Das folgende Traumbild gibt wiederum Trost und scheint unendliche Möglichkeiten zu eröffnen.

Inselmittag

Wir sind Fremde
 von Insel
 zu Insel.
 Aber am Mittag, wenn uns das Meer
 bis ins Bett steigt
 und die Vergangenheit
 wie Kielwasser
 an den Fersen abläuft
 und das tote Meerkraut am Strand
 zu goldenen Bäumen wird,
 dann hält uns kein Netz
 der Erinnerung mehr,
 wir gleiten
 hinaus,
 und die abgesteckten
 Meerstraßen der Fischer
 und die Tiefenkarten
 gelten nicht
 für uns.

Der Sprecher des Gedichts beginnt mit einer Selbstdefinition: Er verwendet die erste Person Plural und schreibt seine Identität als Fremder fest (I, 1). Damit grenzt er sich zwar von Einheimischen oder Bekannten ab, doch gleichzeitig ist seine Fremdheit keine absolute, da er sie mit mindestens einem anderen teilt, wie das Personalpronomen anzeigt. Neben dieser Gemeinschaft und der dadurch geteilten Erfahrung des Fremdseins tröstet ihn seine Phantasie: Der Traum eröffnet ihm die Möglichkeit einer befreiten Existenz.

Das Gedicht lässt sich als Ausdruck eines existentialistischen Gefühls lesen, das die Kürze des menschlichen Lebens und die Fremdheit auf der Welt betrifft. Mit diesem Motiv stellt sich der Text in eine klassische literarische Tradition, für die auch Goethe steht: „Nur ein Fremdling [...] ist der

79 Vgl. VE, S. 231. Es erschien erstmals 1959 in Domins Gedichtband *Nur eine Rose als Stütze*.

Mensch hier auf Erden [...]“⁸⁰. In Nietzsches Gedicht *Abschied* erscheint der Mensch ebenfalls als Flüchtling und Heimatvertriebener.⁸¹ In Celans Gedicht *Sprachgitter*, das in seinem gleichnamigen Gedichtband und im selben Jahr wie Domins *Nur eine Rose als Stütze* erschien, findet sich sogar die wörtliche Übereinstimmung mit dem ersten Vers von *Inselmittag*: „Wir sind Fremde.“⁸² (V, 4) Dies zeigt, wie sehr das existentielle Gefühl der Fremdheit im Diskurs der Zeit virulent war, insbesondere in der deutsch-jüdischen Literatur nach Auschwitz.

Daneben liegt in Domins Gedicht jedoch der konkrete Bezug zur Exilerfahrung nahe: Santo Domingo ist ein Inselstaat, und möglicherweise enthält das Gedicht damit eine konkrete Anspielung, da als Station der Flucht auf das Inselreich Großbritannien wieder ein Exil auf einer Insel folgte. Beides schließt einander nicht aus, wie Domins Formulierung in ihrer Dankesrede anlässlich einer Preisverleihung zeigt, in der sie das Exil als die „verschärfte Verdeutlichung der *conditio humana*“ bezeichnete: „Vertrieben sein ist nur der Grenzfall, das Paradigma der menschlichen Existenz auf Erden.“⁸³

Der Verlust der Heimat und die Erfahrungen der Flucht, die in *Inselmittag* nur in den ersten drei Versen sowie durch das „Aber“ im vierten Vers leicht angedeutet werden, sind dafür verantwortlich, dass der Sprecher den Schlaf, der ein Zustand der Bewusstlosigkeit ist, als Befreiung empfindet. In den Träumen verlieren die Erinnerung und die Regeln der Welt ihre Macht. Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz bedeutet Domins Gedicht einen Rückzug aus der Realität und eine Flucht in eine lyrische Sprache, die es ermöglicht, eine Alternative zur vorhandenen Lebenswelt mit ihrer Fremdbestimmtheit bereit zu stellen. Dass Domin diese andere Wirklichkeit zwar durch ihre sprachlichen Bilder evoziert, sie aber gleichzeitig zurücknimmt, indem sie diese Erfahrungen als Traumbilder kennzeichnet, zeigt, dass sie den literarischen Entwurf zwar als Teil der Wirklichkeit betrachtet, dass sie sich dessen Grenzen allerdings bewusst ist.

Dies wird in einem anderen Gedicht Domins noch deutlicher: Das 1964 in Heidelberg entstandene Gedicht *Schneide das Augenlid ab* (GG 234) zeigt, dass sich die Wirklichkeit nur mit Gewalt aus der Wahrnehmung aus-

80 Johann Wolfgang Goethe: Hermann und Dorothea. 9. Gesang: Urania: Aus-sicht. In: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. I. Abt.: Sämtliche Werke, Bd. 8: Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlver-wandtschaften. Kleine Prosa. Epen. Hg. v. Waltraud Wiethölder (in Zusamme-narb. m. Christoph Brecht). Frankfurt a.M. 1994. S. 871-883. S. 881.

81 Friedrich Nietzsche: *Abschied*. In: Nietzsche – Werke. Kritische Gesamtaus-gabe. Hg. v. G. Colli und M. Montinari. Bd. VII, 3. Berlin 1968. S. 37. Das Gedicht ist auch mit dem Titel *Heimweh* oder *Vereinsamt* veröffentlicht.

82 Paul Celan: *Sprachgitter*. In: Gesammelte Werke. Bd. 1. A.a.O., S. 167.

83 Hilde Domin: *Exil und Heimkehr*. A.a.O., S. 337. Vgl. Kapitel 3.3.

grenzen lässt: „Nähe dein Augenlid an:/träume.“ (II, 1-2) Die Fortwendung selbst bildet einen zerstörerischen Akt ist, der allerdings eine neue Welt, die des Traums, eröffnet.

Inselmittag enthält nur eine Strophe und bildet somit optisch selbst eine Insel aus Versen auf dem weißen Papier. Gleichzeitig gliedert jedoch die Interpunktion die Verse deutlich in zwei Teile, da das Gedicht aus zwei Sätzen besteht. Der erste Teil enthält das Substantiv „Insel“ (I, 2; 3) aus dem Substantivkompositum des Titels, der zweite das Substantiv „Mittag“ (I, 4). Darin spiegelt sich bereits die Spaltung der Existenz in die Bereiche Wirklichkeit und Traum, in denen unterschiedliche Bedingungen herrschen.

Der erste Satz, der sich über die ersten drei Verse des Gedichts erstreckt, liefert eine Aussage über das sprechende „Wir“ (I, 1). Dieses präzisiert seine bereits erwähnte Selbstdefinition, indem es durch einen Hinweis auf die Umgebung das Bild von Schiffsflüchtlingen evoziert, wie es sich aus Domins eigener Erfahrung speist.⁸⁴ Die Assonanzen auf „i“ in den ersten drei Versen bilden die Verbundenheit des Subjekts mit den Inseln lautlich ab. Die Formulierung „von Insel/zu Insel“ (I, 2-3) suggeriert zugleich den Beginn einer beliebig mit „zu Insel“ fortzusetzenden Aufzählung und damit die Figur des Ahasver, der sich auf einer ewigen Wanderung befindet.

Die daraus entstehende Vagheit und Unendlichkeit deckt sich mit der unbegrenzten Offenheit des Traumbilds, das im zweiten Satz gezeichnet wird. Die Aussage über die Eigenschaften des Subjekts wird aber von dem zweiten Satz relativiert. Eine „wenn-dann“-Konstruktion strukturiert den Satz, wobei der erste Temporal- bzw. Bedingungssatz um zwei weitere, die mit der Konjunktion „und“ anschließen, ergänzt wird, so dass eine Klimax entsteht. Das einleitende „Aber“ (I, 4) stellt darüber hinaus den Gegensatz zu dem Getriebensein der Subjektgruppe des ersten Satzes heraus. Der Wendepunkt ist zeitlich als „Mittag“ (I, 4) definiert, wenn auch die Sonne ihren Zenith erreicht. Am Mittag setzten in den Ländern nahe dem Äquator die größte Hitze und die geistige Ermüdung ein, deshalb wird zu diesem Zeitpunkt der Mittagsschlaf gehalten, in dem wiederum Träume geträumt werden. Spannungsmoment und Entspannungszustand fallen also zusammen, und diese paradoxe Situation verstärkt die Spannung zusätzlich. In Domins Gedicht beschreibt der erste Nebensatz, der die Spannung steigert, diesen Moment als den Augenblick, in dem die Flut kommt und die Liegenden (I, 4-5) erreicht. Die Alliteration auf „m“ verbindet den „Mittag“ und das „Meer“, so dass die Grenzenlosigkeit des Meeres sich auf den Mittag überträgt.

84 Vgl. die Verwendung dieses Bilds im Gedicht *Graue Zeiten* von 1966, Kapitel 5.5.

Während im ersten Satz des Gedichts die Wirklichkeit auf die jeweilige „Insel“ beschränkt blieb, die als ein von Wasser umgebenes Stück Land einen natürlich begrenzten Lebensraum bildet, ist das Element, in dem sich das sprechende Wir im zweiten Satz bewegt, das Wasser, die endlose Weite des Meeres. Dabei wird in dem zweiten Nebensatz, der die Spannung weiter steigen lässt, eine konkrete sinnliche Erfahrung zum Vergleich mit einer gedanklichen Vorstellung herangezogen: Wenn man am Meer steht und seine Füße im Sand von den kommenden und gehenden Wellen umspülen lässt, ähnelt das ablaufende Wasser an den „Fersen“ (I, 8) dem „Kielwasser“ (I, 7) eines fahrenden Schiffes. In dem Gedicht wird dieses aufgewirbelte Wasser nun mit der Vergangenheit verglichen. Damit erscheint die Vergangenheit als etwas, das man hinter sich lassen kann, weil es dem Individuum nicht inhärent ist. Doch ist die Trennung von „Kielwasser“ und „Meerstraßen“ nur eine Illusion. Das sprechende Wir bewegt sich damit weiter in einem Element, das untrennbar sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft enthält. Ein gänzliches Vergessen der Geschichte, wie es die Verse 11 und 12 suggerieren, wird dadurch unmöglich.

Doch entkommt das sprechende Wir dem „Netz/der Erinnerung“ (11-12), aus dem es sich sonst nicht zu lösen vermag, zumindest auf der Ebene des erreichten Bewusstseinszustands. Der Mittagsschlaf, der doch eine Zeitspanne der Ohnmacht ist, ermöglicht so paradoxerweise das Ausbrechen aus dem Teufelskreis der ewigen Wanderung und liefert in der Hinsicht einen festen Punkt, dass er von der Haltlosigkeit des Lebens zumindest zeitweise – und vielleicht sogar regelmäßig – befreit.

Das Motiv des „Netzes“ versinnbildlicht nicht nur Gefangenschaft, sondern auch Schutz, da etwa Zirkusartisten mit Sicherheitsnetzen arbeiten. Die Gefahr, sich im Träumen zu verlieren, drückt etwa das Gedicht *Traumwasser* (GG 206) aus: „Traumwasser/schwemmt mich hinweg.“ (III, 1-2) Die Ambivalenz der Metapher zeigt sich besonders deutlich in Domins 1960 in Pamplona entstandenem Gedicht *Fremder* (GG 211)⁸⁵. In den ersten drei Strophen begründet das sprechende Ich mit seiner Fremdheit (VI, 4), dass das Netz als Schutzmechanismus bei ihm nicht greift: „Ich falle durch jedes Netz,/wie ein Toter//falle ich durch die Netze hindurch.“ (I, 1-II, 1) Das Netz kann das sprechende Ich nicht halten, das Ich fällt durch die Maschen, als sei es körperlos. Der Apokoinu (I, 2) drückt diese fehlende Zugehörigkeit formal durch seine Verbindung mit dem vorausgehenden und dem nachfolgenden Vers aus. Das sprechende Ich findet keine stützenden sozialen Beziehungen, keinen Ort zum Bleiben, denn es wird von äußeren Kräften weitergetrieben: „Samenkorn ohne Erde/schwerelos/treibt mich der Wind/aus allen Netzen empork.“ (II, 2-5) Immerhin entkommt es dabei „aus

85 Vgl. VE, S. 235.

allen Netzen“ (II, 5), die sich als Fallen erweisen könnten, denn Netze dienen nicht nur zum Fischfang, sondern auch zur Vogeljagd. Das „Gespinnt von Wegen,/eng geknüpft“ (III, 1) wiederum, auf das das sprechende Ich überall trifft, gefährdet erneut die Freiheit und Orientierung des Sprechenden Ichs. Die hier entworfene Szene bietet keine Zuflucht, sondern illustriert die tiefe Einsamkeit und Verzweiflung des Sprechers, der sich gleichwohl im Bild des Samenkorns vorstellt, also mit dem Potential zur Fruchtbarkeit. Die unterschiedliche metaphorische Verwendung des Netzes beweist die Ambivalenz der Erfahrungen, die sich damit auch auf der sprachlichen Ebene manifestiert. Nicht alle Träume trösten – es können auch Alpträume sein.

Die Spannung in *Inselmittag* erreicht mit dem dritten Nebensatz, der die Verwandlung der braunen Algen zu „goldenen Bäumen“ (I, 10) beschreibt, ihren Höhepunkt. Und auch dieses Bild gründet auf einem konkreten Eindruck, der die im Sonnenlicht schimmernden, weit verästelten Algenstränge, die vielleicht an Zweigen am Ufer hängen bleiben, als goldene Bäume erscheinen lässt. Nur zwei Adjektive kommen in dem Gedicht vor, und sie stehen in zwei direkt aufeinander folgenden Versen (I, 8-9): „tot“ und „golden“. Sie sind einander direkt gegenüber gesetzt und durch die Assonanz auf „o“ verbunden. Dieser Prozess der Wiederauferstehung auf einer höheren Stufe greift die metaphorische Rede vom Schlaf als dem täglichen Tod und darüber hinaus die Vorstellung auf, dass im unbewussten Zustand eine höhere Bewusstseinsform zu erreichen ist, die von den Barrieren des Bewusstseins befreit und neue Möglichkeiten erschließt. Zudem enthält der Vers einen Verweis auf das „goldene Zeitalter“, auf das sich in der Romantik die Dichterinnen und Dichter als Ideal bezogen.

Nicht nur ein anderes Bewusstsein, sondern sogar eine andere Daseinsform präsentiert Domin in ihrem Gedicht *Im Regen geschrieben* (GG 127), das 1958 in Frankfurt entstand. Es stellt ein Leben „wie die Biene“ (I, 1) als vorteilhaft vor, „die die Sonne auch durch den Wolkenhimmel fühlt“ (I, 3). Es ist ein Traum vom Wechsel der Existenzform und ihren Bedingungen. Wenn in *Inselmittag* der Prozess der Verwandlung vollzogen ist, „dann hält uns kein Netz/der Erinnerung mehr“ (I, 11-12), dann befreit sich der Sprecher von der Erinnerung, die ihn gefangen hält und einengt, ja vielleicht sogar lebensbedrohlich für ihn ist, und erschließt sich mit dem Meer eine grenzenlose Welt, frei von den Hindernissen und Gefahren, die andere achten müssen. Nicht die Inseln bilden Orte der Heimat, sondern das Dazwischen, das Meer, der Inbegriff der Weite und Heimatlosigkeit. Es ist denen, die überall fremd sind, zur Heimat geworden. Doch gilt dies nur am Mittag, im Traum, in der Imagination.

Das Gedicht *Inselmittag* endet mit einer Hervorhebung des Sprechenden Subjekts im letzten Vers (19) und schließt damit zugleich den Bogen zum ersten Vers, der mit einem Personalpronomen im Singular einsetzt. Die Be-

sonderheit wird damit nicht nur zur Auszeichnung, sondern auch zum Verhängnis, da es einen Ausschluss aus der Gesellschaft suggeriert und der Ausbruch auf eine bestimmte Situation begrenzt bleibt: den *Inselmittag*, wie der Titel lautet, der das Traumbild hervorgerufen hat. Tröstlich ist dabei aber auch die Gesellschaft, wobei es aufgrund des Bildes vom „Bett“ (I, 5) nahe liegt, das Personalpronomen der ersten Person Plural als Liebespaar zu deuten. In *Inselmittag* hat die Liebe noch nichts von ihrer tröstenden Kraft eingeübt.

In *Inselmittag* ist von Rückkehr noch nicht die Rede, Trost bietet in der Situation der Heimatlosigkeit nur der Traum, der im Irrealen unendliche Möglichkeiten bietet. Die Erinnerungen bilden noch ein physisch erlebbares Hindernis. Der Text bietet verschiedene Lesarten, er formuliert einerseits eine Utopie, andererseits illustriert er eine Erfahrung. Trost bieten damit beide Möglichkeiten.

Während die Traumbilder in *Inselmittag* sich auf eine Exilsituation – und sei es eine allgemein-menschliche – beziehen, beschreibt das Gedicht *Rückkehr* (GG 162) die Gefühle eines sprechenden Ichs bei der Rückkehr an den Ort, an dem es aufgewachsen ist. Dabei bleibt offen, ob diese Begegnung tatsächlich die Hoffnungen und Erwartungen erfüllt, die das sprechende Ich gehegt hatte, oder ob deren positive Erfüllung nur geträumt und enttäuscht oder gar das Ereignis an sich vorgestellt wird. Domin schrieb *Rückkehr* 1960 in Madrid.⁸⁶ 1962 erschien es in ihrem zweiten Gedichtband *Rückkehr der Schiffe*.

Rückkehr

Meine Füße wunderten sich
daß neben ihnen Füße gingen
die sich nicht wunderten.

Ich, die ich barfuß gehe
und keine Spur hinterlasse,
immer sah ich den Leuten auf die Schuhe.

Aber die Wege feierten
Wiedersehen
mit meinen schüchternen Füßen.

Am Haus meiner Kindheit blühte
im Februar
der Mandelbaum.

86 Vgl. VE, S. 233. Es erschien erstmals 1961.

Ich hatte geträumt,
er werde blühen.

Der Titel des Gedichts gibt das Thema vor, es handelt sich um eine *Rückkehr*, ohne dass diese zunächst näher eingegrenzt würde – etwa durch Angaben über woher und wohin oder durch die Gründe des Fortgangs oder der Wiederkehr. Aber auch die in den Versen enthaltenen Informationen schränken die Offenheit des Gedichts nur geringfügig ein.

Das Gedicht besteht aus fünf Strophen, die jeweils einen grammatikalisch vollständigen Aussagesatz enthalten, der mit einem Punkt endet. Jede Strophe zeichnet dadurch ein eigenständiges Bild der Empfindungen und Erinnerungen, die dadurch bruchstückhaft wirken, auch wenn sie als Teile eines Gedichts durchaus ein zusammenhängendes Bild ergeben.

Das Subjekt des ersten Satzes, der in der Vergangenheit situiert ist, sind die Füße des sprechenden Ichs. Dies ist nur konsequent, insofern dass sie im wörtlichen Sinne die Handlungsträger sind. Das sprechende Ich nimmt sich selbst zurück, es hält den Blick nach unten gerichtet, auf den Weg und das eigene Gehen. Vielleicht handelt es aus Angst, Scham oder zumindest aus Vorsicht so, um sich in der Fremdheit zurecht zu finden. Auf alle Fälle besitzt es dadurch eine eingeschränkte Perspektive.

Die Füße erscheinen personifiziert, indem sie sich wundern (I, 1). In dem Verb steckt deutlich das Substantiv „Wunder“, so dass die Ungewöhnlichkeit des Vorgangs mehr betont wird, als dies etwa bei einem Verb wie „staunen“ der Fall wäre. Und zwar wundern die Füße sich über die Füße „neben ihnen“ (I, 2), die zwar auch personifiziert und unabhängig von einer Person vorgestellt werden, indem sie selbst gehen, aber „die sich nicht wunderten“ (I, 3). Die Identität der beiden Akteure, der „Füße“, wird somit durch eine unterschiedliche Wahrnehmung der Situation deutlich geschieden: Für die dem sprechenden Ich durch das Possessivpronomen zugeordneten Füße, die metonymisch für den Sprecher selbst stehen, gibt es offensichtlich einen mindestens doppelten Anlass zum Wundern. Zum einen wundern sie sich über die Selbstverständlichkeit, mit der die Begleitperson – repräsentiert durch die Füße – die Situation wahrnimmt, zum anderen vielleicht darüber, dass überhaupt jemand neben ihnen geht, oder dass sie – wie sich aus den folgenden Strophen ergibt –, auf vertrauten Wegen gehen. All dies ist für das sprechende Ich keine Selbstverständlichkeit und macht seine besondere Situation aus. Der Gegensatz spiegelt sich auch in der Struktur der Verse, die über zwei Paar Füße Aussagen macht, von denen die eine die Negation der anderen bildet. Die grammatikalisch am Ende des ersten und zweiten Verses erforderlichen Kommata fehlen, so dass der Kontrast enger zusammengedrückt erscheint und um so augenfälliger wird.

Während die erste Strophe eine Aussage über die Vergangenheit trifft, enthält die zweite Strophe Informationen über das sprechende Ich, die für

die Vergangenheit wie auch für die Gegenwart gültig sind. Diese beziehen sich erneut auf die Füße, die eigenen oder die anderer, so dass das Interesse dafür auffällig ist: Offensichtlich bilden die Füße, das natürliche menschliche Fortbewegungsmittel, den zentralen Gegenstand der Aufmerksamkeit des sprechenden Ichs. Es definiert sich im ersten Vers der zweiten Strophe sogar über sie, speziell darüber, dass es „barfuß“ (II, 1) geht. Die fehlenden Schuhe können als Verweis auf einen materiellen Mangel gedeutet werden. Jemand, der barfuss geht, muss vorsichtig gehen, damit er sich nicht verletzt, er ist empfindlicher für die Unebenheiten des Wegs und Gefahren stärker ausgesetzt, da seine Füße schutzlos sind und ein schnelles Weglaufen verhindern. Der zweite Vers hebt jedoch noch eine andere Folge hervor, die durch das fehlende Komma eng an den ersten Teilsatz gebunden ist: Das sprechende Ich hinterlässt „keine Spur“ (II, 2), weil die Füße im Unterschied zu festen Schuhen weich sind. Der phonetisch erkennbare Stabreim von „Spur“ und „Schuhen“ stellt beide Substantive in diesem Sinne in einen Zusammenhang. Die Spurlosigkeit, die das sprechende Ich konstatiert, kann unabhängig davon auch dadurch begründet sein, dass es sein Dasein als vergänglich und wirkungslos empfindet. Auch diese Strophe stellt den Gegensatz zu anderen, und zwar zu „den Leuten“ (II, 3) heraus, die eben nicht barfuss gehen, sondern Schuhe tragen, und damit als geschützt erscheinen und für die barfuss Gehenden sogar eine potentielle Gefährdung bedeuten. Das sprechende Ich bemerkt, dass es den anderen, die als „Leute“ fremd bleiben, „immer“ (II, 3) „auf die Schuhe“ (II, 3) sah. Damit konnte es zum einen prüfen, ob sie sich anders verhielten als sich selbst, zum anderen ist dies aber auch ein Hinweis für einen gesenkten Blick. Den Augenkontakt zu vermeiden und den Blick auf den Boden zu richten entspricht auch dem Ausweichen einer möglichen Konfrontation oder als Provokation empfundenen Handlung, eine Erfahrung, den viele Unterdrückten und Verfolgten machen und der für die Juden in Deutschland vielfach überliefert ist.

Auch hier klingt die Ahasver-Figur an, die Verse stehen also in einem intertextuellen Zusammenhang mit anderen Texten, insbesondere solchen, die auf die nationalsozialistische Judenverfolgung und den Massenmord Bezug nehmen. So wird die erste Strophe von Kolmars Gedicht *Ewiger Jude*⁸⁷, entstanden 1933, aufgerufen: „Meine Schuhe/Bringen Staub der tausend Straßen mit./Keine Ruhe, keine Ruhe;/Immer weiter schleppt mich böser Schritt.“ (I, 1-4) Ebenso ihre Schlussverse in dem Ende der zwanziger Jahre entstandenen Gedicht *Die Fahrende*⁸⁸: „Irgendwann wird es Zeit, still am Weiser zu stehen,/Schmalen Vorrat zu sichten, zögernd heimzugehen,/Nichts als Staub in den Schuhen Kommender zu sein.“ (IV, 3-5) Ob

87 Gertrud Kolmar: *Ewiger Jude*. A.a.O., S. 361.

88 Gertrud Kolmar: *Die Fahrende*. A.a.O., S. 93.

Domin Kolmars Texte damals schon kannte, lässt sich nicht nachweisen, in ihren späteren Essays erwähnt sie Kolmar jedenfalls.⁸⁹ Eine freundschaftliche Beziehung verband sie mit Nelly Sachs, deren Verse ebenfalls das Symbol der Schuhe aufgreifen, die neben anderen Alltagsgegenständen zum Symbol des Massenmords geworden sind⁹⁰: „Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen,/Als ihr zum Sterben aufstehen müßt?/Den Sand, den Israel heimholte,/Seinen Wandersand?“ (I, 1-4) Und ihre Prophezeiung am Ende des Gedichts: „O ihr Finger,/die ihr den Sand aus Totenschuhen leertet,/Morgen schon werdet ihr Staub sein/In den Schuhen Kommender!“ Domin's Bildlichkeit ist nicht zwingend auf die Bilder der Holocaust-Lyrik zu beziehen, doch legitimiert die Tradition der Begriffe die Deutung ihrer Verse als Verweis darauf und auf einen „gesamtjüdische[n] Kontext metaphorischen Redens“⁹¹. Domin schreibt sich in den Diskurs um Lyrik nach Auschwitz ein, indem sie über die Topoi des Exils hinaus Schlüsselbegriffe der Holocaust-Literatur aufgreift.

Die dritte Strophe von *Rückkehr* bezieht sich erneut auf die Vergangenheit und setzt mit einem „Aber“ (III, 1) ein, das den Gegensatz des Folgenden zu dem Vorhergehenden betont: Im Unterschied zu dem prekären Verhältnis des sprechenden Ichs zu „den Leuten“ besteht zwischen dessen Füßen und den Wegen eine freundliche Beziehung, euphorisch erkennt der Boden die Füße wieder und begrüßt sie. Die Alliteration auf „w“ rückt „Wege“ (III, 1) und „Wiedersehen“ (III, 2) eng zusammen. Das begründet die Vertrautheit weiter und lässt sie zugleich als etwas erscheinen, über das man sich „wundern“ kann, wie es in der ersten Strophe artikuliert wurde. Auch die Assonanz auf „ü“ im dritten Vers der Strophe stellt den Zusammenhang zur ersten Strophe her, indem das dort zweimal auftauchende Substantiv „Füße“ hier erneut erscheint. Die metonymisch als Eigenschaft der Füße genannte Schüchternheit kann als weitere Begründung für die dort ausgedrückte Verwunderung angeführt werden.

In der vierten Strophe wird wiederum eine Aussage über die Vergangenheit getroffen, die entweder als eine Erinnerung an die Kindheit oder aber als chronologisch auf das Wiedersehen anschließendes Ereignis verstanden werden kann. Der Mandelbaum zählt zu den wenigen Bäumen, die in Deutschland im Winter mit Blüten zu sehen sind. Das Blüten ist ein Sinnbild des Lebens, der Fruchtbarkeit und der Sexualität, zumal in einer Jahreszeit, in der es kalt und dunkel ist. Insofern besitzt das Bild durchaus einen realen Hintergrund. Darüber hinaus ist für den Mandelbaum auch ein biografischer Bezug nachzuweisen: Domin schreibt 1962, dass vor dem Haus,

89 Hilde Domin: Exil und Heimkehr. A.a.O., S. 335.

90 Nelly Sachs: Gedichte. A.a.O., S. 20. Das Gedicht erschien zuerst in 1946.

91 Klaus Jeziorkowski: Der Text und seine Rückseite. Bielefeld 1995. S. 107.

in dem sie als Kind gewohnt hatte, ein Mandelbaum stand.⁹² Der Mandelbaum ist in der deutsch-jüdischen Literatur ein beliebtes Motiv. Indem Domin sich in diese Tradition stellt, schafft sie sich in dieser Hinsicht eine Heimat.

Während die ersten vier Strophen des Gedichts *Rückkehr* aus jeweils drei Versen bestehen, besitzt die letzte Strophe nur zwei Verse. Durch die Vorvergangenheit des Plusquamperfekts treffen sie eine Aussage über die Zeit vor der *Rückkehr*, vor dem „Wiedersehen“: „Ich hatte geträumt,/er werde blühen.“ (V, 1-2) Die Verse in der vierten Strophe sind entsprechend also die Erfüllung eines Traumbilds, einer Hoffnung oder eines Wunsches des sprechenden Ichs. Liest man die vierte Strophe jedoch als Kindheitserinnerung, so trifft die fünfte Strophe nur eine Aussage über den Trauminhalt und lässt offen, ob der Traum sich erfüllt hat oder nicht.

Im Hinblick auf die Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens nach Auschwitz vertritt das Gedicht *Rückkehr* eine sehr zurückhaltende Auffassung: Das sprechende Ich geht zwar neben den „Leuten“ (II, 3), aber eben nur neben ihnen, es findet keine Kommunikation statt. *Rückkehr* weist auf die Einsamkeit des Remigranten in der Gesellschaft hin. Das Ich erscheint reduziert auf seine Füße und allein mit seiner Verwunderung über das, was es wahrnimmt, mit seiner Erinnerung, gegenüber der es merkwürdig passiv bleibt, und seinen Träumen. Dennoch steckt Trost in diesen Versen, da sie das Bild des blühenden Mandelbaums als Sinnbild der Heimat aufrufen, die im Traum anscheinend nie ganz verloren war.

Inselmittag und *Rückkehr* nutzen die in der Exillyrik wie in der häufigen Naturdichtung der inneren Emigration und der konfessionellen Dichtung im „Dritten Reich“ erkennbare „Trostfunktion von der Natur“⁹³. Die vertraute Bildlichkeit kann die eigene Identität sichern und Trost bieten. Von der Anlage her trifft dies auch auf Domin's Gedichte zu, doch enthalten sie auch bedrohliche Elemente, und da die Bilder der Natur hier generell den Status von Traumbildern besitzen, ist das tröstliche Potential keinesfalls gesichert.

Umgekehrt zur Situation in *Bau mir ein Haus* lädt in dem Gedicht *Ich lade dich ein* (GG 46-49), das ebenfalls 1957 entstanden ist⁹⁴, das sprechende Ich den Geliebten „in das Haus unsrer Wünsche“ (I, 2) ein. Durch die Aufzählung der Charakteristika des Hauses erinnert das Gedicht an Eichs *Inventur*, dessen Sprecher nüchtern alle armseligen Habseligkeiten aufzählt,

92 Vgl. Hilde Domin: Unter Akrobaten. A.a.O., S. 22.

93 Vgl. Axel Goodbye: Landschaften und Naturmetaphorik in der Lyrik von Exil und innerer Emigration. In: Jörg Thuncke (Hg.): Deutschsprachige Exillyrik. A.a.O., S. 49-65. S. 57.

94 Vgl. VE, S. 231.

über die er verfügt.⁹⁵ Domin's Verse sind dagegen geradezu euphorisch – weswegen die Drohung am Ende einen höheren Fall bedeutet.

Bereits die Überschrift spricht die Einladung aus, der erste Vers wiederholt sie mit einer zärtlichen Anrede, und der zweite Vers spricht aus, wozu es einlädt: Hereinzukommen in das Haus. Ein Haus bietet ein Zuhause, in dem man es sich bequem machen kann, seine Besonderheiten pflegen und bei sich sein kann, verkörpert in dem „Hut mit dem kleinen Schußloch“ (I, 4), das einerseits einen Mangel kennzeichnet, andererseits auf erlebte Gefahren hinweist. Und dieses Haus ist ganz nach den Wünschen beschaffen, nach dem „Befehle“ (I, 6) des Mannes, das Traumhaus, das alles Notwendige enthält – das es nicht gibt, das nur in der Vorstellung existiert, wie ab dem achten Vers die fantastischen Elemente des Hauses offenbaren: Das Haus enthält die Natur, den Himmel, die Luft verschiedener Städte und Landschaften, ihren Geruch und ihre Farben, ihre Klänge, ihre Menschen, die Erlebnisse der Stationen des Exils, der moradas. Das sprechende ich erzählt auch, was das Haus nicht enthält: die Mühen, Ängste und Sorgen, den Ärger des Exils – und was es statt dessen bietet. Es ist weniger ein Haus, als ein anderes Leben, das beschrieben wird, das zwar die positiven Aspekte und die Vielfalt der einzelnen Orte herausgreift, doch ohne deren Lasten.

Die zweite Strophe beginnt erneut mit einer Aufforderung an den Geliebten, diesmal jedoch zum Gehen, zum Verlassen dieses Hauses, mit dem Hut, dessen beschreibender Vers wiederholt wird. Es folgt eine Bitte, eine Wohnung zu suchen – mit der Drohung, der verzweifelten Ankündigung des Ichs, sich sonst umzubringen, „aus dem Fenster/dieses Hauses, das es nicht gibt“ (II, 6-7) zu springen. Was als Phantasievorstellung wie ein harmloses Bild klingen könnte, wirkt umso schrecklicher, da es das Aufgeben aller Wünsche und Hoffnungen verkörpert.

Und tatsächlich verschärft der letzte Vers des Gedichts die Gefahr und lässt sie wieder real erscheinen, indem es auf die Höhe des Fensters verweist: Die Hoffnung auf Glück erweist sich als „hoher Anspruch“, da sie nicht zu erfüllen ist. Ohne die Hoffnung wäre ein Weiterleben unmöglich. Nachdrücklich versichert das Ich durch das „glaub mir“ dem Angeredeten die Gefahr. Da das Haus ganz nach den Wünschen des Angeredeten gebaut worden ist, trägt er die Verantwortung – es sind vor allem seine Wünsche, die sie liebend unterstützt, sie sorgt sich um und für ihn. Ihre Verantwortung für sein Wohl ist für sie zu groß, sie erträgt sie nicht mehr, sie bittet ihn, andere um Hilfe anzugehen, eine offizielle Stelle. Domin kommentierte *Ich lade dich ein* rückblickend: „Eines meiner übermütigsten Gedichte.“⁹⁶ Für

95 Günter Eich: Inventur. In: Hans Werner Richter (Hg.): *Deine Söhne*, Europa. Gedichte deutscher Kriegsgefangener. München 1947. S. 17.

96 Hilde Domin: *Exil und Heimkehr*. A.a.O., S. 336.

die phantasievolle Gestaltung trifft dies sicher zu, doch enthält es eher Bilder der Bedrohung als des Schutzes.

1993 nennt Domin in einem Essay die Liebe, das Grab und die Sprache als „Zuhause anderer Art“⁹⁷, in das der Vertriebene sich aus der Heimatlosigkeit flüchte. Die Traumbilder tauchen aus ihrer Sicht also nicht als eigene Art der Zufluchtsorte auf. Da Träume eine eigene Erfahrungsqualität besitzen, können sie nur durch andere Medien vermittelt überliefert werden, meist in sprachlicher oder bildlicher Form. Die herausgearbeiteten besonderen Qualitäten, die Traumbilder besitzen, um Geborgenheit und damit Trost zu vermitteln, wie auch ihre nachgewiesene Bedingtheit, rechtfertigen die Betrachtung von Traumbildern als Quelle von Trost.

4.5 Zwischenfazit

Die Analysen zum Thema Trost und Heimat haben gezeigt, dass der Exilantin und Remigrantin Hilde Domin Gedichte auch als „Überlebenshilfe“ dienten und dass ihre Lyrik ein Angebot eben dazu enthält. Darüber hinaus haben die Gedichtinterpretationen und die zentralen Argumente zur Legitimierung von Lyrik nach Auschwitz herausgearbeitet, die der Diskurs verhandelt: der Trost, den Gedichte spenden können, und die alternative Heimat, die Literatur zu schaffen vermag. Inhalt und Form der Texte leisten gleichermaßen und gemeinsam ihren Beitrag dazu.⁹⁸ Dennoch ist diese Position in Domins Lyrik nie eindeutig, sondern stets von Zweifeln begleitet, die sich formal etwa in der Figur des Paradoxons ausdrücken. Es gibt kein Gedicht Domins, das ungebrochen Trost verspricht. Trost und Leid erscheinen untrennbar. Dennoch besteht meist Hoffnung, und sei es auf ein „Wunder“.

Das Paradoxon, das bereits bei der grundsätzlichen Frage nach den Möglichkeiten des Sprechens begegnete und exemplarisch durch die Gedichtinterpretation von *Schöner* verhandelt wurde, zeigt sich innerhalb des Diskurses im Zusammenhang mit der Frage nach dem Trost auch bei Nelly Sachs. Diese hat in ihrem 1947 im Band *In den Wohnungen des Todes* erschienenen Gedicht *Chor der Tröster* auf die Unmöglichkeit des Trostes wie auf die Notwendigkeit hingewiesen, den Schmerz vor dem Vergessen und in seiner Erfahrbarkeit zu bewahren.⁹⁹ Die Frage des sprechenden Ichs „Wer

97 Hilde Domin: Exil und Heimkehr. A.a.O., S. 338.

98 Zur „therapeutischen“ Wirkung von Ästhetik vgl. Claudia Liebrand: „Das Trauma der Auschwitz Wochen in ein Versmaß stülpen“ oder: Gedichte als Exorzismus. Ruth Klügers *weiter leben*. In: Ariane Huml/Monika Rappenecker (Hg.): Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien. Würzburg 2003. S. 237-248. S. 242.

99 Vgl. Nelly Sachs: Chor der Tröster. In: Gedichte. A.a.O., S. 31f.

von uns darf trösten?“ (III, 3) betont den moralischen Charakter, den der Zusammenhang von Trost, Geschichte und Literatur nach Auschwitz besitzt. Die Unaufhebbarkeit des Leids begründet bei Sachs und Domin die moralische Unmöglichkeit von Trost, der doch nötig wäre. Die Korrespondenzen in den Gedichten von Sachs, Kolmar und Domin verweisen auf strukturelle Ähnlichkeiten der Entstehungsbedingungen, für eine intertextuelle Bezugnahme liegen jedoch keine Belege vor. Über Sachs' Lyrik der vierziger Jahre urteilen Lermen und Braun: „Die Gedichte sind weder Zeugenprotokolle noch Dokumentardichtung, Trost ist ihnen völlig fremd [...]“.¹⁰⁰

Diese Feststellung blendet den Trost aus, der in der Artikulation von Leid und in der geteilten Erfahrung liegen kann, die sich darin ausdrückt. Tröstlich kann es auch sein, sich einer glücklicheren Zeit oder der Toten zu erinnern und sich für eine andere Zukunft zu engagieren. In Domin's Lyrik bieten darüber hinaus zum einen die Liebe und Solidarität der Umwelt, der Menschen und der gesamten Natur, Trost, ohne dass sie den Schmerz gänzlich überwinden könnten. Zum anderen enthält auch der Gedanke an den Tod als Ausweg tröstliche Elemente, ohne dass darin eine sichere Heimat – etwa entsprechend dem christlichen Glauben – gesehen wird. Darüber hinaus zeichnet Domin Traumbilder, so dass die Sprache als Zufluchtsort zumindest in Erwägung gezogen wird. Außerdem ist es die Sprache selbst, von der Trost ausgehen kann. Durch sie wird Integration in die Erinnerung möglich, sie verhindert das Vergessen und bietet Heimat.

Literatur erweist sich damit als Symptom und Kur des Traumas. Damit erfüllt Sprache eine kompensatorische Funktion. Dies kann als Beitrag zu einem Verharmlosungsdiskurs gewertet werden, da die tatsächliche Not und Heimatlosigkeit der Exilanten als Metapher erscheint, oder im Gegenteil als kritische Distanz zu einem Begriff, die sich im Ablösen von ausschließenden Kategorien wie „Territorium“ und „Volk“ zeigt, auf denen die Nationalstaaten gründen. Domin's Lyrik ist im Diskurs um die Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens als Trostangebot zu sehen, dessen Legitimität und Ausmass nach Auschwitz jedoch in Frage stehen. Die Verweigerung von Trost, und sei er zum Scheitern bestimmt, wäre ein erneuter Akt der Brutalität gegenüber den Opfern.

100 Lermen, Birgit/Braun, Michael: Nelly Sachs. A.a.O., S. 31.

5 ZEUGNIS UND ERINNERUNG

Dem Topos der Unsagbarkeit von Auschwitz steht die Pflicht der Zeugenschaft und der Erinnerung an die Toten gegenüber. Auf Grund der prinzipiellen Kommunikabilität des Massenmords als historischem Ereignis besteht ein moralischer Imperativ des Gedenkens, der zum einen auf der Solidarität mit den Opfern der Verbrechen, zum anderen auf der Hoffnung beruht, dass diese Erinnerung eine Wiederholung verhindern könne. Die Stimmen, die den Diskurs um Lyrik nach Auschwitz dominieren, stammen überwiegend von Männern – das zeigt auch diese Arbeit. Eine Differenzierung geschlechterspezifischer Erfahrungen wird im Kontext historischer Zeugenschaft in der Regel nicht vorgenommen.¹ Erst seit den achtziger Jahren erhalten die Texte von Frauen zunehmend Anerkennung, nachdem sie in den Nachkriegsjahrzehnten nur in Ausnahmefällen im literarischen Erinnerungsdiskurs präsent und nicht unbedingt als gleichwertige Beiträge anerkannt waren. Die Texte von Nelly Sachs zählen zu diesen Ausnahmen.

Bei der Auseinandersetzung mit Domins Gedichte standen bisher andere Aspekte im Vordergrund. Zeugnis und Erinnerung bilden jedoch nicht nur einen zentralen Strang des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz, sondern auch eine wichtige Achse von Domins Werk. Hier verbinden sie ein präzises Beobachten der Gegenwart mit dem Eingedenken der Vergangenheit.

5.1 Gegen das Vergessen: *Gefährlicher Löffel*

Bereits in ihrem 1954 in Frankfurt während eines Aufenthalts in Deutschland geschriebenen Gedicht *Gefährlicher Löffel* (GG 125)² warnt Domin eindringlich vor dem Vergessen. Dazu evoziert sie das drohende Bild der Verwandlung in einen Schatten.

Gefährlicher Löffel

Du ißt die Erinnerung
mit dem Löffel des Vergessens.

1 Vgl. Katja Schubert: Notwendige Umwege. A.a.O., S. 48.

2 Vgl. VE, S. 242.

Das ist ein böser Löffel, mit dem du ißt,
ein Löffel der Speise und Esser verzehrt,

Bis eine Schale aus Schatten
dir übrig bleibt
in einer Schattenhand.

Der Titel löst Irritationen aus, denn der Löffel die Besteckart, die als Waffe untauglich erscheint. Diese Irritation schafft für die Rezeption der folgenden Verse einen erhöhten Wachsamkeitsgrad. Die Initialposition des Subjekts trägt zur Betonung des angeredeten „Du“ (I, 1) als Agens bei, da es das erste Wort des Gedichts bildet. Die Aussage erscheint dadurch im Kontext des Gedichts als eine an ein Gegenüber gerichtete Anklage, zumindest aber als Warnung vor einer dem „Du“ unbewussten Gefahr seines eigenen Handelns. Die Vertraulichkeit der Anrede zeugt zumindest von einer Haltung des Sprechers, die ein Gefühl der Nähe zum Angeredeten impliziert, wenn nicht sogar von Verantwortungsgefühl ihm gegenüber. Das Enjambement stellt Erinnerung und Vergessen an die Enden der ersten beiden Verse und damit die beiden durch die Assonanz auf „e“ verbundenen Worte einander direkt gegenüber.

Der Löffel ist als Essgerät ein Instrument, das bei der Deckung eines menschlichen Grundbedürfnisses behilflich sein kann. Doch hier dient er einem Vorgang, den das sprechende Ich ablehnt, wie das zweite Adjektiv des Gedichts belegt, das einer starken moralischen Wertung entspricht und mit seiner Stellung in der zweiten Strophe einen zentralen Platz einnimmt: „Das ist ein böser Löffel [...]“ (II, 1). Da ein Gegenstand an sich nicht „böse“ ist, sondern die Art seines Gebrauchs, seine jeweilige Anwendung, gleicht diese bedeutungsverschiebende Simplifizierung der Rede eines Erwachsenen zu einem Kind. Dieser Stillage entspricht auch die im folgenden Vers als Apposition nachgelieferte Erklärung: Der Gegenstand handelt doch selbst, und zwar gewaltsam, er bedroht und vernichtet den, der ihn anwendet (II, 2). Es ist auch nicht irgendein Löffel, sondern der „des Vergessens“ (I, 2), der erst die Erinnerung, dann das Subjekt des Erinnerns bzw. Vergessens vernichtet. Das Enjambement stellt wie in der ersten Strophe auch in der zweiten Strophe zwei semantisch eng verbundene Prädikate an das Versende, die diesmal jedoch keinen Gegensatz bilden, sondern beinahe synonym sind: Während das angeredete Gegenüber „ißt“ (II, 1), „verzehrt“ (II, 2) der „Löffel“ (II, 2) dieses und dessen Speise mit. Im Unterschied zu dem den Vorgang neutral bezeichnenden „essen“ impliziert „verzehren“ eine längere zeitliche Dauer sowie eine genussvolle und möglicherweise auch intensivere Erfahrung. Damit setzt sich der zweite Vers von dem ersten hinsichtlich des Reflexionsgrads ab und lässt diesen naiv erscheinen. Das fehlende Komma vor dem Relativsatz (II, 2) bindet den Nebensatz enger an das Substantiv und

steigert das Tempo, insbesondere durch den Kontrast zu der korrekten Zeichensetzung im vorhergehenden Vers, demgegenüber damit ein Bruch entsteht. Auch diese Strophe besteht nur aus zwei Versen, die einen abgeschlossenen Satz bilden könnten, doch setzt sich der Satz in der letzten Strophe fort.

Das Enjambement bietet dem Vorgang des Verzehrens Raum, indem es eine Pause einfügt, nach der in der dritten und letzten Strophe sein Ergebnis benannt wird: Der Prozess des Vergessens führt zur Auflösung sowohl des Subjekts als auch des Objekts. Nur „eine Schale aus Schatten“ (III, 1), nichts Festes, Wahres, bleibt dem, der vergisst, nur ein dunkles Abbild bleibt „übrig“ (III, 2), nutzlos ohne Inhalt, „in einer Schattenhand“ (III, 3), die als solche ebenfalls nutzlos ist. Es ist zugleich die Angleichung des Vergessenden an die vergessene Erinnerung, beide verlieren ihre Essenz und werden zu Schatten. Die Alliterationen auf „sch“ und die Assonanzen auf „a“ (III, 1 und 3) verwischen die Unterschiede zwischen dem Subjekt und den beteiligten konkreten und abstrakten Objekten. Die Schale, die als Motiv bereits in *Ich will dich* und in *Schale im Ofen* vorkam, löst sich hier in Schatten auf, also in die bloße Form, sie dient nur noch dazu, als leere Form auf das Fehlende zu verweisen. Über die Küchenmetaphorik hinaus ähneln diese Verse damit denen von Celans Gedicht *Assisi*³, das 1955 in *Von Schwelle zu Schwelle* erschien: „Irdener Krug, den die Hand eines Schattens für immer verschloß.“ (III, 3)

Darüber hinaus hat Friedrich Nietzsche – wie auch Ludwig Börne oder Theodor Lessing⁴ – einen Nexus zwischen dem „Schatten“ und Ahasver konstruiert. In *Also sprach Zarathustra* spricht der Schatten: „Ein Wanderer bin ich, der viel schon hinter deinen Fersen her gieng: immer unterwegs, aber ohne Ziel, auch ohne Heim: also dass mir wahrlich wenig zum ewigen Juden fehlt, es sei denn, dass ich nicht ewig, und auch nicht Jude bin.“⁵ Dies verweist darauf, dass Ahasver nicht nur „ewig“ und „Jude“ ist, sondern wie Nietzsches „Schatten“ seine Bedeutungen sucht und nicht finden kann.⁶ Für die Interpretation von Domins Versen impliziert dieser Zusammenhang eine Radikalisierung, denn die Negation von Bedeutung geht noch über die Inhaltslosigkeit hinaus, die an sich durchaus noch etwas bedeuten kann.

Die ersten beiden Strophen setzen das angeredete Du sowie die Erinnerung und das Vergessen in Beziehung zueinander, wobei in der zweiten

3 Paul Celan: Assisi. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 1. A.a.O., S. 108.

4 Vgl. Alfred Bodenheimer: Wandernde Schatten. A.a.O., S. 17ff.

5 Friedrich Nietzsche: Der Schatten. In: *Also sprach Zarathustra*. Ein Buch für Alle und Keinen (1883-1885). In: Nietzsche – Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. G. Colli und M. Montinari. Bd. VI, 1. Berlin 1968. S. 334-337. S. 335.

6 Vgl. Mona Körte: Die Uneinholbarkeit. A.a.O., S. 16.

Strophe nicht mehr explizit, sondern nur noch bildlich von Erinnerung und Vergessen die Rede ist. In der letzten Strophe erscheinen beide nur noch als Schatten, ebenso wie die Hand des Gegenübers, von dem nur noch die deklinierte Form „dir“ (III, 2) auftaucht. Die Hand kann als Repräsentant des menschlichen Handelns betrachtet werden. Diese Synekdoche verweist wie in *Wen es trifft* auf das verantwortliche Individuum. Der letzte Vers des Gedichts spricht aus, was von dem „Du“ selbst, das auf die beschriebene Weise handelt, übrig bleibt – sein handlungsunfähiger Schatten. Obwohl die „Schattenhand“ (III, 3) dem Angeredeten zuzuordnen ist, steht ein unbestimmter Artikel, der die Aussage verallgemeinert und damit ihre Relevanz ausdehnt. Dem Gedicht zufolge ist also die Erinnerung konstitutiv für das Subjekt und sein Handeln.

In der Autobiographieforschung wird dies ebenso betont wie die Tatsache, dass für die Erinnerung wiederum die vorangehende Erfahrung entscheidend ist: „Erinnerungen repräsentieren [...] nicht die Realität. Vielmehr ist die Realität der Erinnerungen ein ‚nachträglicher‘ Effekt der Versuche des Subjekts, das Reale zu (re-)organisieren; eines Subjekts, welches diesem Prozess des Durcharbeitens nicht selbstgewiss von außen vorsteht, sondern sich erst darin konstituiert.“⁷

Eine Realität außerhalb der Deutung kann es also nicht geben, Erfahrung und Erinnerung bestehen nur nachträglich und subjektiv. Domins Bild der Subjektauflösung ist in diesem Sinne nur konsequent, denn ohne die Erinnerung kann es demzufolge weder ein Subjekt noch eine Realität geben. Erinnern verstanden als Vergewärtigung ist damit eine kulturelle Leistung der Transformation von Erfahrung.

Der Stellenwert des Erinnerns innerhalb der jüdischen Religion wurde bereits in Kapitel 2 angesprochen: Für die Toten kommt der Erinnerung im Judentum eine elementare Bedeutung zu. Sie leben so lange weiter, wie sie nicht vergessen werden, und sei es nur ein Mensch, der sich an sie erinnert – dann erst sterben sie, werden sie zu Schatten. Das Erinnern ist in der jüdischen Geschichte also eng mit dem Vergessen verknüpft.⁸ In der hebräischen Bibel wird das Vergessen durchgängig negativ bewertet.⁹ Und auch in der *Göttlichen Komödie* von Dante besitzen die Insassen des Fegefeuers nur dann Aussicht auf Erlösung, wenn sie von den Lebenden nicht vergessen werden. Im Unterschied zur griechischen Geschichtsschreibung, die der Wissbegierde entsprang und dazu diente, moralische oder politische Erkenntnisse bereitzustellen, war der jüdische Glaube der erste, der in der

7 Almut Finck: Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie. Berlin 1999. S. 80.

8 Vgl. Psalm 44; Yosef Hayim Yerushalmi: *Zachor*. A.a.O., S. 17f.

9 Vgl. Yosef Hayim Yerushalmi: Über das Vergessen. In: Ders.: *Ein Feld in Anatot*. Versuche über jüdische Geschichte. Berlin 1993. S. 11-20. S. 13.

menschlichen Geschichte einen tieferen Sinn sah: die Offenbarung des göttlichen Willens.¹⁰ Erinnerung ist folglich notwendig, doch ist sie nicht auf die Geschichtsschreibung angewiesen, sondern kann sich anderer Formen wie der mündlichen Rezitation von Dichtung und des Rituals bedienen. Diese zielen auf „Evokation und Identifikation“ mit den Vorfahren und „[...]“ Situationen, in die man irgendwie existentiell hineingezogen werden konnte.“¹¹ Der Bund Gottes mit dem Volk Israel ist nach Augustinus ein Gedächtnisvertrag, der das beiderseitige Erinnern impliziert.¹² Ein stilistisches Merkmal dieser Texte ist dabei die Verwendung der ersten Person Singular, wie sie auch Hilde Domin in den hier analysierten Gedichten neben der ersten Person Plural und der zweiten Person Singular verwendet, welche dieselbe Funktion erfüllen. Doch bezieht sich Domin eben nicht auf eines der im jüdischen Gedenken zentralen historischen Ereignisse wie den Auszug aus Ägypten oder die erste oder die zweite Zerstörung des Tempels in Jerusalem, sondern auf die nationalsozialistische Politik, die nicht nur für die Geschichte der Juden Folgen hatte und über die europäische Erinnerung hinaus zentrale Bedeutung besitzt. Im Zusammenhang mit dem Holocaust ergibt sich aus der Vorstellung, die Geschichte zeige Gottes Willen, die bereits in Kapitel 3 verhandelte Theodizeefrage.

Das Gedicht ist eine Warnung vor dem Vergessen und eine Mahnung zur Erinnerung. Der Singular „Erinnerung“ deutet darauf hin, dass hier nicht von einzelnen individuellen Erinnerungen die Rede ist, sondern von Erinnerung im Sinne von „Gedächtnis“ und „Gedenken“. Dadurch verschiebt sich die Aufmerksamkeit vom angesprochenen erinnernden Subjekt auf das Objekt der Erinnerung und deren Bedeutung sowie auf das Ausmaß der Gefahr, die das Vergessen mit sich bringt: die beschriebene Verwandlung in einen Schatten, die Desubjektivierung.

Das Gedicht erlaubt jedoch nicht nur den Bezug auf den Holocaust, sondern auch zum Exil. Helmut Koopmann beschreibt das Verlassen des angestammten Raums und seiner Geschichte, die das Individuum geprägt haben, als Herausfallen „nicht nur aus seiner, sondern damit aus der Geschichte schlechthin“¹³. In der Fremde mussten die Exilanten sich integrieren und assimilieren. Ihre Identität lief damit ebenso Gefahr, verloren zu gehen, wie ihre Geschichte, der überwiegend mit Desinteresse begegnet wurde. Die Fremde konnte jedoch nicht zur neuen Heimat werden, da sie die Geschichte der Exilanten nicht enthielt. Deshalb resignierte Jean Améry:

10 Yosef Hayim Yerushalmi: *Zachor*. A.a.O., S. 20.

11 Yosef Hayim Yerushalmi: *Zachor*. A.a.O., S. 56.

12 Vgl. Harald Weinrich: *Lethe*. A.a.O., S. 36ff.

13 Helmut Koopmann: *Geschichte, Mythos, Gleichnis: Die Antwort des Exils*. In: Johann Holzner und Wolfgang Wiesmüller (Hg.): *Ästhetik der Geschichte*. Innsbruck 1995. S. 77-98. S. 77.

„Es gibt keine ‚neue Heimat‘. Die Heimat ist das Kindheits- und Jugendländ. Wer sie verloren hat, bleibt ein Verlorener, und habe er es auch gelernt, in der Fremde nicht mehr wie betrunken umherzutaumeln, sondern mit einiger Furchtlosigkeit den Fuß auf den Boden zu setzen.“¹⁴

Anderen Exilanten gelang es notgedrungen, ein Gefühl des „ubi bene ibi patria“ zu entwickeln. Dennoch trugen die Exilanten ihre Geschichte bei sich, und es bestand die Möglichkeit, dass sie ihnen „zu einem portativen Vaterland“¹⁵ wurde, das sie vor dem Verlust der Identität bewahrte und sogar das Bewusstsein für das Eigene schärfte. Dasselbe gilt für Mythen und die Literatur, in der das Ich sich selbst begegnen kann, wie Domin es in ihren poetologischen Äußerungen formuliert hat.

Die in *Gefährlicher Löffel* gewählte Metaphorik – jemand isst mit einem Löffel aus einer Schale – entstammt dem Alltagsbereich. Doch wie in einer romantischen Erzählung, beispielsweise Ludwig Tiecks *Der blonde Eckbert* (erschienen 1797) oder Joseph von Eichendorffs *Das Marmorbild* (erschienen 1819), tritt hinter dieser vordergründigen eine bedrohliche Welt hervor, und die Umkehr dieser Verwandlung bleibt aus. Dadurch weist das Gedicht auf die existentielle Bedeutung der Erinnerung hin, die nicht näher spezifiziert wird. *Gefährlicher Löffel* könnte sich jedoch auf den Umgang im Nachkriegsdeutschland mit Auschwitz beziehen (vgl. Kapitel 2.3 und 2.4): Domin's Exil war die Folge derselben Politik, deren Kern der Massenmord an den Juden bildete. Die Tiefe der Bedeutung der „Verbrechen an der Menschheit“ und seiner Folgen wurde unterschätzt und verharmlost. Ein Löffel – gefährlich? Das erscheint absurd. Die Metaphorik des Gedichts zeigt eindringlich, dass Erinnerung einen notwendigen Teil des Menschseins ausmacht und dass Vergessen Leben auslöscht. Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz liefert *Gefährlicher Löffel* zum einen ein eindeutiges Plädoyer für die Erinnerung und gegen das Vergessen, wofür jeder einzelne Verantwortung trägt, zum anderen eine Stellungnahme für die Berechtigung von Literatur, die diese Verantwortung ebenfalls übernimmt.

Domin nahm das 1954 geschriebene Gedicht in keinen ihrer Gedichtbände auf, sondern veröffentlichte es erst 1965 im Almanach des Fischer-Verlags und schließlich 1987 in ihren *Gesammelten Gedichten*.¹⁶ Winston Churchill hatte in seiner Zürcher Rede zum europäischen Einigungsprozess am 19. September 1946 für einen „segensreichen Akt des Vergessens“¹⁷ plädiert. Möglicherweise bot auch der öffentliche Diskurs in der Bundesre-

14 Jean Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne* (ED München 1966). In: *Werke*. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonhard. Stuttgart 2002. S. 7-177. S. 97f.

15 Helmut Koopmann: *Geschichte, Mythos, Gleichnis*. A.a.O., S. 81.

16 Almanach S. Fischer Verlag 77 (1965), S. 108. Vgl. VE, S. 242.

17 Zit. n. Timothy Garton Ash: *Mesomnesie – Plädoyer für ein mittleres Erinnern*. In: *Transit* 22 (2002). S. 32-48. S. 40.

publik der fünfziger Jahre noch keinen Platz für eine solche Position. *Gefährlicher Löffel* ist auch das einzige der zentralen und in diesem Kapitel analysierten Gedichte zum Thema Erinnerung und Zeugenschaft, in dem die Sprecherposition nicht mit dem Pronomen der ersten Person Plural besetzt ist. Dennoch führt Käte Hamburger das Gedicht als Beispiel für den „Lebensbezug“¹⁸ von Dichtung an und kommt zu dem Schluss, darin sei „harte Erfahrung harter Ausdruck geworden, hinter dem Klage aufklingt, obwohl oder weil sie nicht laut und nicht Laut wird.“ Der moralische Anspruch auf Gerechtigkeit oder zumindest auf Anerkennung der historischen Ungerechtigkeit wird nur indirekt artikuliert und bestätigt dadurch die Annahme, dass das Unrecht fortgesetzt wird.

Der Diskurs änderte sich in den sechziger Jahren. Und seit den achtziger Jahren werden die Begriffe „Erinnerung“ und „Gedächtnis“ in Politik und Wissenschaft verstärkt verhandelt. So unterscheidet Nina Leonhard 2002 in ihrer Dissertation begrifflich zwischen „Gedächtnis“ als Fähigkeit bzw. Gesamtbestand von Erinnerungen, und „Erinnerung“ als Prozess bzw. bestimmte Eindrücke und Erfahrungen. Auf individueller Ebene beziehe sich „Gedächtnis“

„[...] erstens auf die Leistung des Gehirns, einmal gemachte Wahrnehmungen zu einem späteren Zeitpunkt wiederaufleben zu lassen, sowie zweitens auf den Bestand an Wahrnehmungen, die bewusst sind oder, zumindest theoretisch, ins Bewusstsein gelangen können. Erinnerung dagegen bezeichnet den Vorgang des Bewusstwerdens oder das aktive Insbewusstseinheben von vergangenen Wahrnehmungen [...]“¹⁹

Für die neueren Auseinandersetzungen mit dem Massenmord an den europäischen Juden innerhalb der Gedächtnis- und Erinnerungsforschung bildet die Theorie des französischen Soziologen Maurice Halbwachs (1877-1945) einen zentralen Bezugspunkt: Halbwachs führte 1925 in *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*²⁰ den Begriff „Gedächtnis“ für den kontinuierlichen Rekonstruktionsprozess von Erinnerungen ein und unterschied zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis. Demzufolge kann man

18 Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. 4. Aufl., Stuttgart 1994 (1957). S. 223. Vgl. das folgende Zitat ebd.

19 Nina Leonhard: *Politik- und Geschichtsbewusstsein im Wandel. Die politische Bedeutung der nationalsozialistischen Vergangenheit im Verlauf von drei Generationen in Ost- und Westdeutschland*. Münster 2002. S. 34.

20 Maurice Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Berlin 1966 (Paris 1925).

von „kollektiven Bezugsrahmen des Gedächtnisses“²¹ sprechen, von sozialen Rahmen oder gemeinsamen Vorstellungen zur Gruppendifinition und Identitätssicherung. Denn individuelle und kollektive Erinnerungen lassen sich nicht scharf trennen, die Bezugsrahmen mischen sich. Persönliche Erfahrungen des Einzelnen und das, was ein Kollektiv als sinnstiftende Erzählung erinnert, können sich überschneiden oder abweichen. Erinnerung kann nie neutral sein. Das Gruppengedächtnis korrigiert das Einzelgedächtnis, das Gedächtnis besteht also nur in der Aktualisierung. Innerhalb dieses Gedächtnisraums, der kein wertfreier, folgenloser Speicher ist, werden gesellschaftliche Grundwerte verhandelt.

Werden diese Überlegungen zu den Ergebnissen der Analyse von *Gefährlicher Löffel* in Beziehung gesetzt, dann tritt deren gesellschaftliche Relevanz noch deutlicher hervor: Die Erinnerung an die nationalsozialistische Vernichtungspolitik ist notwendig, um bestimmte gesellschaftliche Grundwerte zu festigen. Indem *Gefährlicher Löffel* die Erinnerung nicht spezifiziert, schreibt das Gedicht keine Erinnerung vor, sondern lässt abweichende persönliche Erfahrungen zu. Es besteht aber auf der Auseinandersetzung mit der individuell geformten Erinnerung. Das Vergessen verhindert dagegen nicht nur die gesellschaftliche Integration derer, deren Erfahrungen vom kollektiven Bezugsrahmen ausgeschlossen werden, sondern es vernichtet sogar ihre Identität und ihre Existenz. Entsprechend bezieht das Gedicht im Diskurs eine eigene Position. Somit kann Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses fungieren, da sie nicht bloß dokumentiert, sondern die kulturelle Wirklichkeit aktiv beeinflusst.²²

Im Gegensatz dazu hatte Martin Walser 1965 in seinem Aufsatz *Unser Auschwitz* bezweifelt, dass es eine angemessene Sprache für das Verbrechen geben und es in das kollektive deutsche Gedächtnis aufgenommen werden könne.²³ Doch spricht dies nicht dagegen, den Versuch des Sprechens zu unternehmen. Zudem ist das Gedächtnis wohl nicht ausschließlich sprachlich verfasst, und sprachliche Bilder umgehen diese Schwierigkeit.

Gedächtnistheoretisch werden kulturelles Gedächtnis und kommunikatives Gedächtnis unterschieden, wodurch der gesellschaftliche Umgang mit der Vergangenheit bei unterschiedlicher zeitlicher Distanz benennen lässt: Während das erste sich auf eine Gesellschaft und institutionalisierte Formen

21 Harald Welzer/Sabine Moller/Karoline Tschuggnall: „Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis. Frankfurt a.M. 2002. S. 22.

22 Vgl. Astrid Erl: Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft: Was ist... und zu welchem Ende...? In: Ansgar Nünning/Roy Sommer (Hg.): Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze, theoretische Positionen und transdisziplinäre Perspektiven. Tübingen 2004. S. 115-128. S. 124.

23 Martin Walser: *Unser Auschwitz*. In: *Kursbuch 1* (1965). S. 189-200.

bezieht, bezeichnet das zweite das verschiedener sozialer Gruppen.²⁴ Das kommunikative Gedächtnis speichert biografische Erfahrungen, das kulturelle gründet auf größerer zeitlicher Distanz.²⁵ Der Nationalsozialismus wechselt mit dem Fortschreiten der Zeit demzufolge vom kommunikativen Gedächtnis ins kulturelle Gedächtnis, ohne dass die von Domin in *Gefährlicher Löffel* betonte Relevanz der Erinnerung ihr zufolge damit abnimmt. Doch ihr gesellschaftlicher Status steht zur Disposition und wird im Prozess ausgehandelt, in dem auch die mediale Erinnerungsflut eine Gefahr darstellen kann.

Die beschriebene Dynamik des Erinnerungs- wie des Gedächtnisbegriffs bringt allerdings Schwierigkeiten für deren Untersuchung mit sich. So verweisen der Historiker Nicolas Berg und seine Mitarbeiter auf die Geschichtlichkeit von Erinnerungen: Gedächtnistheorien definierten das Gedächtnis als kollektiv und kulturell codiert. Erinnerung bedeute dabei den individuellen Vorgang des Gedenkens und Erinnerns. „Erinnerung ist Deutung der Vergangenheit. Jede Vergangenheit ist aber zugleich eine Konstruktion von Gegenwart. Das Gedächtnis ist daher kein statischer Aufbewahrungsort, sondern eher eine dynamische Konstruktionsarbeit.“²⁶ Dabei ist Geschichtsschreibung Teil des kollektiven Gedächtnisses und umgekehrt.²⁷ Geschichtswissenschaftliche Deutungen sind folglich selbst historisch.

Gefährlicher Löffel reflektiert diesen Vorgang als Bedrohung. Zwar artikuliert das Gedicht unterschiedliche Erfahrungen, doch hält es an einer bestimmten Substanz der Erinnerung fest, die zum Weiterleben notwendig ist. Auch wenn das Gedicht nicht explizit einen Bezug zum nationalsozialistischen Massenmord herstellt, so warnt es doch deutlich vor dem Vergessen und seinen tödlichen Folgen für das Individuum, seine Menschlichkeit und damit auch für die Gesellschaft.

24 Siehe dazu Sabine Moller: Vielfache Vergangenheit. Öffentliche Erinnerungskulturen und Familienerinnerungen an die NS-Zeit in Ostdeutschland. Tübingen 2003. S. 23-33. Vgl. Aleida Assmann/Ute Frevert: Geschichtsvergessenheit. A.a.O., S. 35f.

25 Vgl. Jan-Holger Kirsch: Nationaler Mythos oder historische Trauer? Der Streit um ein zentrales „Holocaust Mahnmal“ für die Berliner Republik. Köln 2003.

26 Nicolas Berg u.a.: Shoah. A.a.O., S. 9. Vgl. Lucian Hölscher: Geschichte als „Erinnerungskultur“. In: Kristin Platt/Mihran Dabag (Hg.): Generation und Gedächtnis. A.a.O., S. 146-168.

27 Vgl. Nicolas Berg: Der Holocaust. A.a.O., S. 26.

5.2 Die Brüchigkeit der Erfahrung: *Es kommen keine nach uns*

Domins Gedichte beleuchten verschiedene Aspekte der Frage von Zeugeschaft und Erinnern, indem sie unterschiedliche Blickwinkel einnehmen. Das Gedicht *Es kommen keine nach uns* (GG 141-143) wurde 1958 in Frankfurt geschrieben.²⁸ Im Gegensatz zu der Position in *Gefährlicher Löffel* zweifelt das sprechende Ich darin an der Vermittelbarkeit der eigenen brüchigen Erfahrung. Diese wird zusätzlich in Frage gestellt durch die Darstellung von Zeit als Raum, die erkennen lässt, dass Gedächtnis und Geschichte im Raum situiert sind. Entsprechend bedeutet das Exil eine weitere Abtrennung von der Herkunftsgesellschaft und -kultur.

Es kommen keine nach uns

Es kommen keine nach uns,
die es erzählen werden,
keine, die was wir
ungetan ließen,
in die Hand nehmen und zu Ende tun.

Wir stehen auf einem Stück Land,
das schon abgetrennt ist.
Unsere Schatten fallen
ins Leere.
Kein Spiegel ist aufgestellt,
der unser Bild bewahrt,
keine Folge von Spiegeln mehr,
wenn wir gegangen sind.
Die Bilder
derer, die vor uns waren
und die Luft in unserer Lunge sind,
die mit unserem Munde gelacht,
die mit unseren Augen geweint haben,
sie werden Staub
mit uns.

So wie wir dahingehn
sind wenige dahingegangen.
Es ist gleichgültig
was wir schreiben oder sagen,
außer für dich oder für mich.

28 Vgl. VE, S. 232.

Nichts was wir tun
ist eine Saat die nach uns aufgeht.
Wir sind ganz für den Tag gemacht,
nur für diesen, den unsern.

Die kommenden Tage,
die Tage hinter dem Horizont,
gehören Menschen die anders sein werden.
Unser Frühling ist dieser Frühling,
unser Sommer ist dieser Sommer,
und unser Herbst dieser Herbst.

Wenn wir uns umdrehn
und sehen, daß wir die Letzten sind,
die Kinder und Kindeskind derer die waren,
die Väter und Mütter
von niemand,
daß wir am Rande stehn,
auf einer Scholle fast,
die bald treiben wird,

Dann müssen wir
mehr als die andern
den Boden unter den Füßen fühlen
während wir gehen,
diesen kurzen Boden
von Morgen zu Abend.
Wir müssen dünne Sohlen tragen
oder barfuß gehen.
was wir berühren,
mit leichtem Finger berühren,
mit wachen Fingerspitzen.
Nichts achtlos.

Jedes Mal ist das letzte
oder könnte es sein.
Wir tun es für alle, die vor uns waren,
und für alle, die nach uns
es nicht tun
oder ganz anders.

Wir wollen nichts liegen lassen,
halbgetan,
und die Gläser nicht halbeleert
auf unserm Tisch den Gespenstern lassen.

Wir müssen genau sein
 in der Minute des Flügelschlags.
 Unser Gesicht nackt
 ohne den Firnis
 derer, die Zeit haben
 sich zu gewöhnen und zu entwöhnen.
 Wenn um unsre Balkone das Wasser steigt,
 die Spitzen der Bäume
 noch sichtbar unter den Sternen,
 wenn unsre Häuser auf den Bergen,
 in denen noch Licht ist,
 sich bewegen
 und davonfahren
 als seien es Archen,
 dann müssen wir bereit sein
 – wie einer der aus dem Fenster springt –
 die große Frage zu fragen
 und die große Antwort zu hören.

Das Gedicht hebt die Einzigartigkeit hervor, die jedes menschliche Leben kennzeichnet, insbesondere aber die Erfahrungen von denen, die der Sprecher durch seine Rede in der ersten Person Plural vertritt. Es ist zugleich ein Appell an diese, sich auf eine bestimmte Weise zu verhalten. Dabei bleibt unklar, ob das „Wir“ sich auf zwei oder mehrere Personen bezieht oder zwischen diesen Möglichkeiten wechselt. Der Ausdruck „Wir“ bildet eine Gemeinschaft, in diesem Fall eine der gemeinsamen Erinnerung, die dadurch die eigene Position innerhalb der Konkurrenz der Erinnerungen stärkt. Die Länge des Gedichts unterstreicht den epischen Charakter der Beschreibung von Erfahrungen und Erwartungen.

Der Titel entspricht einem vollständigen Hauptsatz, wodurch seine Aussage den Anschein von Endgültigkeit erhält. Die Alliteration auf „k“ unterstützt dies durch den harten Klang. Der erste Vers wiederholt den Titel des Gedichts nachdrücklich und bestätigt die Gültigkeit des Satzes. Der folgende Relativsatz formuliert ebenso wie die anschließenden Verse, in denen das „keine“ eindringlich wiederholt wird (I, 3) und ein weiterer Relativsatz ex negativo Aussagen über das unbestimmte „keine“ (I, 1). Entsprechend gesteigert ist die Dringlichkeit des Sprechers, selbst zu „erzählen“ (I, 2), zu handeln und das Angefangene zu beenden (I, 4-5). Diese Betonung drückt sich auch in dem durch ein Enjambement hervorgehobenen „wir“ (I, 3) aus. Was „es“ (I, 2) zu erzählen und zu tun gibt, bleibt jedoch offen. Die auf der grammatikalischen Ebene mit dem Parallelismus der Relativsätze vorliegende formale Regelmäßigkeit wird von den Enjambements zerstört. Die daraus resultierende Brüchigkeit der Erfahrungen und Erwartungen kennzeichnet auch die folgenden Strophen. Nach den ersten fünf Versen steht ein

Punkt, so dass die gesamte erste Strophe aus einem Satz besteht, der Abgeschlossenheit und einen autonomen Status suggeriert. Die Abgeschlossenheit der Strophe steht im Kontrast zu den nicht näher definierten und unbedingten Handlungen und steigert so die Spannung des gesamten Gedichts. In allen sieben Strophen tragen die inhaltliche Vagheit sowie die Ungebundenheit durch Reime und unregelmäßige Rhythmen dazu bei, dass diese Spannung erhalten bleibt und in den letzten beiden Versen des Gedichts kulminiert.

In der zweiten Strophe wird im Bild eines abgegrenzten Gebiets die Trennung derer, die der Sprecher zu vertreten vorgibt, ihrer Geschichte und Erinnerung von dem übrigen Land konstatiert (II, 1-2). Dies betrifft sowohl die lebenden Menschen selbst als auch ihre „Schatten“ (II, 3), die Bilder und Vorstellungen von ihnen (II, 5-6) und von ihren Vorfahren (II, 9-10). All dies erscheint offenbar als nicht in die übrige Gesellschaft integrierbar. Die Kluft zwischen der Gesellschaft und den solchermaßen Isolierten zeigt sich darin, dass deren Schatten „ins Leere“ (II, 4) fallen. Nicht einmal die bloßen Silhouetten, Effekte der Lichtverhältnisse, finden einen Halt oder Grund. Zugleich verweist das Bild des Schattens auf ein mögliches eingeschränktes eigenes oder fremdes Daseinsempfinden, das sich mit dem Ausdruck „nur noch ein Schatten seiner selbst sein“ begründet. Die Alliteration auf „I“ von „Land“ (II, 1) und „Leere“ (II, 4) lässt den Abgrund unendlich erscheinen. In dieser sozialen Abgeschiedenheit fehlen auch Spiegel (II, 5), die wenigstens ein flüchtiges Bild zurückwerfen könnten. Doch da ein Spiegel stets nur das vor ihm Befindliche wiedergibt, ist die Anforderung, dass er das Bild bewahre, eine Illusion. Mit diesem Bild kann sowohl ein äußeres Abbild des Ichs als auch ein Erinnerungsbild gemeint sein. Die Vorstellung, dass im Spiegel die Bilder aufgehoben seien, dass er die Vergangenheit konserviert und dass die vielen Spiegel, in die wir in unserem Leben hineinblicken, dieses enthalten, verweist sowohl auf das Bedürfnis nach dem Bewahren der eigenen Identität, als auch nach einer Geschichte über den eigenen Tod hinaus, in der öffentlichen Erinnerung.

Doch das Fehlen einer „Folge von Spiegeln“ (II, 7) macht eine Rekonstruktion der in das „wir“ Eingeschlossenen und die Erfüllung dieses Wunsches unmöglich. Von diesem Ende der Erinnerung betroffen sind auch die Vorfahren derer, für die der Sprecher spricht, zu erkennen an den physischen Übereinstimmungen (II, 12-13), und ihre Erinnerungen, von und mit denen die Nachkommen leben. Die Alliteration auf „I“, die Assonanzen auf „u“ und „au“ sowie der Parallelismus sind Stilmittel (II, 11-14), die formal zusätzliche Verbundenheit ausdrücken. Mit dem Tod von „uns“ (II, 15) gibt es niemanden mehr, der sich an sie erinnert, womit sie nach jüdischem Glauben erst endgültig sterben und zu „Staub“ (II, 14-15) werden.

Die dritte Strophe besteht aus vier Sätzen, die durch ihre Vollständigkeit und die Übereinstimmung von Versende und Wortgruppe den Eindruck des Prosastils stärken. Hier stellt der Sprecher in einem Satz zunächst die Besonderheit des eigenen Lebens und Todes fest (III, 1-2), um dieser Tatsache sowie dem von ihm Gesprochenen und Geschriebenen in den folgenden drei Versen jedoch jegliche Relevanz abzusprechen. Das wertende Urteil zu Beginn dieses Satzes gewinnt durch den äußerst sparsamen Gebrauch von Adjektiven in dem gesamten Gedicht an Bedeutung: „Es ist gleichgültig“ (III, 3) – doch mit einer wichtigen Einschränkung, und zwar „außer für dich und für mich“ (III, 5). Die Besonderheit scheint also gerade in dieser eigenen gesellschaftlichen Irrelevanz zu bestehen. In dieser Strophe tauchen zum ersten Mal Personalpronomina im Singular auf, doch lässt sich daraus nicht zwingend ableiten, dass das im Vorhergehenden verwendete „wir“ mit diesem sprechenden Ich und dem vertraulich angeredeten „du“ identisch ist, das „Wir“ kann durchaus noch andere Personen umfassen. Im dritten Satz dieser Strophe spricht der Sprecher dem eigenen Handeln in einem Bild aus der Landwirtschaft jegliche Bedeutung für die Nachwelt ab (III, 6-7) und deutet damit auf die Widernatürlichkeit dieses Zustands hin. Doch gleich im nächsten Satz betont der Sprecher die Intentionalität dieser Eigenschaft: „Wir sind ganz für den Tag gemacht,/nur für diesen, den unsern.“ (III, 8-9) Indem er erneut die eigene Besonderheit herausstreicht, nimmt er das Schicksal an, nur eine Gegenwart zu besitzen, keine Zukunft.

Die vierte Strophe spricht die Zukunft ganz „Menschen die anders sein werden“ (IV, 3) zu, ohne dass näher bestimmt wird, inwiefern sie anders sein werden als der Sprecher. Das fehlende Komma lässt diese Eigenschaft jedoch als zentrale erscheinen, da es den Relativsatz näher an das dazugehörige Substantiv rückt. Die Bildlichkeit des ersten Satzes knüpft an das Bild vom abgetrennten Land in der zweiten Strophe (II, 1-2) an: „Die kommenden Tage [...]“ (IV, 1) werden als „die Tage hinter dem Horizont“ (IV, 2) bezeichnet, die für den Sprecher immer außer Sichtweite bleiben werden. Die Bildlichkeit des zweiten Satzes setzt nun die des Naturkreislaufs in der dritten Strophe fort, wobei die Hervorhebung der angesprochenen, mit Demonstrativpronomen versehenen Jahreszeiten durch die Parallelismen verstärkt wird (IV, 4-6). Das Dasein des Sprechers scheint also eine längere Zeitspanne als nur einen Tag (III, 9) zu umfassen, doch wird der Winter nicht genannt in dieser Aufzählung, vielleicht endet es also vorher, oder aber der Sprecher situiert sich im „Herbst des Lebens“ und blickt zurück auf seinen vergangenen Frühling und Sommer – der Winter, und damit der Tod, steht also erst noch bevor.

Die fünfte Strophe besteht aus einem Konditionalsatz mit temporalem Aspekt, der sich über acht Verse erstreckt, auf das Bild des abgetrennten Landes in der zweiten Strophe zurückgreift und dem Hauptsatz in der sechs-

ten Strophe vorangeht. Die formulierte Bedingung ist die der Erkenntnis, „daß wir die Letzten sind“ (V, 2), denen niemand mehr folgen wird, „daß wir am Rande stehn“ (V, 6), da der Abgrund nahe ist, „fast“ (V, 7) wie auf einer kurz vor dem Losbrechen stehenden Eisscholle der Polarmeere, an den äußersten Enden der Welt. In dieser surrealen Welt der Wahrnehmung wird die Zeit im Raum fassbar, die vorangegangenen Generationen werden sichtbar und das Bewusstsein kommt auf, dass „niemand“ (V, 5) mehr dem Sprecher nachfolgen wird, dass der letzte Kontakt zu den „andern“ (VI, 2) bald abreißen wird (vgl. Kapitel 3.3).

Die sechste Strophe schließt mit „dann“ an den in der fünften Strophe mit „wenn“ eingeleiteten Satz an: Sobald die Bedingung erfüllt ist, müssen bestimmte Verhaltensweisen geübt werden. Der Sprecher und die bzw. der, die bzw. den er vertritt, „müssen“ (VI, 1) ein bewussteres Leben führen als die, die nicht derart ausgeliefert sind (VI, 2), mit höherer Sensibilität und Hingabe (VI, 2-3). Denn der „Boden“ (VI, 5), ihr Leben, ist kurz. Die Begegnung mit der Welt müsse „mit leichtem Finger“ (VI, 10) erfolgen, vorsichtig und wach (VI, 11): „Nichts achtlos.“ (VI, 12) Denn kein Moment des Lebens lässt sich wiederholen, jeder ist einmalig, jede Handlung könnte die letzte sein (VI, 23-24). Die Verpflichtung dazu besteht gegenüber allen anderen Menschen vorher und nachher, denn andere werden die Handlungen anders oder gar nicht ausführen (VI, 25-28).

„Wir wollen“ (VII, 1), beginnt die letzte Strophe, und der Sprecher formuliert im ersten Satz den Vorsatz oder die Aufforderung, das Angefangene abzuschließen (VII, 2) und das Leben auszukosten (VII, 3). Die „Minute des Flügelschlags“ (VII, 6) bezeichnet wohl den Moment, in dem das Nahen eines Engels, des Todes, spürbar wird. Diese Interpretation legt auch die Nähe zu Walter Benjamins Formulierung nahe, den Juden sei in der Zukunft „[...] jede Sekunde die kleine Pforte, durch die der Messias treten konnte.“²⁹ Allerdings verzichtet Domin durch das Bild des Flügelschlags auf den Bezug zu einer bestimmten Religion und rückt es dadurch aus seinem transzendenten Kontext. Diese kurze Zeitspanne im Leben erfordert besondere Genauigkeit (VII, 5) – sowohl bei der Beschreibung der vorliegenden Situation, wie sie in den folgenden Versen geliefert und wie sie dadurch möglicherweise an nachfolgende Generationen weitergegeben wird, als auch bei dem Gespräch, das am Ende des Gedichts erwähnt wird (VII, 21-22).

Das „Gesicht“ (VII, 7) ist ein Körperteil, das die Gefühle des Besitzers besonders deutlich zu erkennen gibt, „nackt“ (VII, 7) zeigen sich diese unverstellt, zum An- und Ablegen von Gewohnheiten fehlte die „Zeit“ (VII, 9). Der letzte Satz des Gedichts enthält erneut eine „wenn-dann“-

29 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I, 2. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1974. S. 691-704. S. 704.

Konstruktion, die in Bildern aus dem Bereich des Wohnens die eigene Fremdheit und Getriebenheit in der Welt, den fehlenden Ort eines festen Zuhause beschreibt (VII, 11-18): Wenn Gefahr droht, aber das Licht der Hoffnung noch leuchtet (VII, 13 und 15), dann muss die Möglichkeit zur Reflexion genutzt werden wie eine letzte Chance zum selbstbestimmten, wenn auch verzweifelten Handeln (VII, 20): Wie „die große Frage“ (VII, 21) lautet und wer „die große Antwort“ (VII, 22) gibt, bleibt offen. Es kann die Frage nach Gott und die Bejahung oder Verneinung durch den Tod sein, die Frage nach dem Sinn des Lebens oder seiner Bewertung durch einen Schöpfer oder die Frage danach, ob der Tod das Ende des Lebens ist oder ob danach noch etwas kommt. Wie in der Auseinandersetzung mit der „Schulfrage“ spielt hierbei ein metaphysischer Aspekt eine Rolle, der die gesellschaftliche Verantwortlichkeit zurücktreten lässt. Die Besonderheit der eigenen Erfahrungen verhindert deren Kommunizierbarkeit und ersetzt diese durch Selbstreflexion.

Es kommen keine nach uns erschien erstmals 1959 im Merkur.³⁰ Dass Domin das Gedicht früh veröffentlichte, lässt darauf schließen, dass sie die Aufnahme von Texten, welche die Einmaligkeit der Erfahrungen betonen und sie als etwas darstellen, das vorrangig individuell reflektiert werden müsse, positiv einschätzte. Dafür spricht darüber hinaus die Erkenntnis von Horst-Alfred Heinrich, das soziale Gedächtnis spiele nur eine indirekte Rolle als Stütze nationaler Identität und das bewusste Erinnern an Auschwitz störe diese eher. Deswegen erfolge das Gedenken „[...] abgetrennt vom Selbstbezug auf die deutsche Nation, die als diskreditiert erscheint.“³¹

Wie bereits am Ende des vorherigen Kapitels dargestellt, ist Erinnerung ein komplexer und unendlicher Prozess. In ihrem 1999 veröffentlichten Band zum Verhältnis von Geschichte und Gedächtnis geht Aleida Assmann davon aus, „[...] daß sich Erinnerungsprozesse im Spannungsfeld zwischen subjektiver Erfahrung, wissenschaftlich objektivierter Geschichte und kultureller Kommemoration bewegen.“³² Jedes Individuum sei mit seinen „[...] biographischen Erinnerungen in unterschiedliche Gedächtnishorizonte eingespannt, die immer weitere Kreise ziehen: das Gedächtnis der Familie, der Generation, der Gesellschaft, der Kultur.“ Auch wenn Domin nicht mit diesen Kategorien arbeitet, so lässt sich an ihrem Werk doch das Bewusstsein für die Verflochtenheit von Gedächtnis und Geschichte ablesen: Indem *Es kommen keine nach uns* die Brüchigkeit und Inkommunikabilität der beson-

30 Vgl. VE, S. 232.

31 Horst-Alfred Heinrich: Die kollektiven Erinnerungen an die Shoah als Störfaktor nationaler Identität. In: Wolfgang Bergem (Hg.): Die NS-Diktatur im deutschen Erinnerungsdiskurs. Opladen 2003. S. 59-79. S. 76.

32 Aleida Assmann/Ute Frevert: Geschichtsvergessenheit. A.a.O., S. 35f. Vgl. das folgende Zitat ebd.

deren Erfahrung beschreibt, weist das Gedicht darauf hin, dass diese Erfahrung damit vom gesellschaftlichen Gedächtnishorizont und der kulturellen „Geschichte“ ausgeschlossen wird – und stellt sich gleichzeitig selbst dagegen.

Gleich in den Anfangsversen hebt Domin die Bedeutung hervor, die das Erzählen von Zeitzeugen besitzt. Nur sie können von der Erfahrung ihrer Zeit aus eigener Anschauung berichten und diese für die Überlieferung bewahren. Damit spricht *Es kommen keine nach uns* einen Aspekt des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz an, den auch das Gedicht *Die Letzten*³³ von Hans Sahl betont, das 1976 in dem Gedichtband *Wir sind die Letzten* erschien: „Wir sind die Letzten./Fragt uns aus./Wir sind zuständig.“ (I, 1-3) Während bei Sahl daraus jedoch die direkte Aufforderung zum Gespräch folgt, bleiben Domin's Verse unbestimmt. Der Sprecher verwendet die erste Person Plural und richtet sich nicht an die Nachgeborenen, sondern an seine Zeitgenossen, mit denen es die Erfahrung teilt. Sie bleiben dadurch in die Gegenwart einbezogen und verantwortlich, nicht nur durch Sprechen, sondern auch durch Handeln.

Domin problematisiert dabei die „Sprache als Medium der Erinnerung und Vergegenwärtigung“³⁴. Das lässt sich auch für die Gruppe 47 und ihr Umfeld zunehmend feststellen, auch wenn sie beim Verhandeln des Themas „Auschwitz“ nicht auf einen Nenner zu bringen ist, da die Ansätze der Veranstaltungsteilnehmer zu unterschiedlich waren. Im erinnernden Erzählen sehen die Mitglieder der Gruppe 47 eine Möglichkeit, Erfahrenes erneut erfahrbar zu machen, statt es zu objektivieren. Objektivierung, die durch ihren Umgang mit der Geschichte die Teilnahme verhindere, sei die Voraussetzung dafür, die Erfahrungen zu bewältigen und zu vergessen. Im geschichtlichen Denken von Literatur dagegen realisiere sich ihr ethischer Anspruch.³⁵ Dabei geht es also nicht um eine Erfahrbarkeit des Holocaust im Sinne von Nachahmung, das wäre eine Anmaßung. Sondern es geht um eine Einbeziehung von Auschwitz in das eigene Denken, die immer neu zu vollziehen und damit unabschließbar sei. Die Möglichkeit einer angemessenen Form des Umgangs mit der Shoah besteht nicht, da jede Generation sie immer wieder neu suchen muss.³⁶ Das gilt auch für jeden Einzelnen und entspricht der Forderung von Domin's Gedicht *Es kommen keine nach uns*.

33 Hans Sahl: *Die Letzten*. In: *Wir sind die Letzten*. Gedichte. 2., durchges. Aufl. Heidelberg 1986. S. 13.

34 Edgar Platen: *Perspektiven literarischer Ethik. Erinnern und Erfinden in der Literatur der Bundesrepublik*. Tübingen/Basel 2001. S. 52.

35 Vgl. Edgar Platen: *Perspektiven literarischer Ethik*. A.a.O., S. 61.

36 Vgl. Edgar Platen: *Perspektiven literarischer Ethik*. A.a.O., S. 66.

5.3 Das Scheitern der Zeugen: *Nur Zeugen, Von uns*

In dem Gedicht *Nur Zeugen* (GG 201) radikalisiert sich das Gefühl der sozialen Ohnmacht und Isolation. Über die Unmöglichkeit der Kommunikation von Erfahrungen hinaus erklärt es jegliches Handeln für folgenlos und sieht in der Trauer die einzig mögliche Reaktion, während der Titel durch die Verwendung des juristischen Begriffs „Zeugen“ an der Vorstellung von sinnvollem Handeln, das im Sprechen besteht, und anzustrebender Gerechtigkeit festhält.

Nur Zeugen

Diese entblätternde Blume,
Sehnsucht,
ins Zeitlose
so langsam fallend.

Der Schmerz
mit der durchschnittenen Nabelschnur,
gestern noch heilbar,
heute schon weit
im Niewieder.

Nichts können wir ändern,
nur zusehn,
über dem unbegreiflichen
Vermögen weh zu tun
die Tränen mischend.

Der Sprecher des Gedichts verwendet die Pluralform „wir“ (III, 1) und versteht sich entweder als Repräsentant einer Gruppe, die Zeugen waren, oder bildet mit den Leserinnen und Lesern diese Gruppe, deren Mitglieder als „Zeugen“ ihre Beobachtungen in Worte fassen. Das Gedicht besteht aus drei Strophen, an deren Ende jeweils ein sie als Einheit kennzeichnender Punkt steht, der für jede Strophe den Status einer wahren und womöglich allgemeingültigen Aussage suggeriert. Die erste Strophe spricht von der „Sehnsucht“ (I, 2), die zweite vom Schmerz (II, 1), und die dritte von der Ohnmacht gegenüber „dem unbegreiflichen/Vermögen weh zu tun“ (III, 3-4). Die erste Strophe besteht aus vier Versen, die zweite und dritte Strophe bestehen aus jeweils fünf Versen, und die Zahl der Wörter steigt von Strophe zu Strophe (I 9 Wörter; II 14 Wörter; III 15 Wörter) – dies bildet die wachsende Verzweiflung des Sprechers ab.

Der erste Vers des Gedichts ist eine Metapher für den zweiten Vers, der nur aus dem Wort „Sehnsucht“ besteht. Die Assonanz auf „u“ verbindet die Worte „Blume“ (I, 1) und „Sehnsucht“ (I, 2). Dem Satz fehlt das Prädikat, so dass die Irrealität des Bildes für das Abstraktum, ein Gefühl, zunimmt. Das Gerundium lässt eine reflexive und eine aktive Lesart zu: „Diese entblätternde Blume“ (I, 1) ist noch nicht „ohne Blätter“. Sondern sie ist entweder noch dabei, Blätter zu verlieren, die Sehnsucht nimmt also langsam ab, löst sich mit der Zeit auf. Oder sie „entblättert“ aktiv den Menschen, der Sehnsucht verspürt, beraubt ihn seines Schutzes, macht ihn nackt und hilflos. Die Sehnsucht, etwas Zartes, Schönes, ist der Bewegung ausgeliefert, wobei das Fallen hier nicht mit der Vergänglichkeit in eins gesetzt werden kann, da es sich „ins Zeitlose“ (I, 3) vollzieht, wobei jedoch paradoxerweise die Geschwindigkeit messbar bleibt. Die Sehnsucht vergeht nicht, sie wird ewig, „so langsam“ (I, 4) entfernt sie sich aus der Zeit und ist doch noch an sie gebunden. Die Enjambements sind durch Assonanzen auf „o“ und „a“ verknüpft (I, 3-5), sie verlangsamen den Rhythmus der Strophe und damit auch den Fall der Sehnsucht zusätzlich.

Die zweite Strophe macht einen Unterschied zwischen „gestern“ (II, 3) und „heute“ (II, 4) auf: Der Schmerz kann wie die Sehnsucht ein seelisches Gefühl oder eine konkrete physische Erfahrung sein, in jedem Fall stellt er ihr gegenüber eine Intensitätssteigerung des Unangenehmen dar. Der zweite Vers evoziert das Bild eines Neugeborenen, das gerade von der physischen Verbindung mit der Mutter getrennt wurde. Doch betont die Alliteration auf „sch“ (II, 2), die klanglich zudem einen Bezug zum „Schmerz“ (II, 1) herstellt, beinahe onomatopoetisch den gewaltsamen Aspekt des Vorgangs. Der Schmerz hat sich verselbstständigt, er existiert auch ohne seine Ursache. In der Vergangenheit hätte er sich durch Taten heilen lassen, in der Gegenwart ist er bereits in der Zukunft, im „Niewieder“ (II, 5) angesiedelt und steht wie die Sehnsucht außerhalb der Zeit. Das „Niewieder“, das möglicherweise Käthe Kollwitz' Plakat mit dem Buchenwald-Schwur „Nie wieder Krieg!“ aufruft, wird entlarvt als ein „immer“, das lediglich verdrängt und weggeschoben wird. Die zweite Strophe verweist damit auf die Zeit bzw. Zeitlosigkeit der sich wiederholenden gewaltsamen menschlichen Geschichte.

In der dritten Strophe tritt das sprechende „wir“ erstmals explizit auf und kennzeichnet sie als subjektives Empfinden, so dass dieser Strophe weniger Allgemeingültigkeit zukommt als den ersten beiden. Der Sprecher greift die Verneinung der vorhergehenden Strophe gleich im ersten Vers semantisch sowie klanglich durch die Alliteration auf „n“ und die Assonanz auf „i“ auf (II, 5) und resigniert. Affirmativ und fatalistisch konstatiert er: „Nichts können wir ändern/nur zusehn“ (III, 1-2) und zusammen weinen (III, 5). Die Inversion (III, 1) und die Elision des „e“ (III, 2) betonen zusätzlich den reduzierten Handlungsraum. Und in dieser gemeinsamen Trauer

über das Leid, dessen Verursacher ungenannt bleiben, so dass es als Schicksal erscheint, besteht das Schicksal derer, die „Nur Zeugen“ sein können – und müssen. Während die ersten beiden Strophen, die im Unterschied zur letzten Strophe aus nur unvollständigen Sätzen bestehen, offen lassen, worauf sich die Sehnsucht richtet und woher der Schmerz rührt, nennt die dritte Strophe den Grund der Tränen in der letzten und des selbstständig gewordenen und zeitlosen Schmerzes in der zweiten Strophe. Er liegt im Gefühl der eigenen Ohnmacht, der Hilflosigkeit gegenüber der menschlichen Brutalität, „dem unbegreiflichen/Vermögen“ (III, 4-5), andere zu verletzen. Das Enjambement stärkt die Denunziation dieser Eigenschaft als irrational. Eine Auffassung, die dem Subjekt jegliche Handlungsfähigkeit abspricht, gefährdet das Individuum selbst, denn sie degradiert es zum Objekt. Die vergehende Sehnsucht der ersten Strophe erscheint rückwirkend als Sehnsucht nach dem Erhalt der zu einem früheren Zeitpunkt bestehenden Ganzheit, als vergehende Hoffnung auf ein menschliches Zusammenleben ohne physische oder psychische Gewalt.

Das Gedicht richtet den Blick sowohl auf die Fremdheit und Distanz der eigenen Erfahrung als auch auf die Rolle der Zeitgenossen als Beobachter von Handlungen und Ereignissen. Damit vermischt sich die private mit der gesellschaftlichen Perspektive. Der in diesem Gedicht thematisierte Schmerz und die Verletzungen können aus engen zwischenmenschlichen Beziehungen stammen, doch der Titel legt einen gewissen Grad an Öffentlichkeit nahe: Um ihre Funktion zu erfüllen, müssen Zeugen nicht nur präzise beobachten, sondern auch aussagen. Die abschwächende Partikel „nur“ im Titel, mit der das Gedicht einsetzt, kann entweder als resignative Abwertung oder als Auszeichnung aufgefasst werden. Im ersten Fall, wie ihn die dritte Strophe nahe legt (III, 2), bestätigte dies die hilflose und trauernde Haltung des Sprechers. Fasst man das „nur“ jedoch als Hervorhebung auf, so wird der Titel zu einem Aufruf zu Zeugenschaft, die sich nicht im Beobachterstatus erschöpft, sondern in den Versen als Aussage manifestiert.

Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz steht zur Disposition, inwieweit die Anteilnahme am Leid der Opfer in Texten eine Anmaßung ist. George Tabori argumentiert ähnlich wie Adorno gegen einen Versuch der Einfühlung in das Leid von Auschwitz, wenn er auch vordergründig dem populären Zitat zu widersprechen scheint: „Was nach Auschwitz unmöglich geworden ist, das ist weniger das Gedicht als vielmehr Sentimentalität oder auch Pietät. Es wäre eine Beleidigung der Toten, etwa um Sympathie für ihre Leiden zu werben oder die zermalmende Wucht ihrer totalen Ausgesetztheit zu bejammern. Das Ereignis ist jenseits aller Tränen [...]“³⁷

37 George Tabori: Unterammergau oder die guten Deutschen. Frankfurt a.M. 1981. S. 17f.

Tabori wendet sich gegen eine Haltung, die sich mit der Trauer zufrieden gibt. Domins Gedicht „Nur Zeugen“ steht für eine andere Facette, die sich in ihrem Werk als Beitrag zum Diskurs um Lyrik nach Auschwitz finden lässt. Zu den Gefühlen, die damit verbunden sind, gehören demnach auch Hilflosigkeit und Resignation. Insgesamt überwiegt in ihren Gedichten aber der zukunftsgerichtete Anspruch, wie durch die bisherigen Interpretationen nachgewiesen werden konnte.

Jean-François Lyotard stellt einen weiteren Aspekt der Schwierigkeit, über den Massenmord zu sprechen, heraus, indem er nach der individuellen Legitimität von Zeugenschaft fragt: Wer kann das vermeintlich Allgemeingültige eines Geschehens erzählen, wenn die Allgemeingültigkeit impliziert, dass niemand überlebt? „Die meisten kamen damals ums Leben, die Überlebenden sprechen selten darüber. Wenn sie sprechen, so bezieht sich ihr Augenzeugenbericht nur auf einen winzigen Bruchteil dieser Situation.“³⁸ Giorgio Agamben nennt dies „die Lücke im Zeugnis“³⁹ und bezieht sich auf den sogenannten „Muselmann“ – so lautete die Bezeichnung für einen Lagerhäftling, der die Hoffnung auf das Überleben verloren hatte –, wenn er sagt: „Das Unbezeugbare hat einen Namen.“ Den Überlebenden blieb die „letzte Erfahrung“, der Tod, erspart. Erfahrungen von Situationen sind nach Lyotard immer partikular, so dass auch die Zeugenaussagen nur einzelne Erfahrungen wiedergeben könnten. Hinzu komme, dass die Überlebenden selten sprechen, also selbst von diesen Bruchstücken nur Teile überliefert seien.

Domin schrieb *Nur Zeugen* 1960 in Madrid, rund ein Jahr vor ihrer Remigration, und nahm es 1962 in ihren zweiten Gedichtband *Die Rückkehr der Schiffe* auf.⁴⁰ Wie *Es kommen keine nach uns* formuliert es seine Kritik am Umgang mit der Geschichte lediglich ex negativo und verlangt dadurch eine sehr viel genauere Betrachtung als sie im umgekehrten Fall erforderlich wäre. Lediglich der Titel stellt die Bedeutung der Zeugenschaft direkt heraus. Das Gedicht trauert über das „Vermögen weh zu tun“ (III, 4), es klagt keine konkreten Täter an und fordert auch nicht nachdrücklich eine engagierte Zeugenschaft ein, sondern weist auf die Fortsetzung des Unbeteiligtseins hin und regt die Reflexion über dieses Thema an. Dies entspricht Domins Auffassung von ihrer Aufgabe als Dichterin, die sie 1968 formuliert hat, sie möchte, „[...] dass der Lyriker, der den Menschen hinführt zu sich selbst, ihn nicht etwa wegführt in ein Abseits, sondern hin zu seiner ihm

38 Jean-François Lyotard: *Der Widerstreit*. A.a.O., S. 17.

39 Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt*. *Das Archiv und der Zeuge* (Homo sacer III). Frankfurt a.M. 2003 (Turin 1998). S. 36. Vgl. die beiden folgenden Zitate ebd.

40 Vgl. VE, S. 234.

aufgegebenen Wirklichkeit, dass er ihn hellhöriger macht für die Zeit, in der er lebt.“⁴¹

Doch erst die Leserinnen und Leser verleihen dem Text seine aktuelle spezifische Bedeutung. Dominis aufklärerisch-engagierte Haltung schlägt sich in *Nur Zeugen* gerade in der Zurücknahme dieser Position nieder. Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz verweist das Gedicht auf die absolute Hilflosigkeit gegenüber dem unabänderlich Vergangenen und auf die Unheilbarkeit des Schmerzes, die ein Resultat der zur rechten Zeit versäumten Auseinandersetzung damit ist. Zudem wendet es sich gegen eine Haltung des Desinteresses an der Geschichte und der Verharmlosung, die Auschwitz für „nie wieder“ möglich erklärt, indem es diese Haltung zur Disposition stellt. Dies ist ein Anliegen, das im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz von Anfang an – bereits bei Adorno – gegenwärtig ist.

Ruth Klüger hat im Hinblick auf die Ich-Erzähler in Prosatexten zum Holocaust die Frage gestellt, „[...] wie man mit dem Dabeigewesensein umgeht und was dieses ich, das man war oder jetzt ist, zum Zeugen macht. Und was wäre der Zweck einer Zeugenaussage, wenn nicht der, nach Ursachen und Erklärungen zu forschen?“⁴² Es ließe sich ergänzend fragen: Und was wäre der Zweck des Wissens um Ursachen und Erklärungen, wenn nicht der, einen angemessenen Umgang damit zu finden. und eine Wiederholung der Katastrophe zu verhindern? Ein solcher Umgang könnte etwa darin bestehen, die Zwangsarbeiter wenigstens symbolisch, also finanziell zu „entschädigen“, wenn auch eine „Wiedergutmachung“ unmöglich ist.

Das Gedicht *Von uns* (GG 241) setzt sich mit der Verantwortung auseinander, die die Zeitzeugen des Nationalsozialismus tragen. Im Unterschied zu *Nur Zeugen* thematisiert es nicht nur die beobachtete Gegenwart und ihre Erfahrungen, sondern darüber hinaus den zukünftigen Umgang der Nachfahren mit den Überlieferungen dieser dann Geschichte gewordenen Zeit.

Von uns

Man wird in späteren Zeiten von uns lesen.

Nie wollte ich in späteren Zeiten
das Mitleid der Schulkinder erwecken.

Nie auf diese Art
in einem Schulheft stehn.

41 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 20.

42 Ruth Klüger: Zeugensprache. A.a.O., S. 173-181. S. 179f.

Wir, verurteilt
zu wissen
und nicht zu handeln.

Unser Staub
wird nie mehr Erde.

Der Sprecher verwendet bereits im Titel die erste Person Plural des Personalpronomens, zählt sich also zu einer Gruppe, die jedoch zunächst nicht näher definiert wird. Der Titel ist in doppelter Hinsicht lesbar: Zum einen könnte er wie eine Herkunfts- oder Autorschaftsmarkierung für das Gedicht interpretiert werden. Zum anderen stellt er die Gruppe bereits in der Objektform vor, nicht etwa als Subjekt einer Handlung. So wird der Titel dann auch im ersten Vers wiederholt (I, 1), während das unpersönliche Personalpronomen „man“ (I, 1), das kein Individuum, sondern ein Massenkollektiv bezeichnet, die Subjektposition einnimmt.

Das Gedicht besteht aus vier Strophen, von denen die erste nur einen Vers enthält. Dieser erhält dadurch besonderen Nachdruck. Zudem bildet er einen vollständigen Satz, der mit einem Punkt endet. Strophen- und Satzende decken sich also und unterstreichen die Bedeutung der Aussage zusätzlich. Das Futur erscheint nicht als Ausdruck einer Möglichkeit oder Vermutung, sondern als sichere Voraussage: Das sprechende Ich wirft einen distanzierten Blick auf diese Gruppe und prognostiziert ihr „in späteren Zeiten“ (I, 1) Prominenz in den schriftlichen Berichten über die Vergangenheit.

Die zweite Strophe teilt sich in zwei Sätze aus jeweils zwei Versen, die dritte und vierte Strophe bilden je einen Satz, der jedoch durch die Enjambements abgehackt und stockend klingt. Dies deckt sich mit dem Inhalt, denn während die erste Strophe noch wertfrei erscheint, enthalten die übrigen Strophen negative Feststellungen über das „Wir“ (III,1). In ihnen bildet die abnehmende Verszahl (II, 4; III, 3; IV, 2) die Verringerung der Position des Sprechers ab: Während er in der zweiten Strophe einen Wunsch artikuliert, den er in der Vergangenheit hatte, ist er in der dritten Strophe in der Gegenwart erstarrt zu Passivität, die sich in der vierten Strophe zu einer Absage an die Zukunft steigert. Die Reduktion der Verszahl lässt sich darüber hinaus auch als Verweis auf die Auflösung des Sprechersubjekts deuten, die das Gedicht in der letzten Strophe entwickelt.

In der zweiten Strophe verwendet das sprechende Ich den Singular der ersten Person, um die ganz persönliche eigene Position zu beschreiben, die es in der Vergangenheit bezogen hat. Durch die Verwendung des Präteritums (II, 1-2), entsteht ein Bruch gegenüber dem in der ersten Strophe verwendeten Futur. Durch die Wiederholung der temporalen Bestimmung „in späteren Zeiten“ (II, 1) tritt der Kontrast zwischen den Tempora noch deutlicher hervor. In der Formulierung „Zeiten“ klingen die bereits zitierten

Verse Brechts an „Was sind das für Zeiten [...]“⁴³ an. Dadurch wird das Grauen des „Dritten Reichs“ auf die Gegenwart des Sprechers projiziert. Das sprechende Ich verrät nichts über die eigene Haltung zu dieser Gegenwart und den Grund für „das Mitleid der Schulkinder“ (II, 2), das es jetzt erhält. Dass es nie „auf diese Art/in einem Schulheft stehn“ (II, 3-4) wollte, offenbart lediglich die Abneigung gegen die Reproduktion bestimmter in der Schule gelehrter historischer Fakten. Beide Sätze der Strophe beginnen mit „nie“ (II, 1/3), und diese Anapher verleiht der Beteuerung Nachdruck.

Erst in der dritten Strophe erscheinen nähere Angaben zu dem sprechenden „Wir“ (III, 1). Auf das Personalpronomen der ersten Person Plural in der Subjektfunktion folgt in einer Apposition eine Adjektivgruppe. Zwar steht ein Punkt am Ende der Strophe, doch fehlt das Prädikat. Diese Ellipse lässt die spröden Verse selber wie eine Verurteilung klingen. Darüber hinaus folgt aus dem Fehlen einer temporalen Markierung, die mit dem Prädikat automatisch gegeben wäre, dass offen bleibt, ob die in der Apposition gelieferte Information für die Vergangenheit, die Gegenwart, die Zukunft oder generell Gültigkeit beansprucht. Die Härte der Verurteilung, also des Schuldspruchs, schafft eine paradoxe Situation: Das Wissen lässt ein Handeln notwendig erscheinen und verbietet es zugleich. Dieses Dilemma stellt offenbar die Ursache für das Mitleid der Schulkinder dar. Also muss das Wissen eines um geschehendes oder geschehenes Unrecht von großem Ausmaß sein. Die Verse lassen offen, welche Umstände das Eingreifen verhindern und wessen Urteil die hilflose Zuschauerposition, die eigene Schwäche begründet. Das Gedicht setzt sich an dieser Stelle dem Verdacht aus, mit seiner Andeutung auf eine metaphysische Macht einen Rechtfertigungsversuch zu unternehmen.

Darüber hinaus stellt sich die Frage, für wen das sprechende Ich zu reden vorgibt. Nur wenn man das sprechende Ich mit der Autorin gleichsetzt, erhält man Eindeutigkeit, dann steht das „wir“ für die Gruppe der Exilanten. Doch ist dies eben nur eine mögliche Lesart, daneben könnte es auch für die Verfolgten, die Exilanten, das Ausland oder die deutschen Mitläufer stehen. Letzteren gilt „das Mitleid der Schulkinder“ sicher nur in begrenztem Maße, doch nehmen in der deutschen Öffentlichkeit mit zunehmendem zeitlichen Abstand zum Kriegsende die Stimmen zu, die das vermeintliche „Tabu“ brechen, von den Deutschen als Opfer – der alliierten Bombenangriffe, der Gewaltexzesse der russischen Armee – zu sprechen. Dabei verschweigen sie jedoch zumeist den historischen Zusammenhang.

Das „wir“ könnte aber auch für alle heutigen Zeitgenossen stehen, denn „wir“ wissen um das Unrecht an anderen Orten der Welt und schauen tatenlos zu – ob dem Genozid in Ruanda in den neunziger Jahren oder im Sudan

43 Vgl. Kapitel 1.1. Domin zitiert diese Verse zudem in GAF, S. 10.

im Jahr 2004. Die Verse besitzen also durchaus einen moralischen Impetus. Die Uneindeutigkeit des Personalpronomens ermöglicht eine breite Auseinandersetzung mit der Frage nach der Schuld durch tatenloses Zusehen. Das Gedicht ist damit jedoch noch kein Plädoyer für militärische Interventionen. Michael Schwab-Trapp konstatiert, dass die deutsche „Basiserzählung“⁴⁴ gewechselt habe, so dass in der Außenpolitik nicht mehr das Gebot „Nie wieder Krieg!“ gelte, sondern „Nie wieder Auschwitz!“ Domins Verse liefern keinerlei Gebot, sondern enthalten sich der Ideologisierung. Durch ihre Mehrdeutigkeit entgehen sie der Gefahr, „dass dem Holocaust eine nicht mehr hinterfragbare Signifikanz für das politische Handeln der Gegenwart und Zukunft verliehen wird“⁴⁵, ohne dass sie seine Relevanz bestreiten.

Diese Uneindeutigkeit entspricht keiner Entschuldigung des Zusehens, wie die letzte Strophe deutlich macht: Aus dem „Staub“ (IV, 1), der nach dem Tod „von uns“ übrig bleiben wird, wird kein neues Leben hervorgehen, er wird „nie mehr“ (IV, 2) fruchtbar werden. Das heißt nicht, dass diese Haltung aussterben wird, sondern dass dieses Verhalten keines ist, das nachahmenswert ist. „Unser Staub“ (IV, 2) ist nicht mehr Teil des Kreislaufs des Lebens, er „wird nie mehr Erde“ (IV, 2), denn diese Haltung brachte kein Leben, sondern den Tod. Durch die Wiederholung des „nie“, das in der zweiten Strophe bereits zweimal aufgetaucht ist, tritt das Scheitern dieses Wunsches in der letzte Strophe um so deutlicher hervor. Die Wiederholung des Personalpronomens in der ersten Person Plural legt eine Differenz zu – nicht genannten – anderen Menschen nahe, die als Warnung vor dem abschreckenden Beispiel interpretierbar ist. Das Gedicht bildete damit eine Selbstanklage sowie eine Mahnung für die Lebenden. Aus dieser Perspektive erscheint der Titel wie ein Hinweis darauf, dass „von uns“ nur dieses Gedicht bleibt.

Die häufige Verwendung des Begriffs „Staub“ in der deutsch-jüdischen Literatur, beispielsweise in der Lyrik von Nelly Sachs, spricht für eine weitere mögliche Lesart: das „wir“ als Bezeichnung für die jüdischen Opfer bzw. die Überlebenden, die sich mit ihrem Volk solidarisieren – und sei es aus einem areligiösen Verständnis von „Schicksalsgemeinschaft“ heraus. Dies deckt sich auch mit der Verwendung des Staubmotivs in „Es kommen keine nach uns“. Der Staub, den die Verbrennungsöfen in die Luft bliesen, verweht und löst sich auf. Es ist ein anonymes Massentod gewesen, der den

44 Michael Schwab-Trapp: Der Nationalsozialismus im öffentlichen Diskurs über militärische Gewalt. Überlegungen zum Bedeutungswandel der deutschen Vergangenheit. In: Wolfgang Bergem (Hg.): Die NS-Diktatur. A.a.O., S. 171-185. S. 184.

45 Lothar Probst: Der Holocaust – eine neue Zivilreligion für Europa? In: Wolfgang Bergem (Hg.): Die NS-Diktatur. A.a.O., S. 227-238. S. 236.

einzelnen Menschen seiner Identität beraubte: In den Lagern starb nicht mehr das Individuum, sondern das Exemplar, wie Adorno konstatierte.⁴⁶

Domin schrieb *Von uns* 1961 in Heidelberg, nach ihrer bislang endgültigen Rückkehr nach Deutschland, und veröffentlichte es 1962 in *Die Zeit*. Die Uneindeutigkeit der Sprecherposition enthält vielfältige Identifikationsangebote. Doch Domin's Hinweis auf die Komplexität von Abläufen in *Von uns* ist keineswegs mit einer Flucht vor Positionierung verbunden, wie ihre Texte zeigen. Sie verfolgt stets aufmerksam die Weltgeschichte und ihre Konflikte. 1968 wandte sie sich in *Wozu Lyrik heute* gegen die „Gleichschaltung durch das Geheimkommando *neutral*“ und stellte „Lyrik als Widerstand gegen Neutralisierung“ vor:

„Mit der Parole ‚neutral‘ wird der Mensch der modernen Gesellschaft uniformiert, mit ihr wird er gleichgeschaltet. Neutral aber kann allenfalls der Hintergrund sein, auf dem der Mensch sich bewegt. Ein neutraler Hintergrund gibt Freiheit für die Bewegung des Menschen. Der Mensch selbst kann und soll nicht neutral sein, er ist kein Gegenstand unter Gegenständen. [...] Der Mensch muss sich weigern, ‚Voraukonformist‘ zu sein auf dem Weg seiner Verwandlung in den Apparat.“⁴⁷

Kunst könne nicht „neutral“ sein, da sie „lebendig“ sei, und Lyrik sei „[...] das Anti-Neutrale schlechthin.“⁴⁸ Indem ein Gedicht die Kriterien der Musterhaftigkeit, der Authentizität und der Besonderheit erfüllt, fordert es zur Reflexion auf und ist damit niemals neutral.

Von uns reflektiert die eigene Position im offiziellen Geschichtsbild und in der institutionalisierten Erinnerung als Frage nach der Rolle der Zeugen. Die vermeintliche „Neutralität“ derjenigen, die nur „wissen“ (III, 2), und dieses Wissens selbst werden als Selbstbetrug entlarvt. Zugleich verzichtet das Gedicht auf einen anklagenden Ton und eine Instanz, die von außen urteilt. Dadurch verdeutlichen die Verse, dass es kein „außen“ geben kann. Dies beugt moralischen Überheblichkeiten vor und lässt die Simplizität der Kategorien „Opfer“ und „Täter“ hinfällig werden, jedoch ohne dass eine Position moralischer Indifferenz bezogen wird. *Von uns* zeigt das Bewusstsein, dass die Zeugen in Bezug auf die Vergangenheit gescheitert sind und dass sie die Verantwortung für ihr Nicht-Handeln tragen.

46 Vgl. Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. A.a.O., S. 353.

47 Hilde Domin: *Wozu Lyrik heute*. A.a.O., S. 18.

48 Hilde Domin: *Wozu Lyrik heute*. A.a.O., S. 18.

5.4 Die Gegenwart der Geschichte: *Aktuelles*

In dem 1963 in Heidelberg geschriebenen und 1964 in dem Gedichtband *Hier* veröffentlichten Gedicht *Aktuelles* (GG 235f)⁴⁹ ist die Perspektive die der Gegenwart, in die Vergangenes und Zukünftiges einbezogen werden. Dies entspricht dem Blickwinkel in *Nur Zeugen* und *Es kommen keine nach uns* sowie schwächer angelegt auch in *Von uns*. In *Aktuelles* steht jedoch nicht das Scheitern der Zeugen im Zentrum, sondern die Relevanz der Erinnerung für die Gegenwart.

Aktuelles

1

Und immer der Garten

unter den blühenden Bäumen
immer
das Frühstück

unter der Erde
Traumvolk
die Gehenkten

unsere Kinder.

2

Knochen und Steine
Steine
nicht werfen
Steine nicht nicht werfen.
Mauern mit Steinen bau'n.
Mauern
nicht bau'n.

Die Arme
sinken lassen
Die Arme heben
sich weinend
umarmen.
Gebrauchsanweisung
für Arme.

49 Vgl. VE, S. 236.

Das Gedicht gliedert sich in zwei Abschnitte, die mit „1“ und „2“ nummeriert sind und somit als bis zu einem gewissen Grad eigenständige, dabei aber aufeinander bezogene Texte gekennzeichnet sind. Im ersten Abschnitt fehlt bis auf den Punkt am Ende jede Interpunktion, so dass die sinnvolle Gliederung der durch Enjambements zerstückelten Verse erschwert wird und der Sprecher einen verwirrten, sprachlich gestörten Eindruck erweckt, der vielleicht in einer seelischen Verstümmelung begründet ist. Zunächst wird in knapper Sprache das Bild eines Frühstücks im Garten im Frühling oder Sommer aufgerufen: Die erste Strophe besteht aus nur einem und dadurch besonders hervorgehobenen Vers und beginnt mit einer Konjunktion, gefolgt von einem Temporaladverb. Dieser Einstieg verleiht dem im selben Vers erwähnten Garten etwas Überzeitliches, Mythisches, denn der Sprecher scheint an bestehendes Wissen anzuknüpfen.

Ebenso wirkt das „Frühstück“ (II, 3), das in der zweiten Strophe beschrieben wird, „unter blühenden Bäumen“ (II, 1) durch das wiederholte „immer“ (II, 2) wie eine rituelle Handlung. Sie gemahnt an eine idyllische Feier des Lebens und der Schönheit der Natur, symbolisiert im einzigen Adjektiv des Gedichts. Dieses ist durch eine Alliteration mit einem neben der Blüte zentralen Symbol des Lebens verbunden, und zwar mit dem Baum. Dadurch, dass die Pluralform verwendet wird, tritt durch den Umlaut eine weitere Verknüpfung beider Worte auf. Darüber hinaus wird so ein Bezug zum ebenfalls Umlaute aufweisenden Wort „Frühstück“ hergestellt, der dieses deutlich in den Bereich des Lebens rückt.

Unter dieser friedlichen Szene, in ihrem Nährboden, befindet sich ein „Traumvolk“ (III, 2), ein Volk, das es nicht gibt, das aus gewaltsam zu Tode gebrachten Menschen und nur in der Vorstellung, vielleicht in der Erinnerung, besteht. Da das Prädikat fehlt, bleibt offen, ob es im Traum als lebendig oder tot erscheint. Die hier aufgerufene Tradition, auf Gräber Bäume zu pflanzen, verweist sowohl auf den Kreislauf des Lebens als auch auf die Bedeutung der Erinnerung an die Toten für die Zukunft.

Dies wird in der letzten Strophe besonders deutlich, in der „die Gehenden“ (III, 3) als „unsere Kinder“ (IV, 1) bezeichnet werden. Damit erklärt der Sprecher, der offenbar eine Gruppe von Menschen vertritt und auch die Leserinnen und Leser einbezieht, „uns“ zu den Eltern und damit als verantwortlich und fürsorgepflichtig für die Toten. Als würden diese auf uns als Vorbilder schauen und unser Tun nachahmen bzw. sich davon abwenden. Und als benötigten sie im Jenseits unsere Hilfe. Die Toten „sterben“ nach jüdischem Glauben erst endgültig, wenn sich niemand mehr an sie erinnert. Sie sind also auf die nachfolgenden Generationen angewiesen (vgl. Kapitel 3.1) Die Assonanz auf „i“ verbindet zudem „immer“ (I, 1; II, 2) und „Kinder“ (IV, 1) klanglich, so dass diese Beziehung als in der Zukunft gewährleistet erscheint.

Die Strophen des Gedichts sind symmetrisch aufgebaut: Wie die erste Strophe besteht auch die letzte nur aus einem einzigen Vers, die zweite und dritte Strophe bestehen aus jeweils drei Versen. In diesen beiden Strophen besteht zudem jeweils der erste Vers aus drei Wörtern, wobei das erste Wort „unter“ ist, der zweite Vers aus einem Wort und der dritte Vers aus zwei Wörtern. Auf der Ebene der Wortarten setzten sich die Parallelismen fort: So stehen ein bestimmter Artikel und ein Substantiv (II, 3; III, 3) und ein Substantiv am Ende des Verses (I, 1; II, 1; III, 1; IV, 1). Außerdem beginnt jede Strophe mit dem Vokal „u“. Diese Form macht den bereits inhaltlich hervorstechenden Bruch zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Gedichts noch deutlicher sichtbar, da durch die Symmetrie eine Art Spiegelachse entsteht. Die Assonanzen auf „ü“ in der zweiten Strophe und die Assonanzen auf „e“ in der dritten Strophe kennzeichnen den Unterschied zwischen den beiden Strophen auf der klanglichen Ebene. Die Spiegelachse verdeutlicht somit die Trennung der oberirdischen von der unterirdischen Welt, der Welt der Erinnerungen und Imaginationen.

Durch den bestimmten Artikel vor „Garten“ (I, 1) klingen zwei berühmte biblische Gärten an: der Garten Eden, das Paradies, der Ort des menschlichen Lebens ohne Erkenntnis, und der Garten Gethsemane, in dem nach christlichem Glauben Jesus mit Gott sprach, von seinen Jüngern verlassen und von Judas verraten, bevor er auf der „Schädelstätte“ Golgatha für die Sünden der Menschen starb. Die Assoziation des Paradieses stärkt die Spiegelachse zwischen der zweiten und der dritten Strophe inhaltlich, doch stünde eine darüber hinaus assoziierte fehlende Erkenntnis im inhaltlichen Widerspruch zur letzten Strophe, die gerade eine solche formuliert. Die Assoziation mit Gethsemane und Golgatha wird durch die Assonanz von „Garten“ (I, 1) und „Gehenkten“ (III, 3) gestärkt und stützt durch den Kontrast zur zweiten Strophe ebenfalls die Spiegelachse, doch bedeutete eine derartig christlich zugeschnittene Lesart eine Reduktion der Komplexität von Dominis Bildern. Wie bereits gezeigt wurde, verwendet Domin in ihrer Lyrik sowohl christliche als auch jüdische Motive, die nicht zwingend als solche zu rezipieren sind, sondern auch als metaphysische Elemente gelten können, die aus ihrem Kontext gelöst wurden und in die säkulare Kultur, die aller Modernität zum Trotz doch nicht ganz auf Metaphysik verzichten kann, eingegangen sind. Eine eindeutige „Übersetzung“ ihrer Bilder widerspricht ihren drei bereits angeführten Kriterien für Lyrik: Authentizität, Besonderheit und Musterhaftigkeit.

Der erste Vers steht in seiner überzeitlichen Situiertheit scheinbar im Gegensatz zum Titel *Aktuelles*, der sich auf einen konkreten Zeitpunkt, nämlich die Gegenwart bezieht. Doch durch die Bezeichnung der Toten als „unsere Kinder“ (IV, 1) gelingt im ersten Abschnitt des Gedichts die Verbindung: Die Toten stehen zu den Lebenden in der engsten denkbaren Bin-

dung, die Vergangenheit ragt damit bis ins Heute und bedarf unserer aufrechten Zuwendung.

Elsbeth Pulver hat 1993 darauf hingewiesen, dass in Domins Lyrik der Tod keine private Lebenserfahrung bleibe: „[...] er gewinnt, vom Individuellen ausgehend und dieses nie verlassend, einen gewissermaßen öffentlichen Charakter, er wird ein geschichtliches Phänomen.“⁵⁰ Die Vergangenheit bleibe als politische samt ihren Opfern gegenwärtig.

Der zweite Abschnitt des Gedichts besteht aus zwei Strophen mit je sieben Versen, die erste Strophe besteht aus drei, die zweite aus zwei unvollständigen Sätzen. Die Ellipsen und die Enjambements sperren sich gegen eine unmittelbare Vermittlung von Sinn. Die Verse enthalten verschiedene Handlungsanweisungen, die sich gegen Gewalt richten und für ein friedliches Zusammenleben eintreten.

Der erste Vers der ersten Strophe knüpft an den ersten Abschnitt an, indem Elemente auftauchen, die zu den Toten und der Erde gehören bzw. sich darin finden lassen: „Knochen und Steine“ (I, 1). Während im ersten Abschnitt die „Gehenkten“ aber noch als „Kinder“ bezeichnet wurden, werden nun nur noch ihre profanen Reste, die Gebeine erwähnt und mit Steinen, anderen Dingen aus hartem Material, wie sie beim bestellen der Felder aus der Erde gesammelt werden, gleichgesetzt. Eindringlich wiederholt der Sprecher, der in diesem Abschnitt nicht hervortritt, im zweiten Vers, der aus nur einem Wort besteht, das letztere Substantiv und ergänzt im dritten Vers mahnend, damit keine gewalttätige Handlung zu begehen: „nicht werfen“ (I, 3). Darin klingt ein Wort Christi an: „Wer von euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein.“⁵¹ Es spricht sich ebenfalls gegen die Gewalt von Menschen gegen Menschen aus. Niemand sei frei von Schuld und deshalb besitze niemand das Recht, andere zu richten. Im vierten Vers des Gedichts jedoch wird der Satz mit einer Umkehrung der Mahnung zuende geführt: „Steine nicht nicht werfen“ (I, 4). Diese scheinbar widersprüchliche Anweisung lässt sich doppelt auflösen: Zum einen lassen sich die widersprüchlichen Aussagen als offene Handlungsoptionen ansehen, die durch die zweite Strophe in ihrer Bedeutung weitgehend festgelegt werden. Zum andern verdeutlicht die Einbeziehung der nächsten beiden Verse, die den zweiten Satz der Strophe bilden, dass Steine gehoben und einander zugeworfen werden sollen, um etwas Sinnvolles zu bauen, etwa Häusermauern. Dieser Anweisung widersprechen jedoch sofort die folgenden Verse und fordern, keine „Mauern“ (I, 6) zu bauen. Dies lässt sich durch den Bezug auf Grenzmauern plausibilisieren, wie sie in dem späteren Gedicht *Mauern sortierend* (GG 350f) aufgeführt werden. Dadurch wird deutlich, dass nicht ein Objekt an

50 Elsbeth Pulver: Hilde Domin. A.a.O., S. 5.

51 Johannes 8, 7.

sich gut oder böse ist, ohne dass dies so explizit gesagt wird, sondern dass sein spezifischer Einsatz darüber entscheidet. Wie der zweite Vers besteht auch der sechste nur aus einem einzigen Wort und ist zudem eine Waise, die ohne die Elision in „bau'n“ (I, 5; 7) klanglich noch näher an den „Mauern“ läge: Die ersten beiden Verse, der dritte und der vierte sowie der fünfte und der siebte Vers enden jeweils auf dasselbe Wort. Die Satzglieder „Steine“ bzw. „Steinen“ , „nicht werfen“, „Mauern“ und „bau'n“ in der ersten Strophe bilden in ihrer durcheinandergewürfelten Anordnung die Schwierigkeit ab, Handlungsentscheidungen zu treffen.

Die zweite Strophe setzt den Gedanken fort, dass die Entscheidung für oder gegen eine Aktion möglich und entscheidend für die Folgen ist: „Die Arme“ (II, 1), gehoben zur Arbeit, zum Kampf, sollen „sinken“ (II, 2), ruhen, um sie zur Begegnung zu heben: „sich weinend/umarmen“ (II, 4-5). Offen bleibt, ob die Tränen mit Trauer um erlittenes Leid, aus Reue über zugefügtes Leid oder aus Freude fließen. Der zweite Satz kategorisiert das Vorhergegangene als „Gebrauchsanweisung für Arme“ (II, 6-7). Der technische Begriff „Gebrauchsanweisung“ weist in seinem Bezug auf die menschlichen Körperteile „Arme“ ebenso wie die Wiederholung dieses Worts in widersprüchlichen Kontexten (II, 1; 3; 7) kritisch auf die Automatisierung des menschlichen Zusammenlebens hin, auf die Entfremdung von der Arbeit, die maschinenartigen Abläufe – wie in der vorhergehenden Strophe die positive und die negative Formulierung eines Satzes, die der binären Opposition bei Rechnern entspricht – des täglichen Lebens, von denen gefordert wird, sie stärker zu reflektieren. Der humoristische Anteil, der sich in der Verbindung von Gegensätzlichem andeutet, erweist sich als Unterstützung eines ernsthaften Anliegens.

Der Gegensatz der poetischen Sprache des ersten Abschnitts und der funktionalen des zweiten trennt die scheinbare Idylle und die vergangenen Verbrechen von den Handlungsentscheidungen, die in jedem Moment getroffen werden und positiv oder negativ wirken können. Diese Gegenüberstellung jedoch verlangt das Zusammendenken beider Aspekte: die Auseinandersetzung mit der Erinnerung der Verbrechen, die für unser aktuelles Handeln relevant ist, statt der Verdrängung, die eine neue Untat bedeuten würde. Beide Abschnitte enthalten mit dem Fehlen eines regelmäßigen Metrums und Reimschemas sowie durch Enjambements formale Elemente, die in der Form des Textes die Sperrigkeit von Erinnerungen und die mühsame Auseinandersetzung mit vergangenen Handlungen spiegeln. Das Gedicht erwähnt den nationalsozialistischen Massenmord nicht, doch betont es im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz die Bedeutung von Erinnerung und Gedächtnis für die Gegenwart und die Zukunft.

In auffälliger Ähnlichkeit zu *Aktuelles* beschreibt Rose Ausländers Gedicht *Während*⁵², das 1974 in ihrem Band *Ohne Visum* erschien, die Verbundenheit mit den Toten, deren Tod in scharfem Kontrast zu der Ruhe der Lebenden steht, und die andauernde Gewalt: „Sonntagsschlummer im Gras/du ahnungslos/was unter dir fault und atmet/Mutterstaub Vatergebein/[...] kriegauf kriegab Freiheitslieder/gesungen Menschen niedergemäht/[...] während/du eine Sonntagsstunde/verschläfst“ (I, 1-16). Die Grenze zwischen Lebenden und Toten bleibt scharf konturiert. Vergangenheit und Gegenwart hängen in beiden Texten jedoch eng zusammen und gehen ineinander über. Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz betonen Domins und Ausländers Gedicht diesen Zusammenhang und verbinden ihn mit dem Gedächtnis der Toten.

Jede Erinnerung ist eine perspektivische (Re)Konstruktion und trifft zugleich eine Aussage über die Vergangenheit und Gegenwart des Subjekts. Dieser Zusammenhang wird auch von neueren historischen Arbeiten zum Thema Erinnerung aufgegriffen. Problematisch wird Erinnerung Claudia Althaus zufolge, weil Erinnerung zukunftsrelevant ist:

„Die Erinnerung an geschichtliche Erfahrungen ist ein umkämpftes Terrain, weil die jeweilige Erinnerung entscheidet, in welcher Weise die Vergangenheit gesehen wird, die gleichzeitig konstitutiv für die Ausformung der kollektiven Identität eines sozialen Verbandes – sei es eine Gruppe oder auch ein nationales Gebilde – ist und erheblichen Einfluß auf die Zukunftsgestaltung ausübt.“⁵³

Althaus spezifiziert in Anlehnung an Gadammers „Wahrheit und Methode“ die geschichtliche Erfahrung gegenüber der individuellen Erfahrung: „Eine geschichtliche Erfahrung, verstanden als ein Bewußtwerden von Zeit und der eigenen Zeitlichkeit, tritt insbesondere dann zutage, wenn die gemachten Erfahrungen sich nicht mehr ohne weiteres auf den Entwurf von Erwartungen beziehen lassen.“⁵⁴ Aus der Perspektive von Domins Versen erscheint demnach sowohl die nationalsozialistische Vergangenheit als auch der Umgang damit in der Gegenwart nicht als individuelle, sondern als geschichtliche Erfahrung. Der zweite Abschnitt des Gedichts weist jedoch da-rauf hin, dass zwischen dieser „geschichtlichen Erfahrung“ einer Gruppe und der nationalen, den Diskurs dominierenden kollektiven Erinnerung eine Kluft besteht, die verhindert, dass diese Erfahrung auch zur „geschichtlichen Erfahrung“ der Bundesrepublik wird bzw. dieser entspricht. Domins Verse ver-

52 Rose Ausländer: *Während*. In: Dies.: *Gesammelte Werke*. Bd. 3. *Gedichte und Prosa 1966-1975*. Hg. v. Helmut Braun. Frankfurt a.M. 1984. S. 160.

53 Claudia Althaus: *Erfahrung denken*. A.a.O., S. 75f.

54 Claudia Althaus: *Erfahrung denken*, a.a.O., S. 60.

weisen damit auf die Gegenwart der Geschichte und den Einfluss der Erinnerungen auf die Zukunft.

Domin schrieb *Aktuelles* 1963 in Heidelberg. Offensichtlich stärkte die Remigration ihr Bedürfnis, die Auseinandersetzung der Bundesrepublik – ihrer neuen alten Heimat –, mit der Vergangenheit nicht nur zu beobachten, sondern in diese einzugreifen. Denn in dem 1965 geschriebenen Essay *Zu „Aktuelles“* liefert Domin eine eigene Interpretation ihres Gedichts, welche die Gegenwärtigkeit der Ermordeten und der Geschichte betont sowie die spezifische Erfahrung des Nationalsozialismus und des Massenmords, ohne sie in den Hintergrund zu rücken, als universelle und überhistorische Erfahrung deutet. Indem das Gedicht mit „Und“ beginnt, setzt es Domin zufolge ein „Gespräch“⁵⁵ fort. Damit entspricht es selbst einer sozialen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Als kommunikativer Akt bestätigt *Aktuelles* im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz die Notwendigkeit der Auseinandersetzung, nicht aber zwingend ihr Gelingen. Der Essay insgesamt postuliert stärker noch als das Gedicht eine Annäherung der Lebenden an die Opfer, gar eine „Identifikation“⁵⁶ mit ihnen als Liebesbeweis und Handlungsweg in der Zukunft. Inwieweit dies angesichts des erlittenen Leids tatsächlich möglich ist, bleibt fraglich, widerlegt aber nicht die Gültigkeit als Zielsetzung. Domin betont in ihrem Essay, dass das, „[...] was gemeinhin das Problem der Bewältigung der Vergangenheit genannt wird, in Wahrheit aber das Problem der Bewältigung deutscher Gegenwart ist.“⁵⁷ Damit weist sie jegliche Schlussstrichmentalität zurück.

Domin stellt 1973 rückblickend fest, „[...] dass es sehr wesentlich das Deutschland Günter Eichs war, aus dem jemand wie ich, der zögernd gekommen war, keine Rückfahrkarte mehr brauchte.“⁵⁸ Diese Beurteilung zeigt ebenfalls ihre kritische Haltung gegenüber dem westdeutschen Staat, auch wenn sie von diesem sagt, es sei für sie „[...] zwar nicht das bestdenkbare, aber das gutartigste und reformfreudigste Deutschland, das je [...] auf diesem Territorium existiert hat.“⁵⁹ Dieter Sevins Darstellung der „stets äußerst positiven Äußerungen gegenüber der Bundesrepublik“⁶⁰ von Domin ist mit Zurückhaltung zu begegnen, ebenso wie seiner „[...] Einschätzung [...], daß es sich bei Domins Sichtweise einerseits tatsächlich um echte Überzeugung handelt, andererseits jedoch auch um einen bewußt oder unbewußt

55 Vgl. Hilde Domin: *Zu „Aktuelles“*. In: GE, S. 17-25. S. 18.

56 Hilde Domin: *Zu „Aktuelles“*. A.a.O., S. 25.

57 Hilde Domin: *Zu „Aktuelles“*. A.a.O., S. 24.

58 Hilde Domin: *Das Land Günter Eichs* (1973). In: GE, S.44-49. S. 44.

59 Hilde Domin: R. A. Bauer interviewt Hilde Domin 1972 in Heidelberg. In: GS, S. 243-248. S. 245.

60 Dieter Sevin: Hilde Domin. A.a.O., S. 361. Das folgende Zitat ebd.

motivierten Selbstüberzeugungsprozeß, einen Willensakt, durch den sie sich ihre Rückkehrentscheidung als richtig bestätigt.“

Im Gegenteil scheint ihr die Rückkehr ein Bedürfnis gewesen zu sein, nicht nur, um wieder in dem Land der deutschen Sprache und Kultur zu leben, sondern auch, um sich einzumischen. In ihrem Essay *Heimat* schrieb Domin 1975, die Rückkehr sei für sie „noch aufregender als das Weggehen“⁶¹ gewesen. Sie begründete ihre Spannung damit, dass Zuhause sein „[...] bedeutet, mitverantwortlich zu sein.“ Wie Domin geht es auch Böll in seinen Frankfurter Vorlesungen von 1966 um eine humanitäre Gesellschaft: „Heimat bildet sich für ihn durch die Existenz einer Humanität stiftenden Ordnung, die sich im praktischen Leben einer Gemeinschaft bewährt. Wo diese Ordnung fehlt, herrscht Leiden [...]“.⁶²

Ein subtileres Beispiel für das anhaltende zeitgenössische Engagement Domins als die Essays oder *Aktuelles* gibt das Gedicht *Linke Kopfhälfte* (GG 317), das erstmals 1989 in der FAZ und 1995 in dem Band *Ich will dich* erschien. Es entstand 1986 in Heidelberg⁶³ und damit wesentlich später als die bisher analysierten Gedichte. Auch darin findet sich die für Domins Gedichte konstitutive Mehrdeutigkeit, die Deutungsangebote macht, um sie zu unterlaufen: Die „[l]inke Kopfhälfte“, der Ort des Sprachzentrums des Gehirns, enthalte ein „Wörternest“ (I, 4), in dem die Wörter entstehen. „Die rechte sagt man/ist leer von Worten//Auslauf für das unbenutzte/Vokabular/der Erinnerung“ (III, 1-IV, 3). Das Vokabular, das unbenutzt geblieben ist, nicht gebraucht, also nicht formuliert worden ist, kann zu privat sein, um es zu artikulieren, oder der öffentliche Diskurs versperrt sich diesen besonderen Erinnerungen. Die Verse können durchaus als Einspruch gegen die in den achtziger Jahren propagierte Abgeschlossenheit der nationalsozialistischen Geschichte, wie sie sich in Helmut Kohls Worten der „Gnade der späten Geburt“ niederschlägt, verstanden werden.

Domins Gedichte sind subjektive literarische Dokumente ihrer Zeit. Der Historiker James Edward Young fordert in Analogie zu Domin, „[...] dass wir uns die möglichen Konsequenzen der Interpretation dieser Texte – und zwar sowohl für die Opfer dieser Zeit als auch für die Überlebenden und für ihr Verständnis einer Welt nach dem Holocaust – betrachten.“⁶⁴

Youngs erkenntnistheoretische Reflexionen beziehen sich kritisch auf die Rezeption von literarischen Zeugnissen des Holocaust als absolute historische Wahrheit, ohne dass er ein Vorhandensein von Fakten leugnet: „Die

61 Hilde Domin: *Heimat*. A.a.O., S. 15. Das folgende Zitat ebd.

62 Günter Blumberger: *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman*. A.a.O., S. 107.

63 Vgl. VE, S. 241.

64 James Edward Young: *Beschreiben des Holocaust*. Frankfurt a.M. 1997 (1988). S. 18f.

subtile Ebene der Fiktionalität des Faktischen besteht aber in dem Problem, daß biographisch *zuvor* erworbene Erfahrungen und kognitiv *zuvor* angeeignete Wissensbestände jeweils das Interpretament für das aktuell Erlebte bilden.“⁶⁵ Historische Texte, ob geschichtswissenschaftliche oder literarische, können demnach Einfluss auf das historische Geschehen nehmen, allein durch die Art, wie sie verstanden und eingeordnet werden „[...] und im Falle des Holocaust kann die Art und Weise, wie die historischen Ereignisse – als sie sich ereigneten – interpretiert und intellektuell wahrgenommen wurden, in letzter Instanz bestimmend gewesen sein für den grauenvollen Verlauf, den sie schließlich nahmen.“⁶⁶ Für die Leserinnen und Leser von Autobiografien oder Tagebüchern von Überlebenden verweist die Art der Rekonstruktion der Fakten Young zufolge zum einen auf die Wahrnehmungsweisen der Opfer und deren als Reaktion darauf vorgenommenen Handlungsweisen, zum anderen auf „[...] das Verständnis [...] , das spätere Generationen aus diesen Versionen gewinnen.“ Young leitet daraus ab, dass ein „literarischer Charakter des historischen Wissens schlechthin“⁶⁷ bestehe. Die Texte konstruieren Erinnerung in poetischer Form und bilden eine Manifestation des Erinnerungsprozesses. Ihre Literarizität stellt eine Differenz zur „Realität“ des kollektiven Gedächtnisses her und ermöglicht gleichzeitig eine autonome Reaktion auf Auschwitz in Ausdruck, Interpretation und Ordnung. Domin legt auf diesen Aspekt der Autonomie besonderen Wert, wie ihre Poetologie zeigt.

Historische und literarische Texte bleiben dabei unterscheidbar, auch wenn ihr unterschiedlicher Status in den Debatten zuweilen unberücksichtigt bleibt. Die Auseinandersetzungen von den Zeitgenossen des Nationalsozialismus und den nachfolgenden Generationen um die Deutungen des Holocaust und der Texte, die auf ihn Bezug nehmen, dauern an⁶⁸: der Streit über die Schuld einzelner Politiker oder Prominenter im Nationalsozialismus, die Diskussionen um Hakenkreuzschmierereien wie seit der ersten Welle im Winter 1959/60 in Köln⁶⁹, die erste Debatte um Rainer Werner Fassbinders

65 Harald Welzer: „Verweilen beim Grauen“. Bücher über den Holocaust. In: Merkur 48 (1994). S. 67-72. S. 68.

66 James Edward Young: Beschreiben des Holocaust. A.a.O., S. 20. Vgl. das folgende Zitat ebd.

67 James Edward Young: Beschreiben des Holocaust. A.a.O., S. 23.

68 Einen Überblick dazu liefert der Sammelband von Martin Sabrow/Ralph Jensen/Klaus Große Kracht: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Zeitgeschichte als Streitgeschichte. Große Kontroversen seit 1945. München 2003.

69 Vgl. Peter Reichel: Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute. München 2001. S. 138-152; Peter Krause: Der Eichmann-Prozeß A.a.O., S. 85.

Theaterstück *Der Müll, die Stadt und der Tod* 1975 und 1985⁷⁰, die breit rezipierte Ausstrahlung der US-amerikanischen Fernsehserie *Holocaust* in Westdeutschland 1979, die Historisierungsdebatte zwischen Saul Friedländer und Martin Broszat, nachdem dieser 1985 geurteilt hatte, moralische Verurteilungen verhinderten Erkenntnisse über den Nationalsozialismus⁷¹, der Besuch des damaligen US-Präsidenten Ronald Reagan im Mai selben Jahres auf dem Soldatenfriedhof in Bitburg, auf dem Angehörige der Wehrmacht und der Waffen-SS bestattet sind⁷², der deutsche Historikerstreit⁷³ um „Verwissenschaftlichung“ oder „Normalisierung“ (die Frage der Einzigartigkeit des Massenmords) der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus von der Veröffentlichung von Martin Broszats *Plädoyer für eine Historisierung des Nationalsozialismus* im Mai 1985 im *Merkur* bis 1988, die Rede von Bundespräsident Philipp Jenninger 1988⁷⁴, die Debatte um das Berliner Mahnmal für die jüdischen Opfer des Massenmords, dessen Errichtung 1999 vom Bundestag beschlossen wurde, um das 1996 erschienene Buch *Hitler's Willing Executioners* von Daniel Jonah Goldhagen⁷⁵ und den im gleichen Jahr eingeführten Holocaust-Gedenktag, die erste Ausstellung über die *Verbrechen der Wehrmacht* 1997 sowie 2000 Norman G. Finkelsteins *The Holocaust Industry*, Martin Walsers Rede in der Frankfurter Paulskirche 1998 – die Liste ließe sich fortsetzen. Doch die Bereitschaft, Verantwortung für die nationalsozialistischen Verbrechen zu übernehmen,

70 Vgl. dazu Ruth Klüger: Gibt es ein ‚Judenproblem‘ in der deutschen Nachkriegsliteratur? In: *Katastrophen*. Göttingen 1994. S. 9-38. Insbesondere S. 29-37.

71 Vgl. Nicolas Berg: *Der Holocaust*. A.a.O.

72 Vgl. H. Funke: Bergen-Belsen, Bitburg, Hambach – Bericht über eine negative Katharsis. In: Ders.: (Hg.): *Von der Gnade der geschenkten Nation*. Berlin 1988. S. 20-34.

73 Vgl. Dan Diner (Hg.): *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*. Frankfurt a.M. 1987; Nicolas Berg: *Der Holocaust*. A.a.O.; Uwe Backes/Eckhard Jesse/Rainer Zitelmann (Hg.): *Die Schatten der Vergangenheit. Impulse zur Historisierung des Nationalsozialismus*. Frankfurt a.M./Berlin 1990. Hanno Loewy (Hg.): *Holocaust*. A.a.O.

74 Vgl. Lutz Niethammer: *Jenninger – vorzeitiges Exposé zur Erforschung eines ungewöhnlich schnellen Rücktritts*. In: *Babylon 5* (1989). S. 40-46.

75 Laut Berg erinnert diese Debatte an den Streit um *The Rise and Fall of the Third Reich* von William L. Shirer (London 1960), dem vorgeworfen wurde, zum einen mit einem englischen Blick eine notwendig nur begrenzte Perspektive zu enthalten, zum anderen durch die Präsentation von Fakten über die Geschichte des Massenmords nichts Neues darzustellen. Darüber hinaus wurde seine fachliche Kompetenz bestritten, da er Journalist war. Nicolas Berg: *Lesarten des Judenmords*. In: Ulrich Herbert (Hg.): *Wandlungsprozesse*. A.a.O., S. 91-139. S. 94.

sinkt. Die jüngeren geschichtspolitischen Auseinandersetzungen wie um die Fernseh-Dokumentationen von Guido Knopp und die Luftangriffe im Zweiten Weltkrieg weisen eher darauf hin, dass „die Debatten bis zum Ende der 90er Jahre [...] eher von deutschen Tätern und Mitläufern handelten, während die neuerlichen Kontroversen [...] stärker den Charakter der kollektiven deutschen Opfergeschichte hervorheben“⁷⁶. Jan Philipp Reemtsma hat die Formulierung „nicht Schuld, aber Verantwortung“ zudem als „Aporieformel“ zugleich denunziert und gerechtfertigt, weil sie ihre Konsequenzen offen lasse.⁷⁷ Die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus als unabschließbarer Prozess – dieses Postulat wird auch in Dominis Werk erkennbar.

Doch auch wenn in der Mediengesellschaft die Diskussionen in einer breiten Öffentlichkeit geführt werden, so hätte ein „Besuch in Deutschland 2003“ von Hannah Arendt angesichts der Debatte um die Äußerungen des Bundestagsabgeordneten Martin Hohmann (CDU) und des zustimmenden Briefes des Bundeswehrgenerals Reinhard Günzel das Fortbestehen der Argumentationsmuster – der Verweis auf die allgemein-menschliche und eine jüdische Schuld sowie das deutsche Leid – konstatieren können.

5.5 Die Macht der Erinnerung: *Graue Zeiten*

Das genaue Beobachten des Gegenwärtigen und das Erinnern des Vergangenen werden in dem 1966 in Heidelberg geschriebenen und im selben Jahr in *Die Zeit* veröffentlichten Gedicht *Graue Zeiten* (GG 340-344) mit der Weitergabe und dem Erinnern des Erlebten, der Geschichte, zu einer Zukunftsmaxime verbunden.⁷⁸

Graue Zeiten

1

Es muß aufgehoben werden
als komme es aus grauen Zeiten

76 Michael Klundt: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Heldenmythos und Opfertau mel. Der Zweite Weltkrieg und seine Folgen im deutschen Geschichtsdiskurs. Köln 2004. S. 8.

77 Jan Feddersen/Stefan Reinecke: „Erinnerungskultur ist nicht nur Camouflage“. In: taz, 14.04.2005, S. 4-5.

78 Vgl. VE, S. 239. Vgl. Irmgard Hammers: Hilde Domin. A.a.O., S. 164: „Anlaß waren antisemitische Äußerungen in der *Deutschen National- und Soldatenzeitung*“.

Menschen wie wir wir unter ihnen
führen auf Schiffen hin und her
und konnten nirgends landen

Menschen wie wir wir unter ihnen
durften nicht bleiben
und konnten nicht gehen

Menschen wie wir wir unter ihnen
grüßten unsere Freunde nicht
und wurden nicht begrüßt

Menschen wie wir wir unter ihnen
standen an fremden Küsten
um Verzeihung bittend daß es uns gab

Menschen wie wir wir unter ihnen
wurden bewahrt

Menschen wie wir wir unter ihnen
Menschen wie ihr ihr unter ihnen
jeder

kann ausgezogen werden
und nackt gemacht
die nackten Menschenpuppen

nackter als Tierleiber
unter den Kleidern
der Leib der Opfer

Ausgezogen
die noch morgens die Schale um sich haben
weiße Körper

Glück hatte wer nur
gestoßen wurde
von Pol zu Pol

Die grauen Zeiten
ich spreche von den grauen Zeiten
als ich jünger war als ihr jetzt

2

Die grauen Zeiten
von denen nichts uns trennt als
zwanzig Jahre

Die Köpfe der Zeitungen
das Rot und das Schwarz
unter dem Worte ‚Deutsch‘

ich sah es schon einmal
Zwanzig Jahre:

Montag viel Dienstag nichts
zwischen

uns und den grauen Zeiten

3

Manchmal sehe ich dich

von wilden Tieren zerrissen
von Menschentieren

Wir lachen vielleicht

Deine Angst die ich nie sah
diese Angst
ich sehe euch

4

Dich
und den
und den
Menschen wie ihr
ihr unter ihnen
Menschen wie wir
wir unter ihnen
Nackte Menschenpuppen
die heute noch die Schalen um sich haben

Die Köpfe der Zeitungen
das Rot und das Schwarz
unter dem Worte ‚Deutsch‘
Die Toten stehen neben den Kiosken
und sehen mit großen Augen

die Köpfe der Zeitungen an
den schwarz und rot gedruckten Haß
unter dem Worte ‚Deutsch‘
Die Toten fürchten sich

Dies ist ein Land
in dem die Toten sich fürchten

Das Gedicht *Graue Zeiten* gliedert sich in vier nummerierte und graphisch voneinander abgesetzte Textabschnitte, die dadurch als getrennte, aber doch durch den gemeinsamen Titel verbundene Kapitel einer Geschichte erscheinen. Ihre unterschiedliche Strukturierung und Länge reflektiert verschiedene Facetten der „grauen Zeiten“, die durch die gewählten Tempora Vergangenheit und Gegenwart umfassen.

Der erste Abschnitt beginnt mit einer normativen Feststellung, wobei in doppeltem Sinn unklar bleibt, wovon im ersten Vers die Rede ist. Das Pronomen wird nicht aufgelöst, und auch das Verb „aufheben“ verbleibt in der Mehrdeutigkeit: Es kann in der Bedeutung von „sammeln“ oder „emporheben“ verwendet werden. Dann wäre das, was „aufgehoben werden“ (I, 1) muss, etwas Wertvolles. Oder es kann im Sinne von „wirkungslos machen“ gebraucht werden, dann bedeutete es eine Gefährdung für die Gegenwart und Zukunft. Beide Lesarten ergänzen sich, liest man das „[e]s“ (I, 1) einmal als eine als Mahnung zu bewahrende Erinnerung und einmal als ein zu verhinderndes konkretes oder abstraktes Moment.

Der Vergleich im zweiten Vers klärt weder dies auf noch den Bezug auf eine bestimmte Zeit, denn die „grauen Zeiten“ (I, 2) lassen sich zunächst allenfalls als metaphorischer Hinweis auf unbestimmte Zeiten deuten, die weder hell noch dunkel, weder weiß noch schwarz, also entsprechend der Metaphorik weder gut noch böse bzw. eine Mischung aus beidem waren. Der Plural verweist auf ihre Dauer oder auf die Vielfalt ihrer Ausprägungen. Die folgenden Strophen auch der anderen Abschnitte verhindern jedoch eine derart wertfreie Lesart der „Zeiten“, indem sie sie eindeutig in den Kontext des Nationalsozialismus stellen. Entsprechend könnte das Grau auf die schwarz-weiße Berichterstattung im „Dritten Reich“ anspielen oder auf den Tod. In den „grauen Zeiten“ klingt darüber hinaus das Wort „Grauen“ an. Die Farbe deutet im Zusammenhang mit dem Präteritum der Strophen II-VI und XI-XII des ersten Abschnitts auf eine verschwommene, verdrängte Erinnerung hin, in der die Vergangenheit nur noch unscharf, verwischt oder gar verändert erscheint. Aber die Tatsache, dass diese „grauen Zeiten“ allein in der Vergangenheit anzusiedeln sind, wird in den folgenden Abschnitten fraglich.

Mit dem Titel des Gedichts und seinen grammatisch abgewandelten Wiederholungen in der jeweils ersten und letzten Strophe des ersten und

zweiten Abschnitts bezieht sich Domin auf eine poetische Tradition der Zeitkritik: Domin hat sich sowohl mit Hölderlins als auch mit Brechts Werk intensiv beschäftigt, wie ihre Gedichte und explizit auch ihre Essays belegen. In *Graue Zeiten* klingt erneut Brechts bereits zitiertes Gedicht *An die Nachgeborenen* an, in dem er vom schwedischen Exil aus über die „finsternen Zeiten“ der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland schreibt. Domin bezieht sich in ihrem Werk wiederholt auf diesen Text und hier darüber hinaus auf Brechts Gedicht *Schlechte Zeit für Lyrik*⁷⁹, in dem er das Dilemma der Dichtung ebenfalls formuliert: „In mir streiten sich/Die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum/Und das Entsetzen über die Reden des Anstreichers./Aber nur das zweite/Drängt mich zum Schreibtisch.“ (V, 1-5) Darüber hinaus erinnert Domins Titel an ihren eigenen Text *Von uns*, der sich in diese Tradition stellt, und an Hölderlins Verszeile „und wozu Dichter in dürftiger Zeit“⁸⁰, die ebenfalls auf einen negativen Bezug deuten.

In dem gesamten Gedicht wird völlig auf Zeichensetzung verzichtet, wodurch die reimlosen Verse etwas verloren im Raum stehen, ungebunden, ohne Halt, wie die Menschen in den Versen des ersten Abschnitts, wie die grauen Zeiten selbst. In ihrer Ort- und Zeitlosigkeit scheinen sie dadurch auf einen mythischen Bereich zu verweisen, der als solcher ja stets grauenerfüllter und fremder bevölkert ist als das vertraute Grauen der sogenannten „Wirklichkeit“. Eine solche Mythisierung von historischer Vergangenheit ist durchaus problematisch, denn die konkrete Situation wird dadurch in den irrealen Bereich verschoben. So warnt Katja Schubert, dass Mythologisierung von Geschichte einen oberflächlichen Umgang mit den nationalsozialistischen Verbrechen bedeutet: „Im Mythos werden Sprachen gefunden und Geschichten erzählt, die das Unfaßbare und Fremde der Existenz transparenter und damit leichter ‚bewältigbar‘ machen.“⁸¹ Doch Domins Gedicht verwehrt den Leserinnen und Lesern diese Möglichkeit des Rückzugs in einen Mythos, indem sie in den folgenden Abschnitten die „grauen Zeiten“ auf die Gegenwart projiziert und die Protagonisten als „Menschen wie wir“ (II, 1) vorstellt. Die historischen Brüche werden in diesem Gedicht eben nicht vordergründig, sondern tatsächlich konkret zeitlich eingegrenzt abgehandelt. Allerdings nicht von Anfang an: In der ersten Strophe wird durch das „als“ und den folgenden Konjunktiv sozusagen eine falsche Spur gelegt, dann erst folgt ein allgemeiner Bezug und schließlich die konkrete Vertreibung, die einer Mythisierung entgegensteht.

Die Strophen II bis VII beginnen jeweils mit dem Vers „Menschen wie wir wir unter ihnen“, der durch die Wiederholung den Klang einer Be-

79 Bertolt Brecht: *Schlechte Zeit für Lyrik*. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 9. A.a.O., S. 743f.

80 Friedrich Hölderlin: *Brot und Wein*. A.a.O., S. 290.

81 Katja Schubert: *Notwendige Umwege*. A.a.O., S. 139.

schwörungsformel erhält und mit den Identitäten spielt. Wie ein Ritual dem Leben verleiht dieser Refrain dem Gedicht Struktur und suggeriert darüber hinaus die Sicherheit und Zuverlässigkeit dieses einen Verses, der die Verbundenheit der Menschen hervorhebt. Dem darin enthaltenen positiven Ausdruck stehen jedoch die jeweils folgenden negativen Erlebnisse entgegen, so dass die Sicherheit eher bedingten Trost als Halt verspricht. Die Formelhaftigkeit wird unterstützt durch semantische Doppelung und Zuspitzung: Das sprechende Ich betrachtet sich als Teil einer Gruppe, die es redend vertritt, und vergleicht zunächst diese erste Person Plural des Personalpronomens mit den Menschen, von denen die Rede ist, im ersten Versteil: „Menschen wie wir“. Daran schließt sofort die Identifikation an, wobei durch die Gegenüberstellung der Personalpronomen doch eine gewisse Distanz erhalten bleibt: „wir unter ihnen“. Hämmernd und ungebremst durch ein Komma wiederholt sich der Vers, ruft sich immer wieder ins Gedächtnis, bei allen Erfahrungen, die diesen Menschen und dem „wir“, das auch die Leserinnen und Leser einbezieht, in dem Gedicht zugeschrieben werden: Die zweite Strophe weist auf ihre Heimatlosigkeit hin, ihre Abhängigkeit von anderen Mächten, ihre Vertreibung und ihr Getriebensein. Das sprichwörtliche Hin und Her findet sich im „hin und her“ (II, 2) und verweist auf die Willkür der Machthaber, vergleichbar der Willkür der Götter, die in den griechischen Sagen das Leben der Menschen bestimmen. Gerade das Bild der Schiffe weckt Assoziationen zu der sagenhaften zehnjährigen Reise des Odysseus. Das Hin und Her bildet ein Strukturelement mythischer Erzählungen, könnte aber auch einer grundsätzlichen Orientierungslosigkeit geschuldet sein, etwa durch den Nebel auf dem Meer. Indem der Refrain sich gleichzeitig auf die Odyssee, auf die vor den Nationalsozialisten flüchtenden Exilanten und auf die Flüchtlinge von heute bezieht, entspricht er im Gedichtkontext einer Solidaritätserklärung mit dem Leid von Heimatlosen aller vergangenen und kommenden „grauen Zeiten“ und damit einer Aufforderung zur Unterstützung der Flüchtlinge.

In dem Gedicht steckt zudem ein Hinweis auf die Kollektiv-Biographien von Flüchtlingen, die anonym bleiben und zu Passivität gezwungen sind. Die Erfahrungen ähneln sich und verwischen die Individualitäten, so dass das Leid keine sinnstiftende Exklusivität besitzt. Michael Moll hat dieses Phänomen für Gedichte nachgewiesen, die in KZs entstanden sind.⁸² Durch den Massenmord wurden jedoch individuelle Biographien vernichtet, während die Flucht, wenn sie nicht zur Rettung führte, doch zumindest einen anderen Tod brachte. In *Graue Zeiten* bleibt der Sprecher – und damit seine Individualität – vor dem Tod bewahrt.

82 Vgl. Michael Moll: Lyrik in einer entmenschlichten Welt. A.a.O., S. 69-85.

Außerdem ist der Vers „Menschen wie wir wir unter ihnen“ möglicherweise eine Anspielung auf einen Vers in dem Gedicht *Porträt André Breton* von Benjamin Péret („Ich unter ihnen“⁸³), in dem das sprechende Ich sich unter die „Piraten“ – als Bild für eine aufrührerische, abenteuerlustige Bohème – imaginiert. Doch ist das Ausgestoßensein und Umhertreiben auf den Weltmeeren bei Péret ein selbstgewählter Status, während bei Domin die Heimatlosigkeit nur insofern begrüßt wird, als dass sie vor Schlimmerem bewahrt (Strophe XI). Der Verweis auf das Gedicht von Péret entspräche insofern auch einer Abkehr von dem tröstenden und rettenden Potential, das die künstlerische Existenzform bei diesem besitzt.

Die dritte Strophe beschreibt die widersprüchlichen Anweisungen und wiederholt erneut die aporetische Situation, welche die Situation der Flüchtlinge kennzeichnet und die aus Berichten von Exilanten des Zweiten Weltkriegs, auch von Domin selbst, bekannt ist. Die Auswegslosigkeit drückt sich vor allem in dem formalen Parallelismus der inhaltlich konträren Verse (II, 2-3) aus.

Ebenso wie die Situation in der vierten Strophe, die sich auf die Veränderung der nicht-jüdischen Bevölkerung in Deutschland während des „Dritten Reichs“ gegenüber ihren jüdischen Mitbürgern bezieht: „grüßten unsere Freunde nicht/und wurden nicht begrüßt“ (IV, 2-3). Während die Verfolgten ihre Freunde nicht begrüßten, um diese nicht zu gefährden, zeigt deren fehlender Gruß ihre Angst vor Repressionen wegen der Freundschaft mit Juden. Für die Verfolgten bedeutet es jedoch auch das Unterlassen einer freundlichen Handlung, einer menschlichen Geste und Verrat der Freundschaft. Die Bedeutung, die für Domin diesem Verhalten zukommt, zeigt sich darüber hinaus darin, dass sie in ihren autobiographischen Schriften von einem entsprechenden Erlebnis berichtet und auch in ihrem Roman die Szene einer solchen Begegnung gestaltet hat.⁸⁴

In der fünften Strophe wird die Härte dieser Erfahrung des Ausgestoßenseins weiter zugespitzt auf die Widersinnigkeit, dass Flüchtlinge sich für etwas entschuldigen, was sie nicht zu verschulden haben – und was an sich keiner Entschuldigung bedarf: ihre eigene Existenz. Die sollte Grund zur Freude sein, unter den Lebensbedingungen der Flüchtlinge bleibt dieses Gefühl jedoch aus. Mehr noch, ihr Schicksal wird „an fremden Küsten“ (V, 2) zur Schuld. Damit wird die Verantwortung für die Situation umgekehrt.

Die Nationalsozialisten oktroyierten den aufnehmenden Staaten die eigenen Kriterien für den Status der Flüchtlinge: „Wen immer die Verfolger als Auswurf der Menschheit aus dem Lande jagten [...], wurde überall auch

83 Karlheinz Barck (Hg.): *Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch. Mit Abbildungen.* Leipzig 1986. S. 364.

84 Vgl. Hilde Domin: *Das zweite Paradies.* A.a.O., S. 155f; „... und doch sein wie ein Baum“. A.a.O., S. 215; *Zivilcourage.* A.a.O., S. 235f.

als Auswurf der Menschheit empfangen, und wen sie für unerwünscht und lästig erklärt hatten, wurde zum lästigen Ausländer, wo immer er hinkam.“⁸⁵ Hannah Arendt sieht darin eine Strategie der totalitären Staaten, um die Nationalstaaten aufzulösen. Dominis Verse versuchen keine derartige Analyse, bestätigen aber den empirischen Befund. In ihrem Essay *Exilerfahrungen* untersucht sie die Situation der Flüchtlinge und deren Verhältnis zum Gastland näher.⁸⁶

Die sechste Strophe stellt in nur zwei Worten die Rettung fest, die wie die Verstoßung durch die Passivkonstruktion des Satzes, die das handelnde Subjekt verschweigt, scheinbar durch eine fremde Macht erfolgte. Die Strophe besitzt neben dem Refrain nur einen weiteren Vers. Diese Knappheit verweist auf die Seltenheit dieses Ereignisses, um das deshalb nicht viele Worte gemacht werden. Wie die vielen Hilfsverben anzeigen, regeln Verbot und Gebote das Dasein der Flüchtlinge.

Die siebte Strophe ist die letzte, die mit dem besagten Refrain beginnt, sie wiederholt ihn im zweiten Vers und schließt in Vers drei lediglich ein „jeder“ an, so dass die Universalität und Zufälligkeit der möglichen Erfahrung erneut unterstrichen wird. Eine weitere Lesart des „wir unter ihnen“ bietet sich hier an, und zwar als Verweis auf eine bestehende Hierarchie, die hier durch die vorangehenden und folgenden Strophen eine Bedrohung für „jede[n]“ (VII, 3) impliziert, nicht nur für die Flüchtlinge. In ihrer Rede *Anlässlich der Feier zu Rilkes 100. Geburtstag in der Berliner Akademie der Künste vom 9.12.1975*⁸⁷ zitierte Domin die Verse der Strophen VII, 3 bis X, 3 mit der Anmerkung: „Wenn in einem der [...] Gedichte vom Tod im KZ die Rede ist, so denken sie nicht nur an Historisches: So etwas ist drin in der *conditio humana* – *condition inhumana* dieser Zeit [...]“.⁸⁸ Damit besteht sie explizit auf der Mehrdeutigkeit ihres Gedichts.

Während die Strophen I bis VI ohne Zeichensetzung jeweils einen ansonsten vollständigen Satz bilden und so als Strophe jeweils Erfahrungsbruchstücke abbilden, gilt dies für die folgenden Strophen VII bis X nicht mehr. Sie sind alle dreizeilig, die Enjambements erstrecken sich nun aber auch über die Strophen, nicht mehr nur über die Verse, so dass die Unterscheidung zwischen Strophe und Vers auf der grammatischen Ebene verwischt wird. Die Strophen und Verse sind dadurch beschädigt, die elliptischen Satzkonstruktionen offenbaren die Grausamkeit der Taten und die Sprachlosigkeit darüber. Wie in „Wen es trifft“, an das die Formulierungen

85 Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft.* München/Zürich 2001 (1986, New York 1951). S. 563. Zur Staatenlosigkeit vgl. weiter S. 577-625.

86 Hilde Domin: *Exilerfahrungen.* A.a.O., S. 193f.

87 Hilde Domin: *Lyrik jetzt.* In: GE, S. 139f. S. 139.

88 Hilde Domin: *Lyrik jetzt.* A.a.O., S. 140.

und Passivkonstruktionen wiederholt erinnern, kann dieses Schicksal jeden treffen: „jeder//kann ausgezogen werden/und nackt gemacht“ (VII, 3-VIII, 2), wobei letzteres durch die Umgangssprache im Kontrast zu der Situation steht und dadurch besonders hart wirkt. Im Zusammenhang mit dem nationalsozialistischen Massenmord weist die Formulierung „jeder“ darauf hin, dass dessen Opfer willkürlich zu Feinden des „deutschen Volkes“ erklärte Menschen waren, deren Zugehörigkeit zu einer bestimmten „Gruppe“ nur einen Vorwand lieferte. Der zweite Vers wiederholt semantisch den ersten der achten Strophe und steigert ihn, denn „ausgezogen“ werden bildet erst die Vorstufe, während „nackt gemacht“ neben dem Vorgang das Resultat dieser unfreiwillig erfolgenden Prozedur eindeutiger benennt. Der dritte Vers wiederum greift das Adjektiv auf und macht „Menschenpuppen“ (VIII, 3) aus denen, die ihre Freiheit und Selbstbestimmung eingebüßt haben. Der Begriff „Menschenpuppen“ zeigt eine sprachliche Nähe zu Dominis *Offenem Brief an Nelly Sachs*. Dort erzählt sie, wie sie reagierte, als sie zum ersten Mal Bilder aus Konzentrationslagern sah, „[...] all diese nackten hilflosen Körper, wie ein Lager von verrenkten Puppen übereinander gestapelt.“⁸⁹ Durch diesen Bezug gewinnt die Bedrohung der betroffenen Menschen noch an Schärfe. Deren Körper sind sogar „nackter als Tierleiber“ (IX, 1), ohne Fell, Panzer oder einen anderen Schutz „unter den Kleidern“ (IX, 2). In der Klimax sind sie den Jägern also mindestens ebenso ausgeliefert wie diese. Der Blick auf das „unter den Kleidern“ verborgene entspricht darüber hinaus schon an sich einer Verletzung der persönlichen Integrität.

In der zehnten Strophe ist bei dem Partizip „Ausgezogen“ (X, 1) offen, ob es aktiv oder passiv ist, ob also jemand ausgezogen worden ist oder ausgezogen ist, um etwas zu tun, um woandershin zu gelangen. Zudem wird durch die Inversion zunächst die Subjektposition unterschlagen und womöglich sogar in Frage gestellt. In jedem Fall haben „die noch morgens die Schalen um sich“ (X, 2), sind also gerade aus dem Ei geschlüpft, schutzlos, unvorbereitet auf die ihnen drohende Zukunft, „weiße Körper“ (X, 3), weiß wie Papier, in die sich das Leben noch nicht eingeschrieben hat, unverbrannt von der Sonne. Dieses Bild ähnelt dem der *Schale im Ofen* und konturiert damit umso deutlicher eine Auffassung von lebensprägenden Erfahrungen.

Erst die Strophen XI und XII enthalten wieder die notwendigen Satz-elemente, um als vollständig gelten zu können. Auch inhaltlich grenzen sie sich ab von den Strophen VIII bis X. In Strophe XI wird festgestellt, dass dagegen „Glück hatte wer nur/gestoßen wurde/von Pol zu Pol“ (XI, 1-3), über die ganze Erde, wie die „Menschen wie wir wir unter ihnen“, deren Erfahrungen in den Strophen II bis VI beschrieben sind: Selbst die gewaltsame Vertreibung und Verfolgung über den ganzen Globus ist ein „Glück“ ge-

89 Hilde Domin: *Offener Brief an Nelly Sachs*. A.a.O., S. 167.

genüber dem, was denen angetan wurde, die nicht flüchten konnten. Die zwölf Strophen können an den Kreuzweg und die Leidensstationen Christi erinnern. Dies würde, analog zur christlichen „Erzählung“, dem Geschehen einen Sinn zusprechen, der ihm innerhalb der Geschichte nicht zukommt. Doch sind die Strophen nicht als Stationen gekennzeichnet, sondern bilden die Ziel- und Orientierungslosigkeit des Geschehens ab, so dass sie sich zwar auf die christliche Vorlage beziehen, sie aber zugleich als Lösung verwerfen.

Die letzte Strophe schlägt den Bogen zur ersten. Wieder ist von den „grauen Zeiten“ die Rede, der Ausdruck wird von dem Sprechenden Ich, das erstmals und sogar zweimal im Singular auftritt, sogar nachdrücklich wiederholt und genauer situiert. Mit dem Verweis auf den Altersunterschied, der zugleich die unterschiedliche Erfahrung und insbesondere den Grad der Unschuld bezüglich des Wissens der Generationen beinhaltet, hebt das Sprechende Ich zum einen die Zeitspanne hervor, die seitdem vergangen ist, zum anderen lässt es durchblicken, dass sich wenig geändert hat, da offensichtlich Verwechslungsgefahr mit der Situation der Gegenwart besteht. Auf diese Weise wird deutlich, dass der Vers eine Mahnung darstellt, etwas zu tun, damit diese Verwechslung ausgeschlossen wird, damit sich die Geschichte nicht wiederholt, sondern ändert. Insofern dieser Gedankengang das Vorhandene auf eine neue Stufe hebt, ist er als dialektisch zu bezeichnen.

Für den ersten Vers wurden zu Beginn der Gedichtinterpretation zwei Lesarten vorgestellt, die einander rückblickend in der gemeinsamen Zielrichtung stärken: Auf der einen Seite lässt er sich in dem Sinne verstehen, dass das Geschehene rückgängig, ungültig gemacht werden muss, damit es nur für die Vergangenheit, für die grauen Zeiten zutrifft, nicht für die Gegenwart, das Heute. Das drei Jahre nach *Graue Zeiten* entstandene Gedicht *Abel steh auf* ist ein Bitten, das Vergangene rückgängig zu machen, „damit es anders anfängt/zwischen uns allen“ (III, 2-3). Rückblickend unterstützt es also diese Lesart von *Graue Zeiten*.

Auf der anderen Seite lässt sich der erste Vers auch deuten als eine Anweisung, das Vergangene zu bewahren, um durch diese Erinnerung die Wiederholung in der Gegenwart zu verhindern. Beide Lesarten des ersten Abschnitts laufen also auf eine Verbindung von Zeugenschaft, Zeitgenossenschaft und Erinnern hinaus, die sich auf die Zukunft richtet und aus der Vergangenheit lernt.

Der zweite Abschnitt ist kürzer als der erste. Auch er beginnt und endet mit einer Strophe zu den „grauen Zeiten“ (I, 1; V, 1). Die erste Strophe weist darauf hin, dass diese erst „zwanzig Jahre“ (I, 3) zurückliegen, dass „nichts uns trennt“ (I, 2) vom Heute als nur dieser Zeitraum. Der Sprecher, der wie bereits im ersten Abschnitt mit einem „wir“ auftritt, und sein Stand-

punkt sind auch in diesem Abschnitt nicht eindeutig zu bestimmen. Es bleibt offen, auf welche zwanzig Jahre Bezug genommen wird, doch liegt es nahe, den Zeitpunkt der Textentstehung heranzuziehen: Das Gedicht wurde 1966 geschrieben und könnte allgemein auf einen relativ langen Zeitraum fehlender Auseinandersetzung seit dem Ende der nationalsozialistischen Verbrechen hinweisen. Möglicherweise spielt das Gedicht auf die im Oktober 1946 abgeschlossenen Nürnberger Prozesse an, die ein Jahr zuvor eröffnet worden waren und die wegen der Verurteilung einiger der führenden NS-Vertreter im öffentlichen Bewusstsein das endgültige Ende des „Dritten Reichs“ besiegelten, auch wenn noch weitere Prozesse folgten. Eine Lesart, die näher an die nationalsozialistischen Verbrechen zwischen 1933 und 1945 heranrückt, weicht nicht entscheidend von den Konsequenzen dieser Interpretation ab: Domin war länger als 20 Jahre im Exil, doch vergingen 20 Jahre zwischen ihrer Ausreise aus Deutschland 1932 und ihrer ersten Deutschland-Reise 1952. Damit fallen die Situation der Rückkehr und die später von den Mitscherlichs analysierte Verdrängung der deutschen Bevölkerung mit der Atmosphäre des Gedichts zusammen.

Die zweite Strophe bildet den vorgezogenen Objektsatz zum ersten Vers der dritten Strophe und springt dadurch hervor wie eine bunte Zeitungsoberschrift. In diesem Fall wecken die gegenwärtigen Titel schlechte Erinnerungen an alte Zeitungsoberschriften oder die Köpfe der Zeitungen. Die Farben Rot und Schwarz sind Teil der nationalsozialistischen Fahne, zudem befanden sie sich „unter dem Worte ‚Deutsch‘“ (II, 3), eine Silbe die einen Teil des Slogans „Deutschland erwache!“ bildet. Zeitungen erschienen in der Weimarer Republik noch nicht in Farbe, aber es ist vorstellbar, dass diese Verse Bezug auf eine Farbdruck verwendende Propagandazeitschrift nehmen.

Wie in der letzten Strophe des ersten Abschnitts tritt das sprechende Ich in der dritten Strophe tatsächlich im Singular auf, wodurch die Subjektivität der Erfahrung und ihre Eindringlichkeit betont wird. Was dieses „es“ (III, 1) ist, wird nicht eindeutig aufgelöst, doch lässt es sich sowohl direkt auf das „Worte ‚Deutsch‘“ (II, 3) im vorhergehenden Vers beziehen als auch auf die Situation in Deutschland, als die Zeitungen entsprechend aussahen. Auffällig ist auch die veraltete Form „Worte“, die möglicherweise einen Hinweis auf die volkstümelige Sprache der Nationalisten liefert. Durch den neuen Satzbeginn läuft zwischen diesem und dem folgenden Vers ein Bruch. Die Verse sind zwar nicht durch Satzzeichen getrennt, ihre Zugehörigkeit zu verschiedenen Sätzen ist aber an der Groß- und Kleinschreibung erkennbar. Wie ein Echo aus I, 3 setzt der neue und letzte Satz ein mit „Zwanzig Jahre“ (III, 2), worauf das einzige Satzzeichen des gesamten Gedichts folgt, ein Doppelpunkt. Dieser ruft den Eindruck hervor, als sei alles, was danach

kam, Teil und Fortsetzung dieses Zeitpunktes – als dauerten die zwanzig Jahre noch an. Zumindest fordert das Gedicht zum Nachdenken darüber auf.

Die vierte und die fünfte Strophe, die aus nur drei Versen bestehen, mahnen daran, dass sich die eigene Situation von heute auf morgen vollkommen ändern kann: Die Flucht bedeutet den Verlust des gesamten Besitzes. Darin ist auch eine Warnung für die Zukunft enthalten: Am ersten (Arbeits-)Tag der Woche scheint der Abstand groß zu sein zu den Tagen der Katastrophe, aber schon am nächsten Tag war alles wie vorher, reiht der Alltag sich, reihen wir uns ein in die „grauen Zeiten“ (V, 1), könnte die Geschichte sich wiederholen. Die Verse heben die Relevanz für alle hervor, indem zum einen der Sprecher wieder die erste Person Plural verwendet, und zum anderen die letzte Strophe keine Barriere zwischen „uns und den grauen Zeiten“ (V, 1) aufrichtet, sondern eine verbindende Konjunktion einfügt. Die Nähe ist eindeutig, zumal die letzte Strophe aus nur einem Vers besteht und somit abgetrennt ist von den übrigen Versen.

In dem dritten Abschnitt bestehen die erste und dritte Strophe nur aus einem einzigen Vers, die zweite aus zwei und die vierte aus drei Versen. Die Irrealität des Inhalts – eine Erinnerung, Angst oder ein Traum – wird durch diese Form verstärkt, da sie nur einzelne Gedankenketten, Bruchstücke präsentiert. Das sprechende Ich macht keine genauen Angaben über Ort und Zeit der Situation, sondern beginnt in der ersten Strophe mit einem vagen „[m]anchmal“ (I, 1) und richtet seine Worte an ein nicht näher bestimmtes Du, so dass sie die Leserin bzw. den Leser einbeziehen. Die Sprache findet keine harmonische Form, um ihren Gegenstand zu erfassen. Insofern passt Durzaks Charakterisierung der Exildichtung auch zu Hilde Domins Lyrik, ist aber weniger ausgeprägt zu erkennen als bei Celan oder Sachs:

„Ist es nicht vielmehr so, daß es eine Sprachmächtigkeit in der Negation ist, ein poetisches Wahrnehmbarmachen des Kampfes gegen den Sog des Verstummens und der Sprachlosigkeit, ein Benennen der Wunden und Beschädigungen der Sprache, deren von Verletzungen und Narben gezeichnete Körperlichkeit zur Matrix des vielfältigen Bedrohungsspektrums wird, das mit der Exilerfahrung einhergeht?“⁹⁰

In der zweiten Strophe, die den Satz beendet, allerdings ohne Satzzeichen aufzuweisen, wird daraus ein Alptraum, der zeigt, wie das sprechende Ich das Du dann sieht: „von wilden Tieren zerrissen/von Menschentieren“ (II, 1-2). Die Gewalttat ging sozusagen von der eigenen „Gattung“, von etwas Vertrautem, Bekanntem aus, das sich als fremd entpuppte, und gewinnt dadurch an Schrecken. Der Neologismus „Menschentiere“ ist zudem paradox, denn er enthält mit „Mensch“ und „Tier“ widersprüchliche Gattungsbezeichnungen. Darüber hinaus verweist er auf die im ersten Abschnitt des

90 Manfred Durzak: „Der Worte Wunden“. A.a.O., S. 21.

Gedichts erwähnten „Menschenpuppen“ (VIII, 3), die als Opfer das Gegenbild zu den „Menschentieren“, den Tätern, bilden. Das Bild des zerrissenen Menschen verweist außerdem auf die biblische Geschichte von Joseph und seinen Brüdern, in der letztere ihrem Vater Jakob Josephs blutbeflecktes Gewand zeigen und erzählen, Joseph sei von wilden Tieren zerrissen worden, obwohl sie ihn an ägyptische Händler verkauft haben.⁹¹

Die dritte Strophe besteht wie die erste aus nur einem Satz und enthält mit dem Wort „vielleicht“ (III, 1) ebenfalls ein Modaladverbial. Diese Isolation stärkt wie im Fall der ersten Strophe die Einschränkung, doch steht das Subjekt nun in der ersten Person Plural. Es bleibt offen, ob das „[w]ir“ (III, 1) das in der ersten Strophe angesedete „du“ einschließt – wenn nicht, wäre das Lachen ein Lachen der Zuschauer. Andernfalls könnte es ein Lachen über die absurde oder verstörende Vorstellung sein, die in der zweiten Strophe beschrieben wurde.

Die vierte Strophe bildet keinen vollständigen Satz, auch der Sinn bleibt unklar, und die drei Verse klingen wie die stammelnden Sätze eines Mediums. Das Verb „sehen“ ist in die Nähe des „Seherischen“ gerückt, so dass der Begriff des „Gesichts“ anklängt. Dies hebt auch den scheinbaren Widerspruch im ersten Vers auf, denn das sprechende Ich, das die Angst des Du „nie sah“ (IV, 1), spürt sie doch oder meint sie zumindest zu spüren – oder hält sie für angemessen angesichts der Gefahr. Vielleicht war das sprechende Ich aber auch nicht dabei, als das angesedete Du Angst verspürte. Die Abwandlung im zweiten Vers der durch ein Possessivpronomen dem Du zugeordneten Angst in „diese Angst“ (IV, 2), die nun emphatisch mit einem Demonstrativpronomen verbunden ist, bildet ein Indiz, dass es die Angst des sprechenden Ichs selbst ist. Auch der letzte Vers ließe sich in diese Richtung deuten, denn das „ich sehe euch“ (IV, 3) könnte direkt an die „Menschentiere“ gerichtet sein, an die Leserinnen und Leser, die ja nur Zuschauer sind, die nicht eingreifen in das Geschehen, auf das der Text verweist. Andersherum könnten die Angeredeten aber auch als weitere Opfer der „Menschentiere“ gelesen werden, als früher, gegenwärtig oder zukünftig Bedrohte, um die das Ich bangt, mit denen es leidet. Diese Version erscheint plausibler, wenn man den Abschnitt in den Kontext des gesamten Gedichts rückt und insbesondere die Gleichsetzung im ersten Abschnitt von Angeredeten und Opfern berücksichtigt. Bereits im zweiten Abschnitt war das sprechende Ich als Seher aufgetreten (III, 1), und auch der Verweis auf den biblischen Träumer Joseph, dem Gott Bilder und Deutungen schickt, ruft die Figur des Sehers auf. In *Wozu Lyrik heute* hat Domin sich demgegenüber eindeutig ablehnend zu dem Bild des Dichters als Seher geäußert: „Jene Bedeutung, die den Dichter zu etwa Priesterlichen machte, etwas Seherarti-

91 1. Mose 37, 12-36.

gem, ist uns fatal [...].“⁹² Indem Domin durch Assoziationen ein metaphysisches Element evoziert, dies aber durch die konkrete Kontextualisierung im zweiten Abschnitt (III, 1) als reale historische Erfahrung markiert, ermöglicht sie es erst, den dritten Abschnitt als konkreten traumatischen Effekt zu lesen.

Der vierte und letzte Abschnitt besteht aus drei Strophen. Die erste Strophe beginnt mit einer direkten Anrede, die die Leserin bzw. den Leser involviert. Diese Anrede, ein Wort, bildet den gesamten Vers und ist dadurch zusätzlich betont. Die folgenden beiden Verse sind identisch und erinnern an die Situation einer Selektion, wobei die Wiederholung die Bedrohung aller kennzeichnet. Der Beginn des letzten Abschnitts mit den Versen „Dich/und den/und den“ (I, 1-3) verbindet also die direkte Anrede mit der Wiederholung einer Auswahl, die innerhalb dieses Kontextes auf die Selektion im Konzentrationslager vor der Ermordung sowie wiederum auf *Wen es trifft* (Kapitel 3.1) anspielt. Der Refrain aus dem ersten Abschnitt taucht zweimal auf, zunächst in einer Abwandlung zur Anrede, indem sie die erste Person Plural durch die zweite Person Plural ersetzen. Dadurch wird die Leserin bzw. der Leser erneut einbezogen. Zudem erscheint beide Male der Vers nicht mehr als einer, sondern über zwei Verse verteilt: „Menschen wie ihr/ihr unter ihnen/Menschen wie wir/wir unter ihnen“ (I, 4-7), wodurch sie mehr Nachdruck erhalten und darüber hinaus zerbrochen erscheinen, als sei der letzte, und sei er noch so fragile Schutz einer Gemeinschaft zerfallen, da in der höchsten existentiellen Not jeder allein sei. Indem die folgenden Verse den Refrain in seiner ursprünglichen Form wiederholen (I, 6-7), weisen sie auf diesen signifikanten Unterschied nochmals hin. Wie im ersten Abschnitt erfolgt eine denaturalisierende Benennung als „[n]ackte Menschenpuppen“ (I, 8). Während im ersten Abschnitt von den Opfern die Rede war, „die noch morgens die Schalen um sich haben“ (X, 2), heißt es nun: „die noch heute die Schalen um sich haben“ (I, 9). Hier wird nun endgültig deutlich, dass die Schalen nicht nur Schutz bieten, sondern auch äußere Eindrücke verhindern, die Wahrnehmung beeinträchtigen und eine heile Scheinwelt vorspiegeln, innerhalb derer alles gut ist. Zudem wird dadurch das Heute gegen das Morgen abgegrenzt. So wird der Vers zur Mahnung, sich nicht in Sicherheit zu wiegen, da morgen alles anders sein könne. Für diese Version spricht die Identifikation mit den Opfern.

Damit scheinen in dem Text außerdem die abweichenden Perspektiven von Tätern und Opfern auf. Die Differenz zwischen jüdischen und nichtjüdischen Erfahrungskontexten hat Nicolas Berg für die Geschichtswissenschaften nachgewiesen. Für die Zeit zwischen 1945 und 1950 kommt er zu dem Schluss: „Erfahrungen jüdischer Historiker wurden nicht zum Thema

92 Hilde Domin: ‚Lyriker‘ und ‚Text‘. A.a.O., S. 156.

gemacht. Ihre Themen waren begründungspflichtig und ihre Perspektive auf das Ereignis Holocaust marginalisiert.⁹³ Für literarische Texte fällt dieser diskursive Rahmen breiter aus, denn auch wenn die Literatur sich auf Fakten bezieht, so ist sie doch Fiktion, die nicht denselben Wahrheitsanspruch besitzt wie die Geschichtswissenschaft. Niemals stand es zur Debatte, ob Paul Celan oder Nelly Sachs oder auch Domin so schreiben dürften, wie sie es taten und tun. Doch auch im literarischen Feld gibt der Diskurs Regeln vor und sanktioniert Verstöße: Als Celan 1952 in Niendorf seine *Todesfuge* bei einem Treffen der Gruppe 47 vortrug, stieß er auf offene – und antisemitische – Ablehnung.⁹⁴ Die direkten Bezüge in Domin's Texten auf den nationalsozialistischen Massenmord wurden dagegen geflissentlich übersehen, die Literaturkritik und -wissenschaft rezipierte ihre Lyrik als Beweis für das wiedergewonnene Sprachvertrauen der deutschen Dichtung, für eine gelungene deutsch-jüdische Symbiose und Versöhnung sowie für eine geläuterte bundesrepublikanische Gesellschaft, die keine explizite Erinnerung an Auschwitz mehr nötig hatte. Domin leistete dieser Rezeptionsweise höchstens insofern Vorschub, als sie in ihren öffentlichen Reden den Blick überwiegend auf die Zukunft des menschlichen Zusammenlebens richtete. Doch blendete sie ihre Exilerfahrung und deren Ursache nicht aus. Nicolas Berg untersucht den Streit zwischen Wulf und Broszat und kommt zu dem Ergebnis, Martin Broszats Position lege „die Gleichung ‚deutsche Perspektive‘ = Erforschung = Sachlichkeit versus ‚Jüdische Perspektive‘ = Erinnerung = Emotionalität“⁹⁵ nahe, eine aus heutiger Sicht unhaltbare geschichtswissenschaftliche Position. Dies deckt eine Analogie zur Literaturwissenschaft im Umgang mit dem Exil auf: Die literarischen Texte über die Erfahrungen der Exilanten wurden vor den siebziger Jahre nicht als eigener Forschungsbe- reich betrachtet.

Böhmel Fichera deutet die Schlusszeilen von dem Gedicht *Graue Zeiten* als Anzeichen, dass Domin im Unterschied zu vorher „eine deutlich skeptischere Beurteilung der Gegenwart in Deutschland“⁹⁶ vornehme: „Damit aber deutet sich eine entscheidende Wendung in der Haltung Domin's an: Die Einsicht in die mißlungene Heimkehr und das Bewußtsein von der unvergänglichen Prägung durch die langen Jahre im Exil.“ Die Analysen von *Wen es trifft* (1953), *Anstandsregeln für allerwärts* (1963) oder *Gefährlicher Löffel* (1954) haben demgegenüber gezeigt, dass diese Skepsis keineswegs eine Wendung bedeutet, sondern lediglich einem Akzent in Domin's Gedichten

93 Nicolas Berg: Der Holocaust. A.a.O., S. 192.

94 Vgl. Klaus Briegleb: Mißachtung und Tabu. Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: „Wie antisemitisch war die Gruppe 47?“ Berlin 2003.

95 Vgl. Nicolas Berg: Der Holocaust. A.a.O., S. 617.

96 Ulrike Böhmel Fichera: Zum „Stelldichein mit mir selbst“. A.a.O., S. 353. Vgl. das folgende Zitat ebd.

entspricht, den sie im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz setzt. Nicht nur ihre unmittelbare Exilerfahrung war prägend für Domin, sondern auch das Wissen um den Genozid.

Die zweite Strophe des letzten Abschnitts von *Graue Zeiten* stellt den im ersten Abschnitt beschriebenen „grauen Zeiten“ (I, 2) „das Rot und das Schwarz“ (II, 2) bzw. „den schwarz und rot gedruckten Haß“ (II, 7) gegenüber. Sie zitiert wörtlich aus dem zweiten Abschnitt (II, 1-3), so dass die Identität der Situation in den „grauen Zeiten“ und heute hervorsteht. Die zweite Strophe nimmt zudem die „Angst“ (IV, 1; 2) aus dem dritten Abschnitt in dem Verb „fürchten“ (II, 9) ebenso wie dessen dritte Strophe (III, 2) wieder auf. Darüber hinaus wird mit dem Verb „sehen“ (II, 5) der Alptraum des dritten Abschnitts aufgegriffen.

Die schon angesprochene Wiederholung aus Abschnitt zwei in der zweiten Strophe spricht ebenfalls für eine Interpretation der Verse als Mahnung, da die empfundene Bedrohung erneut in die Gegenwart gerückt und in den Zeitungen vor Augen geführt wird. „Die Toten“ (II, 4), die diese Nachrichten sehen, werden dadurch derart mit ihnen verbunden, dass der Eindruck entsteht, dieser Nationalismus sei ihre Todesursache gewesen, oder besser: der daraus entstandene „Haß“ (II, 7), der so stark ist, dass sie sich fürchten, obwohl sie doch schon tot sind. Die „großen Augen“ (II, 5), die sie machen, weisen zum einen auf die leeren Augenhöhlen der Totenschädel hin, greifen zum anderen aber auch die Redewendung „große Augen machen“ auf und offenbaren somit das ungläubige Staunen der Toten über die sich wiederholende Geschichte.

„Dies ist ein Land/in dem die Toten sich fürchten“ (III, 1-2), modifiziert die letzte Strophe den letzten Vers der zweiten Strophe und betont dadurch sowohl die Verantwortung des genannten Landes als auch die Absurdität der Situation, die es nicht geben sollte. Das Land, das seinen Toten keine Ruhe gewährt, ist Deutschland: Bereits im Winter 1959/60 gab es in Köln eine Welle antisemitischer Schmierereien auf jüdischen Friedhöfen, die Domin beunruhigt zur Kenntnis nahm.⁹⁷ Der Zusammenhang von Deutschland und Tod spiegelt sich nicht nur in der wiederholten Nähe von „dem Worte ‚Deutsch‘“ (II, 3; 8) und den „Toten“ (II, 4; 9) und in der Assonanz auf „o“, sondern auch in dem Vers von Celans bereits zitierter *Todesfuge* „der Tod ist ein Meister aus Deutschland“ (IV, 6). In den letzten beiden Versen von *Graue Zeiten* drückt sich zugleich die Nähe von vergangenen und gegenwärtigen Verbrechen aus. Der Text rückt den Massenmord nicht weg, sondern lässt ihn durchschimmern als ständige Gefahr, die sich wiederholen könnte. Die Vergangenheit bleibt gegenwärtig. Im Gegensatz zu Angst richtet sich Furcht immer auf einen bestimmten Gegenstand – doch

97 Vgl. Hilde Domin: *Hineingeboren*. A.a.O., S. 158f.

wird ihre Quelle nicht benannt. Offen bleibt, ob die Toten um Lebende, um potentielle Opfer bangen, oder um ihre eigene Grabruhe, die durch Friedhofsschändungen von Neonazis gefährdet ist.

Liest man das Gedicht *Domins* als eine Warnung vor der Wiederholung gewalttätiger Exzesse, so steht diese in der Nähe einer realen Gefährdung der Toten, auf die Walter Benjamin bereits vor Auschwitz hingewiesen hat. Er fürchtete die Korrumpierung der Toten bzw. die Verfälschung der Überlieferung: „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.“⁹⁸ Die Sieger machen die Geschichte und geben die Erinnerungen vor. Benjamin zufolge hat die Vergangenheit Folgen für das Nachleben. Er interessierte sich für das, was keine Wirkung hatte, weil es ausgegrenzt wurde. Für ihn prägt die Gegenwart die Vorstellungen von der Vergangenheit, indem sie sich als die „gemeinte“ zu erkennen hat.⁹⁹ „Vergegenwärtigung“ bedeutet nach Benjamin, den Überlieferungszusammenhang aufzubrechen, um andere Bilder freizulegen, die von den Mächtigen der Geschichte verschüttet oder zumindest nicht aufgedeckt wurden.¹⁰⁰ Katja Schubert zufolge betont Benjamin damit die Verantwortung der Lebenden für die Toten: „Anstatt Vergangenheit und Gegenwart durch ‚Kontinuität‘ oder ‚Fortschritt‘ vermittelt zu sehen, verbindet Benjamin die Zeiten durch einen ‚Anspruch‘ miteinander: der Anspruch der Vergangenheit an die Lebenden, die sich ihrer anzunehmen haben.“¹⁰¹

Dass sich dieser Anspruch in *Domins* lyrischem Werk nachweisen lässt, deutete sich bereits an. Neben *Graue Zeiten* betont auch *Domins* 1963 in Heidelberg entstandenes Gedicht *Köln* (GG 243), das sie 1964 in *Hier* veröffentlichte¹⁰², eine enge Verbundenheit des Sprechers mit den Toten, die den von Benjamin begründeten „Anspruch“ der Vergangenheit an die Gegenwart erfüllt. „Die Toten und ich“ (IV, 1) bewegen sich anders als die anderen Menschen (II, 3), die ehemals vertrauten Orte sind ihnen in der Gegenwart ein fremdes Element.

Da Michael Braun bereits 1993 eine ausführliche Gedichtinterpretation dazu geliefert hat¹⁰³, kann hier darauf verzichtet werden. Braun hebt besonders die von *Domin* in einer Selbstinterpretation als „Simultaneität“¹⁰⁴ bezeichnete Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen hervor und sieht darin ein utopisches Moment, das aus der Kraft der Poesie stammt: die Möglichkeit

98 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. A.a.O., S. 701.

99 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. A.a.O., S. 695.

100 Vgl. Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. A.a.O., S. 697f.

101 Katja Schubert: Notwendige Umwege. A.a.O., S. 105.

102 Vgl. VE, S. 236.

103 Vgl. Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O., S. 156-160.

104 Hilde Domin: Aber die Hoffnung. A.a.O., S. 60.

einer Begegnung mit den Toten. Bringt man jedoch darüber hinaus die Implikationen dieses Motivs mit der Bedeutung von Erinnerung in Zusammenhang, so liest sich das Gedicht als anhaltender Erinnerungsprozess, der das sprechende Ich von den „anderen“ unterscheidet und mit den Toten verbindet. Die veränderte Wirklichkeit steht allen offen, die neuen Zugänge des alten Heimatorts werden aber auf unterschiedliche Weise aufgesucht und genutzt. Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz thematisiert Domin ihre eigene Fremdheit und die der Toten im kollektiven Gedächtnis der Bundesrepublik Deutschland und verweist damit auf die Vielfalt der – zum Teil unwiederbringlich verlorenen – Erinnerungen. Der Grund, warum sich die Toten in *Graue Zeiten* fürchten, könnte also auch darin liegen, dass sie sich um ihr Andenken in der Überlieferung sorgen.

Wie die Ausführungen gezeigt haben, thematisiert das Gedicht menschliche Leiderfahrungen, die eng mit dem Wort „deutsch“ verbunden sind. Karl Krolow bezeichnete *Graue Zeiten* 1980 als „[...] eines der ‚leidenden‘ Gedichte Hilde Domins [...]“. Es ist das Leiden der Aufmerksamkeit, das hier in Worten ausgetragen wird, Leiden an dem Land seiner Sprache, in das man zurückgekehrt ist, wie man auf seine Sprache zurückkommen muß, ob man will oder nicht. Ein Leid-Wort: deutsch.“¹⁰⁵

Krolow nennt keine anderen Gedichte, die seiner Meinung nach in die Kategorie der „leidenden“ Gedichte fallen würden. Seine einzige Erläuterung, in der die Aufmerksamkeit als Eigenschaft der Dichterin als Ursache des Leids betrachtet, greift zu kurz, denn darüber hinaus ist es die mangelnde Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit für das vergangene Leid, die zum gegenwärtigen beiträgt bzw. es sogar verursacht.

Domins Essay *Aufruf zur Rettung der Vietnamflüchtlinge*¹⁰⁶ von 1978 enthält den ersten Abschnitt des Gedichts *Graue Zeiten* und rückt das Gedicht damit explizit als Stellungnahme in die Nähe zum aktuellen Geschehen. Neben die Zeugenschaft setzt Domin die Zeitgenossenschaft, womit sie eine Verschiebung gegenüber vielen Texten von den Überlebenden der Konzentrationslager vornimmt: Zwar war sie als Jüdin direkt betroffen von der Bedrohung durch die Nationalsozialisten, doch ihr frühes Exil bewahrte sie vor den Erfahrungen in den Lagern und dem Massenmord. Dadurch bleibt ihre Rolle beschränkt auf die einer Zeitzeugin, sie ist keine Zeugin der Vernichtungslager. Sie betont die Bedeutung des Beobachter- und Berichterstatterstatus' sowie die Pflicht zum „Eingreifen“, und sei es nur mit Worten und in der Rolle des Zeugen. Ihr Selbstverständnis als Schriftstellerin, insbesondere als Lyrikerin, rückt ihre im zweiten Kapitel dargelegte Poeto-

105 Karl Krolow: „Ich will einen Streifen Papier“. In: VE, S. 13-28 (erstmalig in: Literatur in Köln 12. Hg. v. der Stadtbücherei, Dezember 1980. S. 4-7). S. 26.

106 Hilde Domin: Aufruf zur Rettung der Vietnamflüchtlinge. In: GE, S. 304.

logie von einer rein autonomieästhetischen Position ab, hin zu den alltäglichen Lebenserfahrungen mit ihren moralischen Anforderungen.

Dies hatte Domin bereits 1968 in *Wozu Lyrik heute* formuliert: Der Lyriker selbst müsse ein scharfer Beobachter sein. „Immer von neuem registriert er den Riss zwischen dem, was ‚ist‘, und dem, was sein ‚sollte‘ und vielleicht sein könnte, um ihn zur Sprache zu machen, ihn zu benennen.“¹⁰⁷ Demzufolge leistet der Lyriker Domin zufolge dem Leser eine moralische Hilfestellung bei der individuellen Wirklichkeitserfahrung. Dieser Dienst wird aber nicht aufdringlich geleistet, sondern ist ein Angebot, und die Andeutung einer moralisch überlegenen Position des Lyrikers bezieht sich bei Domin auf einen Idealfall, der durchkreuzt wird von ihrer bereits dargelegten Auffassung der Rolle von Text und Leser.

Das Gedicht *Graue Zeiten* liefert ein Zeugnis der Vergangenheit, das die Erinnerung an sie einfordert. Diese Erinnerung erscheint besonders im Hinblick auf eine Gegenwart wichtig zu sein, die sich anschickt, die Vergangenheit zu wiederholen bzw. bereits so weit ist – wenn nicht in Deutschland, dann im Sudan oder anderswo. Domin hat in ihren Schriften immer wieder hervorgehoben, wie wichtig das Zeugnis der Zeitgenossenschaft sei, um die Wiederholung des Genozids unmöglich zu machen – auch wenn dies nur eine Hoffnung ist. Gegen die Wiederholung könne die Erinnerung als Mittel dienen, deshalb betont Domin ihre Notwendigkeit. Doch zugleich ist sie sich bewusst, dass der Erinnerungsprozess eine Konstruktion und als solche den herrschenden Machtverhältnissen unterworfen ist. Als solidarischer und zukunftsweisender Akt kann das Erinnern dazu beitragen, die Vergangenheit und die Toten vor Instrumentalisierung zu retten. Die immer schon erzeugte Erinnerung ist bereits an sich Vergangenheitspolitik und damit Instrumentalisierung, doch kann zumindest ihr Grad zugunsten der Toten gesenkt werden. Entsprechend plädierte der Historiker Wolfgang Bergem für „die Vergegenwärtigung einer unabgeschlossenen Vergangenheit mit Bezug zur Gegenwart“ und prägte dafür den Neologismus „Vergangenwärtigung“.¹⁰⁸ Dies bleibt allerdings problematisch.

Daniel Levy und Natan Sznajder stellten 2001 die These auf, „[...] daß Erinnerungen an den Holocaust in einer Epoche ideologischer Ungewißheiten zu einem Maßstab für humanistische und universalistische Identifikationen werden.“¹⁰⁹ Sie sehen den Holocaust „[...] als Schlüsselereignis für eine neue Erinnerungsform, nämlich für die Herausbildung einer neuen ‚Schick-

107 Hilde Domin: *Wozu Lyrik heute*. A.a.O., S. 28.

108 Wolfgang Bergem: *Barbarei als Sinnstiftung? Das NS-Regime in Vergangenheitspolitik und Erinnerungskultur der Bundesrepublik*. In: Ders. (Hg.): *Die NS-Diktatur*. A.a.O., S. 81-103. S. 96.

109 Daniel Levy/Natan Sznajder: *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*. Frankfurt/M. 2001. S. 10.

salsgemeinschaft‘, die [...] eine der zentralen Katastrophen des 20. Jahrhunderts zum Anlaß nimmt, neue gemeinsame Bezüge jenseits des Nationalstaats herzustellen.“¹¹⁰

Lothar Probst dagegen wendet sich gegen die These, dass transnationale Erinnerungskulturen entstehen: Zum einen werde das Gedenken von den einzelnen Nationen auf je spezifische Weise vorgenommen, zum anderen bestehe auch innerhalb der Nationen Differenz von Erinnerung.¹¹¹ Probst warnt davor, „aus der Erinnerung an den Holocaust im Rahmen öffentlich inszenierter Gedächtnispolitik eine gesamteuropäische Geschichtsdidaktik zu machen“¹¹² und sie damit auf instrumentelles Gedenken zu reduzieren.

Die Universalisierung von Auschwitz birgt darüber hinaus das Risiko der Verflachung, da die Spannung zwischen dem historischen Ereignis und seiner Universalisierung anhält. Oliver Marchart betrachtet die These der Universalisierung des Holocaust von Levy und Sznajder, die einer positiven Umwertung von Kulturindustrie zu emanzipatorischem Potential entspreche, kritisch: „Das Verhältnis von Universalem und Partikularem ist immer asymmetrisch und von Macht verformt.“¹¹³ Bestimmte partikuläre Vorstellungen bestimmten sogenannte „universelle“, die deswegen eben nicht universell seien. Dies führe zu einer „Entleerung des Universalen“¹¹⁴, das Partikulare (in diesem Fall: der Holocaust) gebe seine konkreten Inhalte auf.

Entsprechend sieht Diner im Unterschied zu Levy und Sznajder die Gefahr der „Entgeschichtlichung von Auschwitz“ als Preis für die Universalisierung, die den Holocaust für weltweite Opfererfahrungen öffne.¹¹⁵ Diner warnt, der Holocaust werde mit allen Verbrechen in Verbindung gesetzt, und dies entspreche einer Verflachung des Ereignisses „zur Folie einer sich ausbildenden zweifelhaften internationalen Moralkultur. Motor einer solchen Inflationierung ist die auf eben jene entgrenzende Universalisierung zielende anthropologische Deutung des Zivilisationsbruchs“, deren Folge ein Substanzverlust der „Negativität von Auschwitz“ sei.¹¹⁶ Indem Diner jedoch den Terminus „Zivilisationsbruch“ einführt, leistete er einer solchen Lesart Vorschub, denn ihm zufolge „[...] steht das Wort vom Zivilisationsbruch für eine Chiffre intellektueller Versöhnung zwischen ebenjenen widerstreitenden Perspektiven auf das inkriminierte Geschehen – der jüdischen wie der menschheitlichen.“¹¹⁷ Der Begriff ermöglicht nach Uhl erst den

110 Daniel Levy/Natan Sznajder: Erinnerung. A.a.O., S. 14.

111 Lothar Probst: Der Holocaust. A.a.O., S. 232.

112 Lothar Probst: Der Holocaust. A.a.O., S. 233.

113 Oliver Marchart: Umkämpfte Gegenwart. A.a.O., S. 54.

114 Oliver Marchart: Umkämpfte Gegenwart. A.a.O., S. 55.

115 Dan Diner: Den *Zivilisationsbruch* erinnern. A.a.O., S. 34.

116 Vgl. Dan Diner: Den *Zivilisationsbruch* erinnern. A.a.O., S. 28.

117 Dan Diner: Den *Zivilisationsbruch* erinnern. A.a.O., S. 19.

Vergleich mit anderen Genoziden, bei aller bestehenden Differenz: „Über die Semantik von ‚Holocaust‘ oder ‚Shoah‘ hinausgehend, die die Judenvernichtung im Rahmen der Opfer-Täter-Konstellation verortet, rückt der Terminus ‚Zivilisationsbruch‘ das Geschehen in ein Raum-Zeit-Kontinuum von universaler Dimension, das sich auf die Geschichte der Moderne beziehungsweise der westlichen ‚Zivilisation‘ erstreckt.“¹¹⁸

Die Deutung des nationalsozialistischen Massenmords als zentrales Ereignis der europäischen Geschichte, wie sie die Kulturwissenschaften beschreiben, sei jedoch ein junges Phänomen. Die vorliegende Arbeit negiert nicht eine universale Dimension, betrachtet aber nur die Bundesrepublik Deutschland und ihre besondere Abhängigkeit von dem Diskurs um Lyrik nach Auschwitz.

5.6 Zwischenfazit

Die Gedichte Domins, die sich mit den Themen Zeugenschaft und Erinnern auseinandersetzen, nehmen sehr unterschiedliche und zum Teil sogar widersprüchliche Positionen im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz ein, ohne dass ein Bruch – etwa vor und nach der Rückkehr – zu beobachten ist. Dies betrifft vor allem die Kommunizierbarkeit der Erfahrungen und Erinnerungen: Auf der einen Seite warnen Gedichte wie *Gefährlicher Löffel* vor dem Vergessen der Erfahrungen und Erinnerungen, das nicht nur die Identität des Objekts, sondern auch des Subjekts gefährde. Insofern die Toten Teil der Erinnerung sind, obliegt den Lebenden darüber hinaus Verantwortung und Fürsorgepflicht ihnen gegenüber, wie insbesondere *Aktuelles* herausstellt. Verdrängung wäre ein neues Verbrechen. Erinnerung und Zeugenschaft bilden entsprechend die moralische Basis des Sprechens. Auf der anderen Seite bezweifeln Texte wie *Es kommen keine nach uns*, dass die einzigartigen, lebensprägenden und brüchigen Erfahrungen vermittelbar sind. Kein Akt des Erinnerns besitzt allgemeingültigen Anspruch.

Diese paradoxe Situation setzt sich fort: Einerseits wird es als unmöglich bewertet, Identität und einen Platz im kollektiven Gedächtnis zu erlangen. Dies ist verbunden mit einem Gefühl der sozialen Ohnmacht. Andererseits artikulieren einige der Gedichte – nicht nur selbstreflexiv – den Wunsch nach Identität und Integration in das kollektive Gedächtnis. Die Texte nehmen dadurch zumindest Einfluss auf diese Aushandlungsprozesse des kollektiven Gedächtnisses und auf die Wirklichkeit. Darüber hinaus ermöglicht insbesondere die je spezifische künstlerische Form eine autonome

118 Heidemarie Uhl: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Zivilisationsbruch*. A.a.O., S. 10.

Reaktion auf Auschwitz, welche die Chance bietet, sich der Macht des Diskurses zu entziehen und innerhalb des Rahmens der individuellen Erfahrung eine angemessene Repräsentation zu erreichen.

Auch wenn die Vergangenheit als unabänderlich erscheint, so erwachsen aus der Auseinandersetzung mit ihr in den Gedichten doch unausgesprochene Forderungen an die Gegenwart. Dies betrifft insbesondere die Mitverantwortung der Zeitzeugen des Nationalsozialismus, die ausgeweitet wird auf die Frage nach der heutigen Mitschuld durch tatenloses Zusehen bei weltweiten Verbrechen. Die Erinnerung beinhaltet sowohl eine Anklage der Zeugen als auch eine Mahnung für die Lebenden, ist also zukunftsrelevant.

Domins Werk lässt sich daher nicht auf eine eindimensionale Position im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz festlegen, es sperrt sich gegen eine ideologische Instrumentalisierung. Gerade mit dieser Position schreibt Domin sich in den Diskurs ein. Dabei lassen sich die in Kapitel 2 erläuterten poetologischen Kriterien Domins in den ausgewählten Texte Domins wiederfinden: Musterhaftigkeit, Authentizität und Besonderheit stellen in den Gedichten den historischen Bezug her und lassen neben dem ästhetischen Anliegen ein genuin gesellschaftspolitisches Engagement deutlich werden. Dieses bleibt stets an die Haltung der Rezipientinnen und Rezipienten gebunden.

6 SCHLUSSBETRACHTUNG UND AUSBLICK

Innerhalb des Diskurses um die extra- und intratextuellen Bedingungen und Möglichkeiten von Literatur nach Auschwitz beschränkt sich Domin im Unterschied zu Adorno nicht auf theoretische Überlegungen. Sie verleiht dem moralisch-ästhetischen Dilemma darüber hinaus in ihrer Lyrik Ausdruck. Die Analysen ihrer Gedichte *Schöner* (1959) und *Lyrik* (1963) belegten dies exemplarisch.

Domins Poetologie umfasst verschiedene Elemente. *Das Gedicht als Augenblick der Freiheit* – auf diese Formel hat Domin selbst ihre poetologischen Reflexionen gebracht, die hier anhand ihrer Gedichte und Essays entfaltet wurden. Es wurde deutlich, dass Domin dabei zuweilen die Gattungsgrenzen verwischt, indem sie in ihren Essays eine äußerst bildhafte Sprache verwendet. Im Anschluss an Adornos Kulturkritik zeigen sich Parallelen zu seinem dialektischen Denken und der Vorstellung, dass Menschen in gesellschaftliche Prozesse eingebunden und somit nur bedingt frei in ihrem Handeln sind. Adornos komplexere und gesellschaftsanalytisch tiefergehende Reflexionen betonen trotz aller Einschränkungen letztendlich eine autonome ästhetische Sphäre. Ebenso hält Domin im Bewusstsein der Widerstände beharrlich an der Hoffnung fest: Die Hoffnung richtet sich „dennoch“ auf ein besseres Zusammenleben der Menschen. Für Domin wie für Adorno ist die Kunst Trägerin der Hoffnung, dass das Subjekt seiner Vergesellschaftung und Funktionalisierung, wie sie in Auschwitz radikal hervortraten, zumindest etwas entgegensetzen hat, wenn das Entrinnen des Menschen aus diesen Prozessen damit auch noch nicht gewährleistet ist. Für beide wird in ihren Texten das Paradoxon zum Ausgangspunkt, um ihre Denkbewegungen dialektisch zu dynamisieren. Im Fall von Domins Dichtung erfasst diese Dynamik auch den Rezeptionsprozess.

Domins Methode der „unspezifischen Genauigkeit“ dient im Kommunikationsprozess nach Auschwitz dazu, die Wirklichkeit nicht durch Repräsentation zu bannen und dabei womöglich zu verfehlen, sondern die Polysemie und Autonomie der Wirklichkeit im Kunstwerk herauszustellen. Deren Geheimnisse sind einem unendlichen Deutungsakt unterworfen, wie in den Interpretationen von *Worte* (1956), *Die Botschafter* (1964), *Losgelöst* (1959) und *Immer kreisen* (1963) herausgearbeitet worden ist. Seit Beginn der sechziger Jahre, also nach der endgültigen Rückkehr nach Deutschland 1961, formulierte Domin ihre Überlegungen auch in literaturtheoretischen Essays, wofür die zeitgenössischen Debatten in den Literatur- und Gesell-

schaftswissenschaften um Wirkungsästhetik und Rezeptionstheorien den Rahmen bereitstellten. Lyrik, die die Kriterien der Authentizität, Musterhaftigkeit und der Einmaligkeit erfüllt, birgt einen „Kern“ (Domin) partikularer und zugleich allgemeiner Erfahrung, den die Rezipientinnen und Rezipienten für sich aktivieren und nutzbar machen können. Keine Interpretation, auch nicht die des Autors, kann Domin zufolge alleinige Gültigkeit beanspruchen, da jede Begegnung zwischen Text und Leser individuell und situativ bedingt ist. Mit diesem Aspekt ihrer Poetologie, der die Bedingungen von Sprache produktiv wendet, weist Domin einen Ausweg aus der Sprachkrise nach Auschwitz.

Doch sowohl im Exil als auch nach der Remigration reflektieren ihre Gedichte die Grenzen dieser Hoffnung: Der Ausweg erschien gefährdet angesichts einer deutschen Nachkriegsgesellschaft, die der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und seinen Verbrechen auswich oder sie vergangenheitspolitisch – im Sinne von Norbert Frei – zu bewältigen, d.h. zu instrumentalisieren suchte. Die Erfahrungen der Überlebenden und der Exilanten standen dem im Wege und wurden deshalb bewußt oder unbewußt ausgegrenzt, bis sie Anfang der sechziger Jahre mit den wichtigen Strafprozessen in der Öffentlichkeit verhandelt wurden. *Losgelöst, Immer kreisen* und *Linguistik* (1961) artikulieren die Zweifel an den Möglichkeiten von Kommunikation und von Sprache an sich: Die Notwendigkeit einer anderen Sprache erscheint als dringend und Schweigen als Option, um die Mängel der gebrauchstüblichen Sprache zu kompensieren. In den literarischen Debatten um den „Tod der deutschen Sprache“, die auch fünfzehn Jahre nach Kriegsende noch virulent waren, dominierte erstens das Argument, dass Sprache im Allgemeinen nach Auschwitz radikal ihre Unzulänglichkeit gezeigt habe. Zweitens trage durch die Gebundenheit an ihre spezifische Geschichte die deutsche Sprache im Besonderen die Spuren des Nationalsozialismus. Wie die Analyse von *Wort und Ding* (1969) gezeigt hat, findet sich bei Domin auch für dieses Argument eine dialektische Wendung, die ihr fortgesetztes lyrisches Sprechen legitimiert: Sprache, in die die Geschichte eingegangen ist, ist auch von Auschwitz durchdrungen. Auch wenn *Wort und Ding* keine Einheit bilden, besitzt die Sprache dadurch die Voraussetzung und die moralische Verpflichtung dazu, zu versuchen, das Bewusstsein von Auschwitz zu artikulieren.

Domins Poetologie zufolge bedingt gerade der autonome Status von Lyrik ihr Widerstandspotential gegen die gesellschaftliche Zweckgerichtetheit. Insofern besteht für Domin wie etwa für Adorno, Brecht, Celan, Sartre und Enzensberger kein Widerspruch zwischen den Konzepten von autonomer und engagierter Literatur. Domins Gedichte beziehen sich unterschiedlich deutlich auf diese Konzepte. Sie lassen sich als graduelle Abstufungen von Engagiertheit verstehen und zusammenfassend in zwei Gruppen teilen: Ers-

tens betonen Gedichte wie *Ars longa* (1963) und *Wer es könnte* (1963) die Möglichkeit der „Atempause“, die Lyrik in einer funktionsgesteuerten Gesellschaft biete. *Ars longa* hebt dabei stärker die Zweckfreiheit der Kunst hervor und rekurriert auf literarische Traditionen. *Wer es könnte* zeigt, wie das Nicht-Handeln einen Reflexionsraum ermöglicht, der wiederum erst zum Handeln befähigt. Eben dieses Stilmittel des Paradoxons erlaubt Gedichten wie *Nicht müde werden* (1964), das anhaltende Bemühen um sprachliche Handlungsfähigkeit auszudrücken. Zweitens formulieren demgegenüber Gedichte wie *Ich will dich* (1967) und *Drei Arten Gedichte aufzuschreiben* (1967-1968) eine Kritik an der Gesellschaft und eine widerständige Haltung, ohne dass der ästhetische Anspruch gegenüber dem politischen Anliegen zurücktritt. Sie füllen den eröffneten Handlungsraum poetologisch. In *Drei Arten Gedichte aufzuschreiben* sind die Zweifel an der Durchsetzung des Anliegens zwar deutlich zu erkennen, dennoch halten die Verse an der Sprache fest und demonstrieren damit das Changieren von Domin's Poetologie zwischen Sagbarkeit und Unsagbarkeit.

Das erfahrene Leid literarisch zu artikulieren, wie unzureichend auch immer, oder seine Verbalisierung zu rezipieren und damit von anderen Unterstützung dabei zu erhalten, die Erfahrung zu verarbeiten, kann den Opfern des Nationalsozialismus Erleichterung bringen. Einen solchen begrenzten Trost stiften Domin's Gedichte *Wen es trifft* (1953) und *Schale im Ofen* (1951), indem sie Bilder für die Qual bereitstellen und dabei auf vertraute Traditionen rekurrieren. *Wen es trifft* entfaltet diese Bildlichkeit sehr intensiv und differenziert, bis es durch die konkrete Hinwendung zu einem Gegenüber eine Mahnung für die Zukunft und damit die Wende bringt. Auch *Schale im Ofen* enthält eine hoffnungsvolle Wendung, ohne dass das Gedicht dabei die Leidensgeschichte überschreibt. Domin legt in ihren Gedichten den Bezug zum Massenmord nahe, stellt ihn aber nicht zwingend her. Dadurch werden von den Texten auch andere Leidenserfahrungen wie das Exil eingeschlossen.

Domin verwendet in ihrer Lyrik häufig religiöse Motive. Das belegen die Gedichte *Bitte* (1954) und *Gegenwart* (1957). Durch diese Sakralisierung überträgt Domin die sprachliche Kraft dieser Motive formal und inhaltlich auf ihre Texte, die insbesondere durch die jüdischen und christlichen Kontexte, in denen das Wort große Bedeutung besitzt und Inhalte über Gleichnisse vermittelt werden, zusätzliches Gewicht erhalten. Gleichzeitig bleibt ihr Bezug darauf uneindeutig, so dass die individuelle Verantwortung für die Geschichte in den Vordergrund rückt. Dieser Prozess lässt sich als Säkularisierung bezeichnen. Beide Vorgehensweisen unterstreichen die existentielle Relevanz der Gedichte.

Immer wieder wird im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz die Frage verhandelt, ob Auschwitz als ein singuläres Verbrechen oder als Extremfall

der *conditio humana* einzuordnen sei. Domin verweigert sich dieser Ausschließlichkeit, wie etwa die Analyse des Gedichts *Bau mir ein Haus* (1957) belegt. Auch wenn Domin in ihren Essays die allgemein-menschliche Dimension unterstreicht, bestreitet sie dabei weder die Singularität von Auschwitz noch neigt sie dazu, den nationalsozialistischen Massenmord zu universalisieren. Damit setzt sie der Fremddefinition, die sie als Jüdin betraf, obwohl sie sich vorher nicht dem Judentum zugehörig verstanden hatte, etwas entgegen und bewahrt ihren Subjektstatus. So unterscheidet sich Domins Verortung im Diskurs von Forschungspositionen, die die Relevanz der Selbst- und Fremdbestimmung für die Identität der Opfer unterschlagen. In dem Gedicht *Das ist es nicht* (1969), das einen eindeutigen Bezug zum Genozid und zu den KZs herstellt, unterstützt die Betonung des „Menschseins“ der Opfer die Anklage der singulären Unmenschlichkeit, indem sie die rassistischen Argumente als Willkür entlarvt. Entsprechend negiert das Gedicht die Möglichkeit der Sprache, die Wirklichkeit zu erfassen. Deshalb prägt auch ein resignativer Ton die Anklage.

Die Schwierigkeiten, Worte für das Leid zu finden, können unüberwindlich sein. Gedichte wie *Haus ohne Fenster* (1957) und „*Vogel Klage*“ (1958) erscheinen entsprechend als stummer Ausdruck der Verzweiflung. Die Wortgewalt verwandelt das stille Entsetzen in ein Schreien oder in ein leises Klagen. Domins Lyrik, insofern sie Ausdruck von Leid ist, steht im Spannungsfeld zwischen dem konkreten Bezug auf den Massenmord und einer allgemein-menschlichen Dimension.

Der Nationalsozialismus brachte unter anderem eine Umkehrung moralischer Werte mit sich. Dies thematisiert das Gedicht *Anstandsregeln für allerwärts* (1963) unter direkter Bezugnahme auf die Judenverfolgungen. Außerdem ist in den Versen eine Kritik an der Umkehrung der Schuldfrage in der deutschen Nachkriegsgesellschaft impliziert. Auf die eigene Ohnmacht dieser Situation wie gegenüber dem Leid der Welt weist das Gedicht *Gegengewicht* (1960) in sprachlich reichen Bildern hin, für das es nur eine einzige Metapher besitzt. Die Sprache erweist sich im doppelten Sinn als unzulänglich: in Bezug auf die Wirklichkeit gegenüber ihren Möglichkeiten sowie in Bezug auf das Utopische. So zeigt Domin auf paradoxe Weise, dass Lyrik dem Leid der Welt dennoch etwas entgegensetzen kann.

Literatur kann nach Auschwitz in begrenztem Maße Trost spenden und wenigstens metaphorisch eine Heimat zum Weiterleben bieten. Dieser Gedanke war bei der Rezeption von Domins Gedichten bisher interpretationsleitend. Tatsächlich bilden die Solidarität von anderen Menschen, Freundschaft und Liebe in *Apfelbaum und Olive* (1954) und *Gleichgewicht* (1955) trostspendende Elemente. Auch der Tod kann eine tröstliche Perspektive sein, da er Erlösung von dem Leid der Heimatlosigkeit und Frieden bietet. Dazu muss er nicht mit einer religiösen Auffassung von Wiederauferstehung

oder Wiedergeburt verbunden werden, wie *Ziehende Landschaft* (1955) oder *Auf Wolkenbürgschaft* (1958) zeigen.

Gedichte können auch direkten Zuspruch und Ermutigungen enthalten, wie es in *Fürchte dich nicht* (1954) der Fall ist. Darüber hinaus stellen einige von Dominis poetologischen Reflexionen, die in den Gedichten enthalten sind, die tröstende Kraft der Sprache heraus: Das gilt für *Wie wenig nütze ich bin* (1957), *Nur eine Rose als Stütze* (1957), *Mit leichtem Gepäck* (1960), *Vögel mit Wurzeln* (1963) und *Das Gefieder der Sprache* (1963). In ihrem *Offenen Brief an Nelly Sachs* hat Domin dies auch explizit betont und den Bezug zu Auschwitz hervorgehoben.

Doch der Trost entzieht sich dem Zugriff, wenn Träume die einzigen Zufluchtsorte bieten, wie sie in *Inselmittag* (1953), *Rückkehr* (1960) und *Ich lade dich ein* (1957) als sprachlich verfasste Traumbilder aufscheinen. Dominis Werk zeigt die Möglichkeiten von Lyrik, nach Auschwitz Trost und Heimat zu stiften. Dabei – und darin liegt ein Aspekt seiner Brisanz – weist es deutlich auf deren Begrenztheit hin, wie insbesondere die spezifische Präsentation von Tod und Träumen als Trost hervorhebt: Der mit dem Ende des Lebens eintretende Frieden bleibt auf eine andere Wirklichkeit bezogen und gleicht darin den Utopien.

Das ästhetisch-moralische Dilemma von Lyrik nach Auschwitz ergibt sich nicht nur aus der sprachlichen Unzulänglichkeit gegenüber dem Leid, sondern auch aus der moralischen Pflicht der Überlebenden, der Zeitgenossen und der Nachgeborenen, zum einen das Andenken der Opfer zu bewahren, zum anderen den Bezug der Geschichte zu Gegenwart und Zukunft herzustellen. Das Gedicht *Gefährlicher Löffel* (1954) mahnt, die Erinnerung zu wach zu halten, da ihr Verlust den Verlust der eigenen Identität mit sich brächte. Die lyrische Form erlaubt es, die historische Erinnerung zu thematisieren, ohne sie festzuschreiben. So werden zumindest potentiell die Erfahrungen und die Identität derer gewahrt, die außerhalb des kollektiven Bezugsrahmens stehen. Das Vergessen würde sie vernichten. Die Schwierigkeiten, Erfahrungen zu überliefern, wenn diese so brüchig sind, wie es auf die Erfahrungen des Nationalsozialismus zutrifft, zeigen sich in *Es kommen keine nach uns* (1958). Es gibt keine Gewähr, dass die Überlieferung andauert – sie muss zu anderen Zeiten immer wieder aufs Neue erarbeitet werden.

Zeugenschaft manifestiert sich im Handeln, wobei der Zeuge in der Vergangenheit eben nicht aktiv an einem Geschehen beteiligt gewesen sein muss, sondern es auch lediglich wahrgenommen haben kann. Die Gedichte *Nur Zeugen* (1960) und *Von uns* (1961) problematisieren dies Dilemma, wobei das sprechende Ich in *Nur Zeugen* die eigene Ohnmacht bedauert. Zugleich setzt es den Rückzug in sich selbst fort, indem es auf eine offene Anklage verzichtet. *Von uns* dagegen richtet den Blick auf den Umgang der Nachgeborenen mit der Vergangenheit, und zwar aus der Perspektive eines

Zeitzeugen. Der Text präzisiert dessen Position nicht weiter und erlaubt so die Reflexion verschiedener Standpunkte, gewährt den Leserinnen und Lesern also den Freiraum, den sie für ihre Deutung benötigen. Die Art der Überlieferung von Geschichte tangiert die Grundlagen der nationalen und individuellen Identitätsbildung. Deshalb stellt das Gedicht *Aktuelles* (1963) dabei die Gegenwärtigkeit der Geschichte und die Bedeutung des Erinnerns für das zukünftige Leben in den Vordergrund.

Die Vergangenheit wird in dem Gedicht *Graue Zeiten* (1966) ausführlich beschworen. Sie prägt die Gegenwart, wie die Alpträumen und Angst, ausgelöst durch die Ähnlichkeit von vergangenem und aktuellem Tagesgeschehen, erkennen lassen. Dabei besteht eine enge Verbundenheit des Sprechers mit den Toten, die *Köln* (1963) noch deutlicher hervorhebt. Die analysierten Gedichte betonen die Notwendigkeit des Erinnerns für die Toten wie für die Lebenden im konkreten Kontext des Nationalsozialismus, beurteilen die Möglichkeiten dazu aber unterschiedlich. Die Mitverantwortung der Zeugen wird kritisiert, ohne dass Anklage erhoben wird. Dem lyrischen Sprechen kommt dabei besondere Bedeutung zu, da es in seiner Offenheit zwar nur beschränkt Wirksamkeit entfalten kann, gerade dadurch aber vielfältige Aspekte anzusprechen vermag.

Diese überblicksartige Zusammenfassung von den Ergebnissen der Gedichtanalysen verdeutlicht, wie vielschichtig der Nexus zwischen Domins lyrischen Texten und dem Diskurs um Lyrik nach Auschwitz ist und wie differenziert die Dichterin die Aspekte der Sagbarkeit, der Artikulation von Leiderfahrung, des Trostes und der Heimat sowie der Zeugenschaft und des Erinnerns reflektiert. Im Unterschied zu den Untersuchungen von Vallaster und Braun, die eine chronologische Entwicklung von Motiven nahe legen, konnte gezeigt werden, dass Domin in ihrem lyrischen Werk kontinuierlich die Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens betrachtet. Dabei bleiben ihre poetologischen Prämissen konstant, auch wenn die sechziger Jahre sicherlich dazu beigetragen haben, dass Domin in ihren Texten verstärkt explizitere Formen von Engagement gewählt hat. Eine Trennung in private und politische Lyrik widerspräche Domins Poetologie. Gedichte wie *Wen es trifft*, *Gefährlicher Löffel* oder *Es kommen keine nach uns* aus den fünfziger Jahren zeigen zudem, dass Domin in ihrer Lyrik immer schon politische Themen aufgegriffen und Position bezogen hat. Allein die Tatsache, dass in Domins Lyrik Auschwitz implizit gegenwärtig ist, entspricht einer politischen Stellungnahme. Außerdem war und ist Domins Poetologie zufolge das Schreiben an sich ein Akt, der sich den gesellschaftlichen Zwängen widersetzt und ihnen „das Dennoch jedes Buchstabens“ entgegenstellt.

Die vorliegende Arbeit hat an verschiedenen Stellen auf die intertextuellen Bezüge zwischen der Lyrik Domins und anderer verfolgter Dichterinnen und Dichter hingewiesen. Insbesondere die Bedeutung von Paul Celan, Nel-

ly Sachs und Rose Ausländer wurde in diesem Zusammenhang deutlich. Die Nähe der Texte dieser Dichterinnen und Dichter verweist auf Entsprechungen ihrer Reflexionen. Insofern diese Nähe bewusst konstruiert wurde, befindet sich Domins Lyrik damit in einer Traditionslinie mit den kanonischen Texten der nationalsozialistischen Verfolgungen und des Massenmords. Selbst die Gedichte Ausländers, die auf Domins Texte zu rekurrieren scheinen, da sie später entstanden, stärken diese Verbindung.

Im Vergleich mit Celans Gedichten erscheinen auch die rätselhaftesten Verse von Domin jedoch weniger chiffriert. Von Sachs' Lyrik unterscheiden sich Domins Gedichte, insofern sie sich – trotz metaphysischer Angebote – weniger stark auf religiöse Kontexte beziehen. Im Unterschied zu Ausländer, Sachs und Celan finden sich bei Domin auch weniger eindeutige Bezüge auf den Massenmord. Ihre Reflexionen des Schweigens beziehen neben dem Schweigen angesichts von Auschwitz auch das Schweigen über Auschwitz ein, das die Toten und die Lebenden gleichermaßen betrifft. Zudem hatten Nelly Sachs und Rose Ausländer wie Domin eine besondere Beziehung zu ihren Müttern, die sich in ihren Werken ausdrückt. Auch wenn diese Dichterinnen regelmäßig zusammen genannt werden, so steht eine detaillierte vergleichende Untersuchung ihrer Werke noch aus, die außer Übereinstimmungen von Themen und Motiven auch die Produktionsbedingungen und die ästhetischen Wege in den Blick nimmt. Eine solche Studie könnte auch das Werk Mascha Kalékos einbeziehen, das dem Domins ebenfalls thematisch nahe steht.

Dass Domin sich durch vielfältige intertextuelle Bezüge insbesondere in die Tradition romantischer Dichterinnen und Dichter sowie von Hölderlin und Schiller stellt, wurde Arbeit ebenso wie die Einflüsse romanischer Autorinnen und Autoren an verschiedenen Stellen der hervorgehoben. Zukünftige Untersuchungen könnten diesen Zusammenhängen genauer nachgehen, prüfen, ob umgekehrt auch Domins Werk Spuren in der Literatur insbesondere der spanischsprachigen Länder hinterlassen hat und nach den Konsequenzen fragen, die dieser Austausch für die nationalen und internationalen literarischen Debatten besitzt. Hier wäre auch der Stellenwert interessant, der dabei der Kategorie Geschlecht zukommt. Allgemein gilt für das Werk Domin, das die Darstellung der Geschlechterverhältnisse noch ein weitgehend unbestelltes Feld ist.

Darüber hinaus könnte eine lohnende Forschungsarbeit zu Domin darin bestehen, zu untersuchen, inwieweit eine Analyse ihres einzigen Romans *Das zweite Paradies* (1968) und seiner engen formalen und inhaltlichen Verflechtung mit den zeitgleich entstandenen lyrischen Texten Domins Beitrag zum Aspekt des Trostes und der Heimat im Diskurs um die Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens nach Auschwitz ergänzt. Die spezifische formale Gestaltung des Romans und die Auseinandersetzung mit den

kommunikativen Schwierigkeiten der Figuren insbesondere durch die Ver-lusterfahrung von Liebe und Heimat deuten auf die Produktivität des Textes für eine solche Fragestellung hin, der ich an anderer Stelle nachgehen werde.¹ Der Roman verbindet das immanent politische Thema der Heimatlosigkeit mit der Frage nach der Möglichkeit von Liebe. Domins Text reflektiert dabei das Geschlechterverhältnis unter den Bedingungen des Exils, lange bevor die Frauen-, Exil- oder Geschlechterforschung nach der Bedeutung der Kategorie Geschlecht im Exil fragte. Die Ursache von den Schwierigkeiten der Liebesbeziehungen liegt dem Roman zufolge darin, dass feste Identitäten als Voraussetzung zwischenmenschlicher Verbindungen gelten. Da diese Identitäten sich als wandelbar erweisen, als bloße Imaginationen, scheitern die kommunikativen Akte und damit die Beziehungen. Indem Domin durch die Liebesbeziehungen die fragliche Möglichkeit einer Rückkehr in die Heimat und das Fremde in der eigenen Person darstellt, verweist sie auf die Bedeutung von kollektiven und individuellen Erinnerungen für Fremd- und Selbstbilder, die wiederum bei der Konstruktion der eigenen Identität mitwirken. Parallel dazu wird die Beziehung zur Heimat als Liebe zu einem Bild entlarvt, das die Individuen sich selbst erschaffen. Damit zeigen sich Brüche und Widersprüche der gesellschaftlichen Konstruktion von Geschichte in der deutschen Erinnerung.

Literatur ist per se mehrdeutig. Die Besonderheit von Domins Lyrik liegt jedoch darin, dass sie Widersprüchliches zusammenbringt. Die dabei dominante Stilfigur ist das Paradoxon. Zugleich sind Domins Gedichte in einfacher, klarer Sprache geschrieben. Das erleichtert den Zugang. Darüber hinaus kommen die religiösen Allusionen einem metaphysischen Bedürfnis entgegen, das bei vielen Menschen in existentiellen Fragen besteht, ohne dass die Texte darauf festzulegen wären. Viele Gedichte reflektieren sowohl Individuelles als auch Allgemeines – und damit auch das Verhältnis beider Ebenen zueinander. Ein Thema, das dies besonders deutlich zeigt, ist der Umgang mit der Vergangenheit. Dass sie dabei den nicht-jüdischen Deutschen Brücken baut, um ihnen das Nachdenken zu erleichtern, ohne die nationalsozialistischen Verbrechen zu unterschlagen, ist ein Verdienst: Dadurch können die Zeitgenossen in das Gespräch untereinander sowie mit den nachfolgenden Generationen einsteigen und ihre Erfahrungen weitergeben, dadurch können die Jüngeren sich mit den Positionen der Älteren auseinandersetzen und eigene Wertmaßstäbe entwickeln. Vor allem aber finden

1 Erste Belege dafür konnte ich bereits in meinem Vortrag „Die Darstellung der jüdischen Remigration in Hilde Domins Roman *Das zweite Paradies*“ am 25. November 2006 bei der Tagung „„Auch in Deutschland waren wir nicht mehr wirklich zu Hause.“ Die Remigration vertriebener Juden nach Deutschland“ der Herbert und Elsbeth Weichmann-Stiftung im Körber-Forum in Hamburg liefern. Eine ausgearbeitete Fassung des Vortrags erscheint im Tagungsband.

so auch jüdische Erfahrungen und Positionen zunehmend Gehör. Die Gedichte, die sich mit der Unsagbarkeit des Massenmords, mit Leid, Trost und Heimat sowie Zeugnis und Erinnerung auseinandersetzen, holen die Leserinnen und Leser oft an einem vertrauten Standpunkt ab und verschieben dann – allmählich oder plötzlich – die Perspektive. Domins Anliegen, wie es aus ihren poetologischen Texten hervortritt, ist ein emanzipatorisches, und zwar bezogen auf alle Menschen. Es realisiert sich gerade in der Offenheit von Domins Gedichten. Deren Kennzeichen im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz bilden die Verbindungen zu unterschiedlichen diskursiven Konstellationen, an die wechselnde und sogar disparate Interpretationen anknüpfen können.

INDEX DER ZITIERTEN GEDICHTE

- „Vogel Klage“ 201, 338
Abel steh auf 69, 144, 180, 188, 322
Abschaffung des Befehlsnotstands: Perspektive 186
Aktuelles 303, 309, 333, 340
Älter werden 218
Angsttraum I 203
Anstandsregeln für allerwärts 208, 327, 338
Apfelbaum und Olive 222, 234, 241, 250, 338
Ars longa 62, 109, 140, 253, 337
Auf der andern Seite des Mondes 192
Auf welch verlässlichen Stern? 180
Auf Wolkenbürgschaft 239, 251, 339
Ausbruch von hier 191
Aussaat 153
Bau mir ein Haus 182, 200, 272, 338
Bitte 170, 174, 183, 337
Bitte an einen Delphin 101
Das Gefieder der Sprache 208, 257, 339
Das ist es nicht 184, 338
Der große Luftzug 98, 111
Die Botschafter 63, 77, 99, 335
Die Heiligen 174, 179, 187
Die Taube 206
Drei Arten Gedichte aufzuschreiben 24, 135, 337
Ecce Homo 179
Es kommen keine nach uns 286, 297, 301, 303, 333, 339, 340
Fremder 266
Fürchte dich nicht 245, 339
Geburtstage 59, 257
Gefährlicher Löffel 277, 286, 327, 333, 339, 340
Gegengewicht 214, 338
Gegenwart 175, 337
Geh hin 88
Gespräch mit meinen Pantoffeln 189
Gleichgewicht 232, 236, 338
Graue Zeiten 265, 313, 327, 340
Haus ohne Fenster 198, 338
Herbstzeitlosen 237
Ich lade dich ein 272, 273, 339
Ich will dich 99, 129, 131, 179, 279, 337
Im Regen geschrieben 267
Immer kreisen 85, 208, 335, 336
Inselmittag 262, 339
Köln 329, 340
Lieder zur Ermutigung 90, 173, 179
Linguistik 39, 62, 86, 109, 114, 119, 140, 173, 336
Linke Kopfhälfte 310
Losgelöst 62, 71, 335, 336
Lyrik 39, 49, 242, 335
Mauern sortierend 306
Mit leichtem Gepäck 243, 253, 339
Nicht müde werden 62, 124, 129, 337
Nichts geschieht 178

- Noch gestern* 192
Nur eine Rose als Stütze 198,
249, 264, 339
Nur Zeugen 294, 303, 339
Rückkehr 268, 339
Rückzug 158
Salva nos 132, 139
Schale im Ofen 8, 163, 172, 174,
279, 321, 337
Schneide das Augenlid ab 264
Schöner 40, 274, 335
Tokaidoexpress 245
Traumwasser 266
Unaufhaltsam 167
- Vademecum* 237
Vögel mit Wurzeln 208, 257, 339
Von uns 298, 303, 317, 339
Warte auf nichts 231
Wen es trifft 144, 145, 172, 177,
198, 261, 280, 320, 326, 327,
337, 340
Wer es könnte 118, 337
Wie wenig nütze ich bin 339
Wort und Ding 96, 109, 336
Worte 39, 57, 72, 335
Ziehende Landschaft 234, 245,
259, 339

SIGLENVERZEICHNIS

- D Domin, Hilde: Über das Interpretieren von Gedichten. In: Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser. Hg. u. eingeleitet v. Hilde Domin. Frankfurt a. M. 1997 (1966). S. 11-44.
- GAF Domin, Hilde: Das Gedicht als Augenblick von Freiheit. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. München 1988.
- GE Domin, Hilde: Gesammelte Essays. München 1992.
- GG Domin, Hilde: Gesammelte Gedichte. 7. Aufl., Frankfurt a. M. 1999 (1987).
- GS Domin, Hilde: Gesammelte autobiographische Schriften. München 1992.
- VE von Wangenheim, Bettina/Metz, Ilse (Hg.): Vokabular der Erinnerungen. Zum Werk von Hilde Domin. Akt. Neuausg., Frankfurt a. M. 1998.
- WL Domin, Hilde: Wozu Lyrik heute. Dichter und Leser in der gesteuerten Gesellschaft. München 1968.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur von Hilde Domin

- Das Gedicht als Augenblick von Freiheit. Frankfurter Poetik-Vorlesungen 1987/88. München 1988.
- Das politische Gedicht und die Öffentlichkeit. In: Domin, Hilde/Greve, Clemens (Hg.): Nachkrieg und Unfrieden. Erw. Neuausg., Frankfurt a. M. 1998 (Neuwied, Berlin 1970). S. 219-260.
- Der Baum blüht trotzdem. 4. Aufl, Frankfurt a. M. 2002 (1999).
- Der magische Gebrauchsartikel. In: HAZ, 27.04.1968.
- Der Ruf nach den Maßstäben. Zum Dilemma literarischer Urteilsbildung. In: FAZ, 22.01.1968
- Die unspezifische Genauigkeit als Merkmal der Lyrik. In: NZZ, 20.02.1965.
- Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser. Hgg. u. eingeleitet v. Hilde Domin. Frankfurt a. M. 1997 (1966).
- Ein Drehpunkt der Lyrikinterpretation. Zu Hugo Friedrichs „Struktur der modernen Lyrik“. In: Der Monat 5 (1968). S. 57-65.
- Exil und Heimkehr. In: Sinn und Form 45 (1993). H. 2. S. 335-340.
- Exilerfahrungen. Untersuchungen zur Verhaltenstypik. In: Frankfurter Hefte 29 (1974). S. 185-192.
- Gesammelte autobiographische Schriften. München 1992.
- Gesammelte Essays. München 1992.
- Gesammelte Gedichte. 7. Aufl., Frankfurt a. M. 1999 (1987).
- Hier. Gedichte. Frankfurt a. M. 1964.
- Höhlenbilder. Gedichte 1951-52. Mit Originalgraphiken von Heinz Mack. Duisburg 1968.
- Ich will dich. Gedichte. München 1970.
- Lyriktheorie, Interpretation, Wertung. In: Neue Deutsche Hefte 14 (1967). H. 4. S. 113-123.
- Nachwort. In: Nelly Sachs: Gedichte. 9. Aufl., Frankfurt a. M. 1996 (1977). S. 105-137.
- Nur eine Rose als Stütze. Gedichte. Frankfurt a. M. 1959.
- o.T. In: Hans Jürgen Schultz (Hg.): Mein Judentum. 3. Aufl., Stuttgart/Berlin 1979 (1978). S. 104-117.
- Rückkehr der Schiffe. Gedichte. Frankfurt a. M. 1962.

- Über das Interpretieren von Gedichten. In: Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser. Hgg. u. eingeleitet v. Hilde Domin. Frankfurt a. M. 1997 (Frankfurt a. M. 1966). S. 11-44.
- Von der Natur nicht vorgesehen. Autobiografisches. München 1974.
- Wozu Lyrik heute. Dichter und Leser in der gesteuerten Gesellschaft. München 1968.
- Zerstört nicht das Weltall der Worte. In: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): Frauen dichten anders. 181 Gedichte mit Interpretationen. Frankfurt a. M./Leipzig 1998. S. 214-216.
- Zur Lyrik heute. In: Merkur 16 (1962). H. 4. S. 796-799.

Weitere Primärliteratur

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 7. Hgg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1970.
- Adorno, Theodor W.: Engagement (erstmalig als Vortrag, gehalten im Radio Bremen, 28. März 1962). In: Ders.: Noten zur Literatur. Hgg. v. Rolf Tiedemann. 7. Aufl. Frankfurt a. M. 1998 (1974). S. 409-430.
- Adorno, Theodor W.: Erziehung nach Auschwitz. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft II. Hgg. v. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1977. S. 674-690.
- Adorno, Theodor W.: Ist die Kunst heiter? In: Ders.: Noten zur Literatur. 7. Aufl., Frankfurt a. M. 1998 (1974). S. 599-606.
- Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Hgg. von Gretel Adorno/Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1977. S. 11-30.
- Adorno, Theodor W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Berlin/Frankfurt a. M. 2001 (1951).
- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Frankfurt a. M. 1970 (1966).
- Adorno, Theodor W.: Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: Ders.: Noten zur Literatur. Hgg. v. Rolf Tiedemann. 7. Aufl., Frankfurt a. M. 1998 (1974). S. 49-68.
- Adorno, Theodor W.: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft II. Hgg. v. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1977. S. 555-572.
- Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III). Frankfurt a. M. 2003 (Turin 1998).
- Alberti, Rafael: Obra Completa. Tomo 2: Poesía 1939-63. Edición, Introducción, Bibliografía y Notas de Luis García Montero. Madrid 1988.
- Améry, Jean: Die Tortur. In: Merkur 19 (1965). S. 623-636.

- Améry, Jean: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten (ED München 1966). In: Werke. Hgg. v. Irene Heidelberger-Leonhard. Stuttgart 2002. S. 7-177.
- Anders, Günther: Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966. Nach „Holocaust“ 1979. 3., unveränd. Aufl., München 1996 (1967).
- Andersch, Alfred: Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation. Karlsruhe 1948.
- Arendt, Hannah: Besuch in Deutschland 1950. Die Nachwirkungen des Naziregimes. In: Zur Zeit. Politische Essays. Hgg. v. Marie Luise Knott. Berlin 1986. S. 43-70.
- Arendt, Hannah: Denktagebuch. 2 Bde. 1. Bd.: 1950 bis 1973. Hgg. v. Ursula Ludz/Ingeborg Nordmann. München 2002. S. 3-8.
- Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. Leipzig 1990 (1964).
- Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft. München/Zürich 2001 (1986, New York 1951).
- Arendt, Hannah: Gedanken zu Lessing. Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten (Rede, gehalten am 28. September 1959 bei Entgegennahme des Lessing-Preises der Freien und Hansestadt Hamburg). In: Dies.: Menschen in finsternen Zeiten. Hgg. v. Ursula Ludz. München/Zürich 1989. S. 17-48.
- Arendt, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben. München 1960.
- Arendt, Hannah: Was heißt persönliche Verantwortung unter einer Diktatur? In: Dies.: Nach Auschwitz. Essays & Kommentare 1. Berlin 1989. S. 81-97.
- Auskünfte. Eine Umfrage unter Autoren. In: Text und Kritik. Sonderband IX: Ansichten und Auskünfte zur deutschen Literatur nach 1945. Hgg. v. Heinz-Ludwig Arnold. München 1995. S. 7-100.
- Ausländer, Rose: Der Regenbogen. Czernowitz 1939.
- Ausländer, Rose: Gesammelte Werke. Bd. 1: Die Erde war ein atlasweißes Feld. Gedichte 1927-1956. Hgg. v. Helmut Braun. Frankfurt a. M. 1985.
- Ausländer, Rose: Gesammelte Werke. Bd. 2: Die Sichel mäht die Zeit zu Heu. Gedichte 1957-1965. Hgg. v. Helmut Braun. Frankfurt a. M. 1985.
- Ausländer, Rose: Gesammelte Werke. Bd. 3: Hügel aus Äther unwiderruflich. Gedichte und Prosa 1966-1975. Hgg. v. Helmut Braun. Frankfurt a. M. 1984.
- Ausländer, Rose: Gesammelte Werke. Bd. 5: Ich höre das Herz des Oleaners. Gedichte 1977-1979. Hgg. v. Helmut Braun. Frankfurt a. M. 1984.
- Ausländer, Rose: Gesammelte Werke. Bd. 8: Jeder Tropfen ein Tag. Gedichte aus dem Nachlaß. Hgg. v. Helmut Braun. Frankfurt a. M. 1990.

- Bachmann, Ingeborg: Werke. 4 Bde. Bd. 1. Hgg. v. Christine Koschel/Inge von Weidenbaum/Clemens Münster. München 1978.
- Bauman, Zygmunt: Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust. Hamburg 1992.
- Baumgart, Reinhard: Literatur für Zeitgenossen. Essays. Frankfurt a. M. 1966.
- Bender, Hans/Krüger, Michael: Nachbemerkung. In: Dies. (Hg.): Was alles hat Platz in einem Gedicht? Aufsätze zur deutschen Lyrik seit 1965. München 1977. S. 213-215.
- Bender, Hans: Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten. München 1955.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Gesammelte Schriften. Bd. I, 2. Hgg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974. S. 691-704.
- Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: Gesammelte Werke. 3 Bde. Bd. 2: Essays & Aufsätze, Reden & Vorträge, Prosa, Stücke aus dem Nachlaß, Szenen. Hgg. v. Dieter Wellershoff. Frankfurt a. M. 2003. S. 1058-1096.
- Bienek, Horst: Das allmähliche Ersticken von Schreien. Sprache und Exil heute. Münchner Poetik-Vorlesungen. München 1987.
- Bloch, Ernst: Zerstörte Sprache – zerstörte Kultur. In: Egon Schwarz/Matthias Wegner (Hg.): Verbannung. Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil. Hamburg 1964. S. 178-188 (aus einem Vortrag im Schutzverband deutscher Schriftsteller, New York 1939. Unveröffentlicht).
- Blumenthal-Weiss, Ilse: Ohnesarg. Hgg. v. Alfred Paffenholz. Hannover 1984.
- Böll, Heinrich: Frankfurter Vorlesungen. Köln/Berlin 1966.
- Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur literarischen Arbeit 1935-1941. In: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Bd. 19: Schriften zur Literatur und Kunst 2. Frankfurt a. M. 1967. S. 383-426.
- Brecht, Bertolt: Bertolt Brechts Hauspostille. In: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Bd. 8: Gedichte 1. Frankfurt a. M. 1967. S. 167-263.
- Brecht, Bertolt: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit (1935). In: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Bd. 18: Zur Literatur und Kunst I. Frankfurt a. M. 1967. S. 222-239.
- Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Bd. 9: Gedichte 2. Frankfurt a. M. 1967.
- Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1967. S. 1007f.

- Brecht, Bertolt: Lyrik-Wettbewerb 1927. In: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Bd. 18: Zur Literatur und Kunst I. Frankfurt a. M. 1967. S. 54-59.
- Brecht, Bertolt: Über die Produktivität der Einzelnen. In: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Bd. 12: Prosa 2. Frankfurt a. M. 1967. S. 417-585.
- Büchner, Georg: Dantons Tod. In: Werke und Briefe. Hgg. v. Karl Pörnbacher/Gerhard Schaub/Hans-Joachim Simm. 5. Aufl., München 1995.
- Celan, Paul: Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958). In: Gesammelte Werke. Bd. 3: Gedichte III. Prosa, Reden. Hgg. v. Beda Allemann/Stefan Reichert. Frankfurt a. M. 2000 (1983). S. 185f.
- Celan, Paul: Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958). In: Gesammelte Werke. Bd. 3: Gedichte III. Prosa, Reden. Hgg. v. Beda Allemann/Stefan Reichert. Frankfurt a. M. 2000 (1983). S. 167f.
- Celan, Paul: Brief an Hans Bender. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 3: Gedichte III. Prosa, Reden. Hgg. v. Beda Allemann/Stefan Reichert. Frankfurt a. M. 2000 (1983). S. 177-178.
- Celan, Paul: Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960. In: Gesammelte Werke. Bd. 3: Gedichte III. Prosa, Reden. Hgg. v. Beda Allemann/Stefan Reichert. Frankfurt a. M. 2000 (1983). S. 187-202.
- Celan, Paul: Gesammelte Werke. Bd. 1: Gedichte I. Hgg. v. Beda Allemann/Stefan Reichert. Frankfurt a. M. 2000 (1983).
- Celan, Paul: Gesammelte Werke. Bd. 2: Gedichte II. Hgg. v. Beda Allemann/Stefan Reichert. Frankfurt a. M. 2000 (1983).
- Celan, Paul: Sand aus den Urnen. Wien 1948.
- Delius, Friedrich Christian: Wie scheintot war die Literatur? Anlässlich einer Ausstellungseröffnung: Gedanken beim Wiederlesen des legendären „Kursbuch 15“. In: Frankfurter Rundschau, 06.02.1999. S. ZB3.
- Eichendorff, Joseph: Wünschelrute. In: Werke in sechs Bänden. Hgg. v. Wolfgang Frühwald u.a. Bd. 1: Gedichte, Versepen. Hgg. v. Hartwig Schulz u.a. Frankfurt a. M. 1987.
- Enzensberger, Hans Magnus: Die Sterne der Freiheit. In: Merkur 13 (1959). S. 770-775.
- Enzensberger, Hans Magnus: Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend. In: Kursbuch 15 (1968). S. 187-197.
- Enzensberger, Hans Magnus (Hg.): Museum der modernen Poesie. München 1964 (Frankfurt a. M. 1960).
- Enzensberger, Hans Magnus: Ohne Titel (zu „bildzeitung“). In: Hilde Domin/Clemens Greve (Hg.): Nachkrieg und Unfrieden. A.a.O., S. 39.

- Enzensberger, Hans Magnus: Poesie und Politik. In: Einzelheiten. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1962. S. 113-137.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt a. M. 1986.
- Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker. Frankfurt a. M./Hamburg 1956 (1913).
- Fried, Erich: Gesammelte Werke. 3 Bde. Bd. 1: Gedichte 1. Hgg. v. Volker Kaukoreit/Klaus Wagenbach. Berlin 1993.
- Fried, Erich: Gesammelte Werke. 3 Bde. Bd. 3: Gedichte 3. Hgg. v. Volker Kaukoreit/Klaus Wagenbach. Berlin 1993.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1960.
- Giordano, Ralph: Die zweite Schuld oder Von der Last Deutscher zu sein. München 1990 (Hamburg 1987).
- Goethe, Johann Wolfgang: Faust I/II. In: Texte. Hgg. von Albrecht Schöne. Darmstadt 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang: Hermann und Dorothea. In: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. I. Abt.: Sämtliche Werke, Bd. 8: Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen. Hgg. v. Waltraud Wiethölter (in Zusammenarb. m. Christoph Brecht). Frankfurt a. M. 1994. S. 871-883.
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. I. Abt.: Sämtliche Werke. Bd. 2: Gedichte 1800-1832. Hgg. v. Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1988.
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. I. Abt.: Sämtliche Werke, Bd. 9: Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter. Hgg. v. Wilhelm Voßkamp u. Herbert Jauermann. Frankfurt a. M. 1992.
- Grass, Günter: Im Krebsgang. Eine Novelle. Göttingen 2002.
- Grass, Günter: Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M. 1990.
- Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Berlin 1966 (Paris 1925).
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. 4. Aufl., Stuttgart 1994 (1957).
- Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt a. M. 1972.
- Heine, Heinrich: Ein Fichtenbaum steht einsam. In: Werke. 4 Bde. Bd. 1: Gedichte. Hgg. von Christoph Siegrist. Frankfurt a. M. 1968.
- Heine, Heinrich: Geständnisse. In: Werke. 4 Bde. Bd. 4: Schriften über Deutschland. Frankfurt a. M. 1968. Hgg. v. Helmut Schanze.

- Hildesheimer, Wolfgang: Frankfurter Vorlesungen. In: Ders.: Interpretationen. James Joyce, Georg Büchner. Zwei Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1969. S. 53-110.
- Hildesheimer, Wolfgang: Mein Judentum. In: Ders.: Das Ende der Fiktionen. Reden aus fünfundzwanzig Jahren. Frankfurt a. M. 1984. S. 213-225.
- Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Hgg. v. Freien Deutschen Hochstift. Bd. XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe. Hgg. v. Ellen Ritter. Frankfurt a. M. 1991. S. 45-55.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe. 3 Bde. Bd. 1: Gedichte. Hgg. von Michael Knaupp. Darmstadt 1998.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe. Hgg. v. Günter Mieth. 5. Aufl., München 1989.
- Höllerer, Walter: Thesen zum langen Gedicht. In: Akzente 12 (1965). H. 2. S. 128-130.
- Horkheimer, Max: Gesammelte Schriften. Hgg. v. Alfred Schmidt/Gunzelin Schmid Noerr. Bd. 16: Briefwechsel 1937 – 1940. Frankfurt a. M. 1995.
- Horkheimer, Max/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Neuausgabe, Frankfurt/M. 1969 (1944).
- Jiménez, Juan Ramón: Stein und Himmel. Piedra y cielo. Gedichte. Spanisch und deutsch. Übertragen von Fritz Vogelsang. 3. Aufl., Stuttgart 1999 (1988, Madrid 1919).
- Jiménez, Juan Ramón: Herz, stirb oder singe. Gedichte spanisch und deutsch. Auswahl und Übertragung von Hans Leopold Davi. Zürich 1977.
- Klemperer, Victor: LTI. Notizbuch eines Philologen. Leipzig 1991 (Berlin 1947).
- Klüger, Ruth: Lesen Frauen anders? Heidelberg 1994.
- Klüger, Ruth: Von hoher und niedriger Literatur. Göttingen 1996.
- Kolmar, Gertrud: Das lyrische Werk. Bd. 2: Gedichte 1927-1937. Hgg. v. Regina Nörtemann. Göttingen 2003.
- Kunert, Günter: Warum schreiben? Notizen zur Literatur. München 1976.
- Levi, Primo: Die Untergegangenen und die Geretteten. München 1990 (Turin 1986).
- Levi, Primo: Ist das ein Mensch? Frankfurt a. M. 1961 (1958, Turin 1947).
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Darmstadt/Neuwied 1971 (1920).
- Mann, Klaus: Sprachproblem (1947). In: Ders.: Mit dem Blick nach Deutschland. Der Schriftsteller und das politische Engagement. Hgg. u. m. einem Nachw. v. Michel Grunewald. München 1985. S. 131-136.
- Mannheim, Karl: Ideologie und Utopie. 6., unveränd. Aufl., Frankfurt a. M. 1978 (1929).
- Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 1: Zur Sprache und zur Psychologie. 3. Aufl., Stuttgart 1921 (1901). S. 24.

- Michel, Karl Markus: Die sprachlose Intelligenz. Frankfurt a. M. 1968.
- Michel, Karl Markus: Ein Kranz für die Literatur. Fünf Variationen über eine These. In: Kursbuch 15 (1968). S. 169-186.
- Mitscherlich, Alexander/Mitscherlich, Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München 1969 (1967).
- Nietzsche, Friedrich: Der Schatten. In: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (1883-1885). In: Nietzsche – Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hgg. v. G. Colli und M. Montinari. Bd. VI, 1. Berlin 1968. S. 334-337. S. 335.
- Novalis: 125. Blütenstaub-Fragment. In: Ders.: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. 3 Bde. Hgg. v. Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hgg. v. Hans-Joachim Mähl. Darmstadt 1999.
- Novalis: Die Welt muß romantisiert werden. In: Werke. Hgg. u. kommentiert v. Gerhard Schulz. München 1969. S. 384.
- Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. 3 Bde. Hgg. v. Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel. Darmstadt 1999. Bd. 1: Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe. Hgg. v. Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel.
- Ortega y Gasset, Jorge: Die Aufgabe unserer Zeit. In: Gesammelte Werke. Bd. 2. Hgg. v. d. DVA. Stuttgart 1978. S. 79-141.
- Ortega y Gasset, Jorge: Wahrheit und Perspektive. In: Gesammelte Werke. Bd. 1. Hgg. v. d. DVA. Stuttgart 1978. S. 11-19.
- Palm, Erwin Walter (Hg.): Rose aus Asche. Spanische und spanisch-amerikanische Gedichte 1900-1950. 1. Aufl. der revidierten u. zweispr. Fassung, Frankfurt a. M. 1981 (München 1955).
- Rabinovici, Doron: Ohnehin. Roman. Frankfurt a.M. 2005.
- Reich-Ranicki, Marcel (Hg.): Frauen dichten anders. 181 Gedichte mit Interpretationen. Frankfurt a. M./Leipzig 1998.
- Reich-Ranicki, Marcel: Die Poesie und das Glockenläuten (1974). In: VE, S. 105-109.
- Reich-Ranicki, Marcel: Nicht der Schimmer eines Beweises. In: Sprache im technischen Zeitalter. H. 5-8 (1962-63). S. 464-466.
- Richter, Hans Werner (Hg.): Deine Söhne, Europa. Gedichte deutscher Kriegsgefangener. München 1947.
- Richter, Hans Werner: Bruchstücke der Erinnerung. In: Born, Nicolas/Manthey, Jürgen (Hg.): Literaturmagazin 7: Nachkriegsliteratur. Reinbek bei Hamburg 1977. S. 134-144.
- Riesman, David: Die einsame Masse. Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters. Darmstadt 1956.
- Rilke, Rainer Maria: Gesammelte Gedichte. Frankfurt a. M. 1962.

- Rühmkorf, Peter: Einige Aussichten für Lyrik. In: Ders.: Strömungslehre I. Poesie. Reinbek bei Hamburg 1978. S. 44-60.
- Rühmkorf, Peter: Kein Apollogramm für Lyrik. In: Bender, Hans/Krüger, Michael (Hg.): Was alles hat Platz in einem Gedicht? Aufsätze zur deutschen Lyrik seit 1965. München 1977. S. 191-200.
- Rühmkorf, Peter: Schau- und Paradestücke eines Denkstils. In: Sprache im technischen Zeitalter. H. 5-8 (1962-63). S. 469-472.
- Sachs, Nelly: Fahrt ins Staublose. Gedichte. Frankfurt a. M. 1988 (1959).
- Sachs, Nelly: Gedichte. Hgg. u. m. einem Nachwort versehen v. Hilde Domin. 9. Aufl., Frankfurt a. M. 1996 (1977).
- Sachs, Nelly: Späte Gedichte. Frankfurt a. M. 1965.
- Sachs, Nelly: Wohnungen des Todes. Berlin 1946.
- Sahl, Hans: Wir sind die Letzten. Gedichte. 2., durchges. Aufl., Heidelberg 1986.
- Sartre, Jean-Paul: Was ist Literatur? Reinbek bei Hamburg 1981 (Paris 1948).
- Schenkendorf, Max von: Gedichte. Hgg. v. Edgar Groß. Berlin o.J.
- Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Ders.: Gesammelte Werke. Sämtliche Werke. 5 Bde. Bd. 5. Hgg. von Gerhard Fricke/Herbert G. Göpfert. 9. Aufl., Darmstadt 1993.
- Schlegel, Friedrich: 116. Athenäum-Fragment. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 2. Hgg. v. Ernst Behler. Darmstadt/Paderborn/Zürich 1958.
- Semprún, Jorge: Der weiße Berg. Roman. Frankfurt a. M. 1990 (Paris 1986).
- Semprún, Jorge: Schreiben oder Leben. Frankfurt a. M. 1995 (Paris 1994).
- Steiner, George: Aufzeichnungen eines Überlebenden. In: Merkur 19 (1965). S. 1033-1048.
- Steiner, George: Das hohle Wunder. In: Ders.: Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche. Frankfurt a. M. 1973 (New York 1967). S. 155-176.
- Steiner, George: Das lange Leben der Metaphorik. Ein Versuch über die „Shoah“. In: Akzente 34 (1987). S. 194-212.
- Steiner, George: Menschliche Bildung. In: Ders.: Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche. Frankfurt a. M. 1973 (New York 1967). S. 39-52.
- Tabori, George: Unterammergau oder die guten Deutschen. Frankfurt a. M. 1981.
- Thiess, Frank: Die innere Emigration. Offener Brief an Thomas Mann (1945). In: Grosser, J. F. G.: Die große Kontroverse. Ein Briefwechsel um Deutschland. Hamburg/Genf/Paris 1963. S. 24.

- Walser, Martin: Unser Auschwitz. In: Kursbuch 1 (1965). S. 189-200. S. 190.
- Weber, Max: Vom inneren Beruf zur Wissenschaft (1919). In: Weber, Max: Soziologie. Universalgeschichtliche Analysen. Politik. Hgg. u. erl. v. Johannes Winckelmann. 6. Aufl., Stuttgart 1992. S. 311-339.
- Weigel, Hans: Blühende Sprache in einem aufgetauten Land. In: Sprache im technischen Zeitalter. Heft 5-8 (1962-63). S. 453-458.
- Weil, Grete: Meine Schwester Antigone. Berlin 1982 (Köln 1980).
- Weiss, Peter: Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen. Frankfurt a. M. 1965.
- Weiss, Peter: Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache. Rede anlässlich der Entgegennahme des Lessingpreises der Freien und Hansestadt Hamburg am 23. April 1965 (veröffentlicht als Sonderdruck der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg 1965). In: Ders.: Rapporte 1. Frankfurt a. M. 1968. S. 170-187.
- Weyrauch, Wolfgang: Mein Gedicht ist mein Messer. In: Bender, Hans: Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten. München 1955. S. 25-36.
- Weyrauch, Wolfgang: Nachwort. In: Ders. (Hg.): Tausend Gramm. Sammlung neuer deutscher Geschichten. Hamburg/Stuttgart 1949.
- Wiesel, Elie: Some questions that remain open. In: Cohen, Asher/Gelber, Joav/Wardi, Charlotte (Eds.): Comprehending the Holocaust. Historical and literary research. Frankfurt a. M. 1988. S. 9-20.
- Wilkomirski, Binjamin: Bruchstücke. Aus einer Kindheit. 1939-1948. Frankfurt a. M. 1998.

Sekundärliteratur

- Ahrens, Jörn: Der Rückfall hat stattgefunden. Kritische Theorie der Gesellschaft nach Auschwitz. In: Auer, Dirk/Bonacker, Thorsten/Müller-Doohm, Stefan (Hg.): Die Gesellschaftstheorie Adornos. Themen und Grundbegriffe. Darmstadt 1998. S. 41-60.
- Althaus, Claudia: Erfahrung denken. Hannah Arendts Weg von der Zeitgeschichte zur politischen Theorie. Göttingen 2000.
- Aly, Götz: Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus. Frankfurt a. M. 2005.
- Aly, Götz: Wider das Bewältigungs-Kleinklein. In: Loewy, Hanno (Hg.): Holocaust: Die Grenzen des Verstehens. Eine Debatte über die Besetzung der Geschichte. Reinbek bei Hamburg 1992. S. 42-51.
- Ammicht-Quinn, Regina: Von Lissabon bis Auschwitz. Zum Paradigmenwechsel in der Theodizeefrage. Freiburg i. Ue./Freiburg i. Br. 1992.

- Arendt, Dieter: Vom literarischen „Recht auf Heimat“. Oder: Das Motiv Heimat in der Literatur. In: Sascha Feuchert (Hg.): *Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur*. Frankfurt a. M. 2001. S. 15-30.
- Ash, Timothy Garton: *Mesomnesie – Plädoyer für ein mittleres Erinnern*. In: *Transit* 22 (2002), S. 32-48.
- Assmann, Aleida: *Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit. Esoterische Dichtungstheorien in der Neuzeit*. In: Aleida und Jan Assmann (Hg.): *Schleier und Schwelle. Geheimnis und Öffentlichkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation V*, 1. München 1997. S. 263-280.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999.
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan: *Einführende Bemerkungen*. In: Dies. (Hg.): *Schleier und Schwelle. Geheimnis und Öffentlichkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation V*, 1. München 1997. S. 7-21.
- Assmann, Aleida/Frevert, Ute: *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart 1999.
- Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt a. M. 1991.
- Backes, Uwe/Jesse, Eckhard/Zitelmann, Rainer (Hg.): *Die Schatten der Vergangenheit. Impulse zur Historisierung des Nationalsozialismus*. Frankfurt a. M./Berlin 1990.
- Bahr, Ehrhard: 1959. Hilde Domin publishes *Nur eine Rose als Stütze* and Nelly Sachs publishes *Flucht und Verwandlung*, both of which deal with flight and exile. In: Sander L. Gilman/Jack Zipes (Hg.): *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096-1996*. New Haven/London 1997. S. 710-715.
- Barck, Karlheinz (Hg.): *Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch. Mit Abbildungen*. Leipzig 1986.
- Baßler, Moritz (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2001 (1995).
- Battenberg, Friedrich: *Das europäische Zeitalter der Juden. Zur Entwicklung einer Minderheit in der nichtjüdischen Umwelt*. Bd. II: Von 1650 bis 1945. Darmstadt 1990.
- Bauer, Gerhard/Holtz, Günter: Nelly Sachs und Paul Celan. Die lyrische Rede von dem Verbrechen, dem keiner entkommt. In: Koeppen, Manuel (Hg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin 1993. S. 39-55.
- Baukloh, Anja Corinne: „Nie wieder Faschismus!“ Antinationalsozialistische Proteste in der Bundesrepublik der 50er Jahre im Spiegel ausgewählter Tageszeitungen. In: Rucht, Dieter (Hg.): *Protest in der Bundesrepublik. Strukturen und Entwicklungen*. Frankfurt a.M. 2001. S. 71-102.

- Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Neuausg., 4. Aufl., Freiburg 2002.
- Beil, Claudia: Sprache als Heimat. Jüdische Tradition und Exilerfahrung in der Lyrik von Nelly Sachs und Rose Ausländer. München 1991.
- Berg, Nicolas/Jochimsen, Jesse/Siegler, Bernd: Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Kunst, Literatur. In: Dies. (Hg.): Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Kunst, Literatur. München 1996. S. 7-11.
- Berg, Nicolas: Der Holocaust und die westdeutschen Historiker. Erforschung und Erinnerung. Göttingen 2003.
- Berg, Nicolas: Lesarten des Judenmords. In: Herbert, Ulrich (Hg.): Wandlungsprozesse in Westdeutschland. Belastung, Integration, Liberalisierung 1945-1980. Göttingen 2002. S. 91-139.
- Bergem, Wolfgang: Barbarei als Sinnstiftung? Das NS-Regime in Vergangenheitspolitik und Erinnerungskultur der Bundesrepublik. In: Ders. (Hg.): Die NS-Diktatur im deutschen Erinnerungsdiskurs. Opladen 2003. S. 81-103. S. 96.
- Berghoff, Hartmut: Zwischen Verdrängung und Aufarbeitung. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 49 (1998). H. 2. S. 96-114.
- Betz, Werner: Nicht der Sprecher, die Sprache lügt? In: Sprache im technischen Zeitalter. Heft 5-8 (1962-63). S. 461-464.
- Bier, Jean Paul: Jaspers *Die Schuldfrage*. In: Braese, Stephan/Gehle, Holger/Kiesel, Doron/Loewy, Hanno (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Frankfurt a. M./New York 1998. S. 271-282.
- Blamberger, Günter: Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie. Stuttgart 1985.
- Bloch, Peter André u.a. (Hg.): Gegenwartsliteratur. Mittel und Bedingungen ihrer Produktion. Eine Dokumentation über die literarisch-technischen und verlegerisch-ökonomischen Voraussetzungen schriftstellerischer Arbeit. Bern 1975.
- Blumenberg, Hans: Säkularisierung und Selbstbehauptung. Erw. u. überarb. Neuausg. von „Die Legitimität der Neuzeit“, erster und zweiter Teil. Zweite, durchges. Aufl. Frankfurt a. M. 1983 (1974).
- Blumenberg, Hans: Sprachsituation und immanente Poetik. In: Wolfgang Iser (Hg.): Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln 1964. Vorlagen und Verhandlungen. München 1966. S. 145-155.
- Bode, Christoph: Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen 1988.
- Bodenheimer, Alfred: Wandernde Schatten. Ahasver, Moses und die Authentizität der jüdischen Moderne. Göttingen 2002.

- Böhmel Fichera, Ulrike: Zum „Stelldichein mit mir selbst“. Die Exilerfahrung in der Lyrik Hilde Domins. In: Thuncke, Jörg (Hg.): Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit. Amsterdam 1998. S. 339-355.
- Bohrer, Karl Heinz: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk. Ungekürzte Ausg., Wien 1983 (1978).
- Bohrer, Karl Heinz: Vorwort. In: Ders: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a. M. 1981. S. 7-10.
- Bondy, Francois: Die Sprache als Gefäß einer Geschichte. In: Sprache im technischen Zeitalter. H. 5-8 (1962-63). S. 458-459.
- Bonheim, Günter: Versuch zu zeigen, daß Adorno mit seiner Behauptung, nach Auschwitz lasse sich kein Gedicht mehr schreiben, recht hatte. Würzburg 2002.
- Borchmeyer, Dieter: Literatur als Tauziehen. Das Überlebensmittel der gebundenen Sprache: Ruth Klüger zum siebzigsten Geburtstag. In: FAZ, 30.10.2001, S. 49.
- Borst, Eva: Identität und Exil. Konzeptionelle Überlegungen zur 7. Tagung „Frauen im Exil: Sprache – Identität – Kultur“. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 17: Sprache – Identität – Kultur. Frauen im Exil. Hgg. v. Claus-Dieter Krohn. München 1999. S. 10-23.
- Braese, Stephan (Hg.): In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur. Opladen 1998.
- Braese, Stephan/Gehle, Holger: Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte nach dem Holocaust. In: Text und Kritik 144: Literatur und Holocaust. Hgg. v. Heinz-Ludwig Arnold. München 1999. S. 79-95.
- Braese, Stephan: Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur. Berlin 2001.
- Braese, Stephan: Nach-Exil. Zu einem Entstehungsort westdeutscher Nachkriegsliteratur. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 19: Jüdische Emigration zwischen Assimilation und Verfolgung, Akkulturation und jüdischer Identität. Hgg. v. Claus-Dieter Krohn. München 2001. S. 227-253.
- Braun, Helmut: Vorbemerkung. In: Ausländer, Rose: Gesammelte Werke. Bd. 8: Jeder Tropfen ein Tag. Gedichte aus dem Nachlaß. Hgg. v. Helmut Braun. Frankfurt a. M. 1990. S. 5-6.
- Braun, Michael: Exil und Engagement. Untersuchungen zur Lyrik und Poetik Hilde Domins. Frankfurt a. M. 1993.
- Braun, Michael: Ich will dich. In: Lermen, Birgit/Braun, Michael: Hilde Domin. „Hand in Hand mit der Sprache“. Bonn 1997. S. 75-79.
- Braun, Michael: Lyrik. In: Klaus Briegleb/Sigrid Weigel: Gegenwartsliteratur seit 1968. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16.

- Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd.12. München/Wien 1992. S. 424-454.
- Braun, Michael: Nur eine Rose als Stütze. In: Birgit Lermen/Michael Braun: Hilde Domin. „Hand in Hand mit der Sprache“. Bonn 1997. S. 100-103.
- Braun, Michael: Wen es trifft. In: Lermen, Birgit/Braun, Michael: Hilde Domin. „Hand in Hand mit der Sprache“. Bonn 1997. S. 50-57.
- Briegleb, Klaus: Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: „Wie antisemitisch war die Gruppe 47?“ Berlin 2003.
- Briesemeister, Dietrich: Panorámica de la recepción de la literatura española en la Alemania de la postguerra. In: Carlos und Sabine Sogoviano (Hg.): Lengua, literatura, civilización en la clase de español. Bonn 1987. S. 130-154.
- Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Ders./Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985. S. 31-47.
- Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. 2., überarb. u. akt. Aufl., Stuttgart/Weimar 1997.
- Busch, Günther: Anmerkungen zur Sprachkritik. In: Sprache im technischen Zeitalter. H. 5-8 (1962-63). S. 472-475.
- Busch, Günther: Gegenwärtiges Gedicht. In: VE, S. 57-59 (erstmalig in: Zeitwende. Die neue Furche 3 (1960). S. 206).
- Buschke, Heiko: Deutsche Presse, Rechtsextremismus und nationalsozialistische Vergangenheit in der Ära Adenauer. Frankfurt a. M. 2003.
- Busse, Dietrich/Teubert, Wolfgang: Ist Diskurs ein sprachwissenschaftliches Objekt? Zur Methodenfrage der historischen Semantik. In: Busse, Dietrich/Hermanns, Fritz/Teubert, Wolfgang (Hg.): Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte. Methodenfragen und Forschungsergebnisse der historischen Semantik. Opladen 1994. S. 10-28.
- Caruth, Cathy: Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History. London 1996.
- Claussen, Detlev: Nach Auschwitz kein Gedicht? Ist Adornos Diktum übertrieben, überholt und widerlegt? In: Welzer, Harald (Hg.): Nationalsozialismus und Moderne. Tübingen 1993. S. 240-247.
- Cohen, Asher/Gelber, Joav/Wardi, Charlotte (Eds.): Comprehending the Holocaust. Historical and literary Research. Frankfurt a. M. 1988.
- Colin, Amy: „Wo die reinsten Worte reifen“ – Zur Sprachproblematik deutsch-jüdischer Holocaust-Lyriker aus der Bukowina. In: Dietmar Goltschnigg/Anton Schwob (Hg.): Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft. 2., durchgesehene Aufl., Tübingen 1991 (1990). S. 225-242.

- Colpe, Carsten: Sakralisierung von Texten und Filiationen von Kanons. In: Aleida und Jan Assmann (Hg.): *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*. München 1987. S. 80-92.
- Conter, Claude: Anmerkungen zur Judendarstellung in der deutschen Nachkriegsliteratur. Ein Essay. In: Ders. (Hg.): *Literatur und Holocaust. Fußnoten zur Literatur*. Bamberg 1996. S. 14-23.
- Cramer, Erich: *Hitlers Antisemitismus und die „Frankfurter Schule“*. Kritische Faschismus-Theorie und geschichtliche Realität. Düsseldorf 1979.
- Darsow, Götz-Lothar: *Friedrich Schiller*. Stuttgart/Weimar 2000.
- Demetz, Peter: *Fette Jahre, magere Jahre. Deutschsprachige Literatur von 1965-1985*. München 1988 (New York 1986).
- Des Pres, Terrence: *Holocaust Laughter?* In: Lang, Berel (Ed.): *Writing and the Holocaust*. New York/London 1988. S. 216-233.
- Diner, Dan: Den *Zivilisationsbruch* erinnern. Über Entstehung und Geltung eines Begriffs. In: Heidemarie Uhl (Hg.): *Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts*. Innsbruck 2003. S. 17-34.
- Diner, Dan: Der Holocaust im Geschichtsnarrativ – über Variationen historischen Gedächtnisses. In: Stephan Braese (Hg.): *In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur*. Opladen 1998. S. 13-30.
- Diner, Dan (Hg.): *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*. Frankfurt a. M. 1987.
- Diner, Dan: *Jenseits des Vorstellbaren – Der „Judenrat“ als Grenzsituation*. In: Ders.: *Gedächtniszeiten. Über jüdische und andere Geschichten*. München 2003. S. 135-151.
- Diner, Dan: Über Schulddiskurse und andere Narrative. Epistemologisches zum Holocaust. In: Koch, Gertrud (Hg.): *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*. Köln/Weimar/Wien 1999. S. 61-84.
- Diner, Dan: *Zivilisationsbruch: Denken nach Auschwitz*. Frankfurt a. M. 1988.
- Diner, Dan: *Zwischen Aporie und Apologie. Über Grenzen der Historisierbarkeit des Nationalsozialismus*. In: Ders. (Hg.): *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*. Frankfurt a. M. 1987. S. 62-73.
- Duden. *Die deutsche Rechtschreibung*. Hgg. v. d. Dudenredaktion. Akt. Nachdruck, Mannheim 2001.
- Dunker, Axel: *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*. München 2003.
- Durzak, Manfred (Hg.): *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*. Stuttgart 1973.

- Durzak, Manfred: „Der Worte Wunden“. Sprachnot und Sprachkrise im Exilgedicht. In: Thuncke, Jörg (Hg.): Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit. Amsterdam 1998. S. 15-24.
- Düwell, Marcus: Ästhetische Erfahrung und Moral. In: Mieth, Dietmar (Hg.): Erzählen und Moral. Narrativität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik. Tübingen 2000. S. 11-35.
- Düwell, Susanne: Inszenierung „authentischer“ Erinnerung. Die fiktionale Holocaust-Autobiographie von Benjamin Wilkomirski. In: dies./Schmidt, Matthias (Hg.): Narrative der Shoah. Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik. Paderborn 2002. S. 77-90.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt a. M. 1977.
- Eggert, Hartmut: Einführung. In: Ders. (Hg.): „... wortlos der Sprache mächtig“. Schweigen und Sprechen in Literatur und sprachlicher Kommunikation. Stuttgart 1999. S. 1-8.
- Eich, Günter: Einige Bemerkungen zum Thema „Literatur und Wirklichkeit“. In: Akzente 3 (1956). H. 4. S. 313-315.
- Einfalt, Michael: Autonomie. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Stuttgart 2000. S. 431-479.
- Emmerich, Wolfgang: Einleitung. In: Ders./Heil, Susanne (Hg.): Lyrik des Exils. Bio-bibliograph. erg. Ausgabe, Stuttgart 1997. S. 21-77.
- Emmerich, Wolfgang: Exillyrik nach 1945. In: Thuncke, Jörg (Hg.): Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit. Amsterdam 1998. S. 357-379.
- Emmerich, Wolfgang: Kein Gespräch über Bäume. Naturlyrik unterm Faschismus und im Exil. In: Koepke, Wulf/Winkler, Martin: Exilliteratur 1933-45. Darmstadt 1989. S. 394-423.
- Erdle, Birgit R.: Bachmann und Celan treffen Nelly Sachs. Spuren des Ereignisses in den Texten. In: Bernhard Böschstein/Sigrid Weigel (Hg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Frankfurt a. M. 1997. S. 85-115.
- Erdle, Birgit R.: Die Verführung der Parallelen. Zu Übertragungsverhältnissen zwischen Ereignis, Ort und Zitat. In: Elisabeth Bronfen u.a. (Hg.): Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln 1999. S. 27-50.
- Erl, Astrid: Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft: Was ist... und zu welchem Ende... ? In: Ansgar Nünning/Roy Sommer (Hg.): Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze, theoretische Positionen und transdisziplinäre Perspektiven. Tübingen 2004. S. 115-128.

- Eshel, Amir: Die hohle Sprache. Die Debatte um George Steiners Das hohle Wunder. In: Braese, Stephan/Gehle, Holger/Kiesel, Doron/Loewy, Hanno (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Frankfurt a. M./New York 1998. S. 317-329.
- Eshel, Amir: Zeit der Zäsur. Jüdische Dichter im Angesicht der Shoah. Heidelberg 1998.
- Exner, Richard: Schöner sind die Gedichte des Glücks. In: Die Zeit, 09.10.1964.
- Fahrenbach, Helmut: Ist ‚politische Ästhetik‘ – im Sinne Brechts, Marcuses, Sartres – heute noch relevant? In: Jürgen Wertheimer (Hg.): Von Poesie und Politik. Zur Geschichte einer dubiosen Beziehung. Tübingen 1994. S. 355-383.
- FAZ-Fragebogen in: Frankfurter Allgemeine Magazin, 09.07.1982. H. 123 (zit. n. Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Hg.): Hilde Domin. A.a.O., S. 21).
- Fedderson, Jan/Reinecke, Stefan: „Erinnerungskultur ist nicht nur Camouflage“. In: taz, 14.04.2005. S. 4-5.
- Feilchenfeldt, Konrad: Deutsche Exilliteratur 1933-1945. Kommentar zu einer Epoche. München 1986.
- Finck, Almut: Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie. Berlin 1999.
- Finkelstein, Norman G.: Die Holocaust-Industrie. Wie das Leiden der Juden ausgebeutet wird. 5. Aufl., München 2001 (2000).
- Fliedl, Konstanze: Nietzsches Vogel. Zur Kritik eines Motivs. In: Katharina Baisch/Ines Kappert/Marianne Schuller/Elisabeth Strowick/Ortrud Gutjahr (Hg.): Gender Revisited. Subjekt- und Politikbegriffe in Kultur und Medien. Stuttgart/Weimar 2002. S. 131-146.
- Frei, Norbert: Auschwitz und Holocaust. Begriff und Historiographie. In: Hanno Loewy (Hg.): Holocaust: Die Grenzen des Verstehens. Eine Debatte über die Besetzung der Geschichte. Reinbek bei Hamburg 1992. S. 101-109.
- Frei, Norbert: Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit. 2., durchges. Aufl., München 1997 (1996).
- Friedmann, Jan/Jörg Später: Britische und deutsche Kollektivschuld-Debatte. In: Ulrich Herbert (Hg.): Wandlungsprozesse in Westdeutschland. Belastung, Integration, Liberalisierung 1945-1980. Göttingen 2002. S. 53-90.
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg 1956.
- Friedrich, Jörg: Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945. Berlin 2002.

- Funke, H.: Bergen-Belsen, Bitburg, Hambach – Bericht über eine negative Katharsis. In: Ders. (Hg.): Von der Gnade der geschenkten Nation. Berlin 1988. S. 20-34.
- Gadamer, Hans-Georg: Hilde Domin, Dichterin der Rückkehr. Festrede zur Verleihung des Meersburger Droste-Preises 1971. Zit. n. VE, S. 29-35 (erstmalig in *Poetica* 1977. S. 135-144).
- Garber, Zeev/Zuckermann Bruce: Why do they call the Holocaust 'The Holocaust': An inquiry into the psychology of labels. In: *Modern Judaism*. Vol. 9. No. 2 (1989).
- Gerhard, Ute/Link, Jürgen/Parr, Rolf: Diskurs und Diskurstheorien. In: Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hgg. v. Ansgar Nünning. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 2001. S. 115-117.
- Gerigk, Horst-Jürgen: Unterwegs zur Interpretation. Hinweise zu einer Theorie der Literatur in Auseinandersetzung mit Gadammers ‚Wahrheit und Methode‘. Hürtgenwald 1989.
- Gnüg, Hiltrud: Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit. Stuttgart 1983.
- Gödeke-Kolbe, Stefanie: Subjektfiguren und Literaturverständnis nach Auschwitz. Romane und Essays von Christa Wolf. Frankfurt a. M. 2003. S. 26.
- Goodbye, Axel: Landschaften und Naturmetaphorik in der Lyrik von Exil und innerer Emigration. In: Thuncke, Jörg (Hg.): Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit. Amsterdam 1998. S. 49-65.
- Goschler, Constantin: Schuld und Schulden. Die Politik der Wiedergutmachung für NS-Verfolgte seit 1945. Göttingen 2005.
- Greve, Michael: Der justitielle und rechtspolitische Umgang mit den NS-Gewaltverbrechen in den sechziger Jahren. Frankfurt a. M. 2001.
- Greve, Michael: Täter oder Gehilfen? Zum strafrechtlichen Umgang mit NS-Gewaltverbrechern in der Bundesrepublik Deutschland. In: Ulrike Weckel/Edgar Wolfrum (Hg.): „Bestien“ und „Befehlsempfänger“. Frauen und Männer in NS-Prozessen nach 1945. Göttingen 2003.
- Grimm, Gunter E. (Hg.): Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart. Frankfurt a. M. 1992.
- Grimm, Gunter E./Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Königstein/Ts. 1985.
- Grimm, Gunter: Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. München 1977.

- Günter, Manuela: Überleben schreiben. In: Dies. (Hg.): Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoah. Würzburg 2002. S. 9-19.
- Günzel, Eike: Das wandelnde Zitat. Paul Celan im jüdischen Kontext. Würzburg 1995.
- Gutmann, Israel/Jäckel, Eberhard/Longerich, Peter/Schoeps, Julius H. (Hg.): Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden. Berlin 1993.
- Habe, Hans: Wenn es nur abstrakt ist. In: Aufbau 4 (1961). S. 23-24.
- Hahn, Peter: Kunst zwischen Ideologie und Utopie. Studien über die theoretischen Möglichkeiten eines gesellschaftsbezogenen Kunstbegriffs. Berlin 1969.
- Hammer, Almuth: Erwählung erinnern. Literatur als Medium jüdischen Selbstverständnisses. Mit Fallstudien zu Else Lasker-Schüler und Joseph Roth. Göttingen 2004.
- Hammer, Almuth: „Wenn ich dein vergesse, Jerusalem...“. Vergessen als Deutungskategorie in der jüdischen Tradition und ihre Fortschreibung in Else Lasker-Schülers „Malik“. In: Butzer, Günter/Günter, Manuela (Hg.): Kulturelles Vergessen: Medien – Rituale – Orte. Göttingen 2004. S. 129-150.
- Hammers, Irmgard: Hilde Domin: Dichtungstheoretische Reflexion und künstlerische Verwirklichung. Köln 1984.
- Hammerschmidt-Hummel, Hildegard: Die Traumtheorien des 20. Jahrhunderts und die Träume der Figuren Shakespeares. Mit einem Abriß philosophischer und literarischer Traumauffassungen von der Antike bis zur Gegenwart. Heidelberg 1992.
- Hans, Jan/Röder, Werner: Emigrationsforschung. In: Akzente 20 (1973). H. 6. S. 580-591.
- Hansen-Schaberg, Inge/Schmeichel-Falkenberg, Beate (Hg.): Frauen erinnern. Widerstand – Verfolgung – Exil. Berlin 2000.
- Hartmann, Geoffrey: Das beredte Schweigen der Literatur. Über das Unbehagen an der Kultur. Frankfurt a. M. 2000.
- Hartmann, Geoffrey: Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust. Berlin 1999.
- Haupt, Jürgen: Natur und Lyrik. Naturbeziehungen im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1983.
- Hecht, Cornelia: Deutsche Juden und Antisemitismus in der Weimarer Republik. Bonn 2003.
- Heinrich, Horst-Alfred: Die kollektiven Erinnerungen an die Shoah als Störfaktor nationaler Identität. In: Bergem, Wolfgang (Hg.): Die NS-Diktatur im deutschen Erinnerungsdiskurs. Opladen 2003. S. 59-79.

- Heißenbüttel, Helmut: Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit 1964. In: Ders.: Über Literatur. Texte und Dokumente zur Literatur. Olten/Freiburg i.B. 1966.
- Hennig, Thomas: Intertextualität als ethische Dimension. Peter Handkes Ästhetik „nach Auschwitz“. Würzburg 1996.
- Herbert, Ulrich: Liberalisierung als Lernprozeß. Die Bundesrepublik in der deutschen Geschichte – eine Skizze. In: Ders. (Hg.): Wandlungsprozesse in Westdeutschland. Belastung, Integration, Liberalisierung 1945-1980. Göttingen 2002. S. 7-49.
- Herf, Jeffrey: Zweierlei Erinnerung. Die NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland. Berlin 1998 (Cambridge/London 1997).
- Heselhaus, Clemens: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache. 2., durchges. Aufl., Bonn 1962.
- Hessing, Jakob: Gedichte nach Auschwitz. In: Merkur 11 (1992). S. 980-992.
- Hilberg, Raul: Die Vernichtung der europäischen Juden. Bd. 1-3. Frankfurt a. M. 1994 (Chicago 1961).
- Hilzinger Sonja: „Ich will wohnen im Menschenwort“. Zur Lyrik von Rose Ausländer. In: Thuncke, Jörg (Hg.): Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit. Amsterdam 1998. S. 325-338.
- Hilzinger, Sonja: „An die Stelle von Heimat/halte ich die Verwandlungen der Welt –“ (Nelly Sachs). Jüdische Lyrikerinnen im Exil. In: Perspektiven der Frauenforschung. Tübingen 1998. S. 175-193.
- Hilzinger, Sonja: „Das Wort der Stummen“. Deutsch-jüdische Lyrik in Nazi-Deutschland. In: J. H. Schoeps u.a. (Hg.): Menora. Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte 1998. Bd. 9. S. 70-99.
- Hinck, Walter: ‚Hoffnung‘ im Gedicht der jüdischen Lyrikerinnen Hilde Domin und Rose Ausländer. In: Hans Esselborn/Werner Keller (Hg.): Geschichtlichkeit und Gegenwart. Festschrift für Hans Dietrich Irmischer zum 65. Geburtstag. Köln/Weimar/Wien 1994. S. 314-321.
- Hinck, Walter: „Wohnen im Wort“ Zur Lyrik Rose Ausländers. Festschrift für H. Arntzen. Münster 1991. S. 535-539.
- Hinck, Walter: Fluchtwohnungen – Zufluchtwohnungen. Zur Lyrik Hilde Domins. In: Ulrich Ernst/Bernhard Sowinski (Hg.): Architectura Poetica. Festschrift für Johannes Rathofer zum 65. Geburtstag. Kölner Germanistische Studien 30. Köln/Wien 1990. S. 509-517.
- Hinderer, Walter: Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland. Stuttgart 1978.
- Hockerts, Hans Günter/Kuller, Christiane (Hg.): Nach der Verfolgung. Wiedergutmachung nationalsozialistischen Unrechts in Deutschland? Göttingen 2003.

- Hoffmann, Christhard: Zum Begriff der Akkulturation. In: Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945. Hgg. v. Kuhn, Claus-Dieter/zur Mühlen, Patrick/Paul, Gerhard/Winckler, Lutz. Darmstadt 1998. S. 117-126.
- Hofmann, Michael: Erzählen nach Auschwitz in Uwe Johnsons *Jahrestagen*. In: Braese, Stephan/Gehle, Holger/Kiesel, Doron/Loewy, Hanno (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Frankfurt a. M. 1998. S. 197-212.
- Hölscher, Lucian: Geschichte als „Erinnerungskultur“. In: Platt, Kristin/Dabag, Mihran (Hg.): Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektives Gedächtnis. Opladen 1995. S. 146-168.
- Honold, Alexander: Der Leser Walter Benjamin: Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte. Berlin 2000.
- Hucke, Karl-Heinz/Kutzmutz, Olaf: Engagierte Literatur. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearb. d. Reallexikons d. deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1: A-G. Hgg. v. Klaus Weimar. 3., neu bearb. Aufl., Berlin 1997. S. 446-447.
- Huml, Ariane: *Ziehende Landschaft[en]* – generationenspezifische Remigration in der Dichtung jüdischer Schriftstellerinnen nach 1945. In: von der Lühe, Irmela/Krohn, Claus-Dieter (Hg.): Fremdes Heimatland. Remigration und literarisches Leben nach 1945. Göttingen 2005. S. 217-236.
- Huntemann, Willi: „Unengagiertes Engagement“ – zum Strukturwandel des literarischen Engagements nach der Wende. In: Ders./Klentak-Zablocka, Małgorzata/Lampart, Fabian/Schmidt, Thomas (Hg.): Engagierte Literatur in Wendezeiten. Würzburg 2003. S. 33-48.
- Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft. Halle a. d. S. 1931.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München 1976.
- Jäger, Siegfried: Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung. 2. überarb. u. erw. Aufl., Duisburg 1999 (1993).
- Jannidis, Fotis: Polyvalenz – Konvention – Autonomie. In: Ders./Lauer, Gerhard/Martínez, Matías/Winko, Simone (Hg.): Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte. Berlin 2003. S. 305-328.
- Janz, Marlies: Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankfurt a. M. 1976.
- Jaspers, Karl: Die Schuldfrage. Ein Beitrag zur deutschen Frage. Zürich 1947.
- Jauß, Hans Robert: Die Theorie der Rezeption. Konstanz 1987.

- Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M. 1967.
- Jauß, Hans Robert: Wege des Verstehens. München 1994.
- Jens, Walter: Vollkommenheit im Einfachen. In: VE, S. 53-56 (erstmalig in: Die Zeit, 27.11.1959).
- Jeziorowski, Klaus: Der Text und seine Rückseite. Bielefeld 1995.
- Jung, Carl Gustav: Nach der Katastrophe. In: Ders.: Zivilisation im Übergang. Freiburg i. B. 1974. Hgg. v. Lilly Jung-Merker/Elisabeth Rüf (ED: Neue Schweizer Rundschau XIII/2. Zürich 1945. S. 67-88). S. 219-244.
- Jung, Werner: Kleine Geschichte der Poetik. Hamburg 1997.
- Kaiser, Gerhard R.: Poesie der Apokalypse. Würzburg 1991.
- Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hg.): Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit. Berlin 1992.
- Kantorowicz, Alfred: Politik und Literatur im Exil. Deutschsprachige Schriftsteller im Kampf gegen den Nationalsozialismus. München 1983 (Hamburg 1978).
- Kaplan, Marion A.: Jüdisches Bürgertum: Frau, Familie und Identität im Kaiserreich. Hamburg 1997.
- Karsch, Margret: „Ein magischer Gebrauchsartikel“. Zur Poetik Hilde Domin. In: Tribüne 3 (2004). H. 171. S. 75-79.
- Karsch, Margret: Die Darstellung der jüdischen Remigration in Hilde Domin Roman *Das zweite Paradies*“ (Vortrag am 25. November 2006, unveröffentlichtes Manuskript).
- Kersten, Paul: Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs. Hamburg 1970.
- Kertész, Imre: Rede über das Jahrhundert. In: Ders.: Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt. Essays. Reinbek bei Hamburg 1999 (Budapest 1998). S. 14-40.
- Kiedaisch, Petra: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter. Stuttgart 1995. S. 9-25.
- Kirn, Michael: Verfassungsumsturz oder Rechtskontinuität? Die Stellung der Jurisprudenz nach 1945 zum Dritten Reich insbesondere die Konflikte um die Kontinuität der Beamtenrechte und Art. 131 GG. Berlin 1972.
- Kirsch, Jan-Holger: Nationaler Mythos oder historische Trauer? Der Streit um ein zentrales „Holocaust Mahnmal“ für die Berliner Republik. Köln 2003.
- Kittel, Manfred, Die Legende von der „Zweiten Schuld“: Vergangenheitsbewältigung in der Ära Adenauer. Berlin 1993), als „Fassade rasch erlernter politischer Verdammungsrituale“.

- Klein, Judith: Literatur und Genozid. Darstellungen der nationalsozialistischen Massenvernichtung in der französischen Literatur. Wien/Köln/Weimar 1992.
- Klemm, Peter/Ruppel, Helmut: Begriffe und Namen – Versuche, ein Geschehen zu fassen, das nicht faßbar ist. Auschwitz – Holocaust – Schoa – Churban. In: Lohrbächer, Albrecht/Ruppel, Helmut/Schmidt, Ingrid/Thierfelder, Jörg (Hg.): Schoa. Schweigen ist unmöglich. Erinnern, Lernen, Gedenken. Stuttgart/Berlin/Köln 1999. S. 144-146.
- Klüger, Ruth: Dichten über die Shoah. Zum Problem des internationalen Umgangs mit dem Massenmord. In: Hardtmann, Gertrud: Spuren der Verfolgung. Seelische Auswirkungen auf die Opfer und ihre Kinder. Gerlingen 1992. S. 203-221.
- Klüger, Ruth: Gibt es ein ‚Judenproblem‘ in der deutschen Nachkriegsliteratur? In: Katastrophen. Über deutsche Literatur. Göttingen 1994. S. 9-38.
- Klüger, Ruth: Zeugensprache: Koeppen und Andersch. In: Braese, Stephan/Gehle, Holger/Kiesel, Doron/Loewy, Hanno (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Frankfurt a. M./New York 1998. S. 173-181.
- Klundt, Michael: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Heldenmythos und Opfertau mel. Der Zweite Weltkrieg und seine Folgen im deutschen Geschichtsdiskurs. Köln 2004.
- Knoll, Manuel: Theodor W. Adorno. Ethik als erste Philosophie. München 2002.
- Knörrich, Otto: Die deutsche Lyrik seit 1945. 2., rev. und erw. Aufl., Stuttgart 1978.
- Koch, Gertrud (Hg.): Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung. Köln/Weimar/Wien 1999.
- Koepke, Wulf/Winkler, Michael (Hg.): Exilliteratur 1933-1945. Darmstadt 1989.
- Kogon, Egon: Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager. München 1946.
- König, Helmut: Die Zukunft der Vergangenheit. Der Nationalsozialismus im politischen Bewußtsein der Bundesrepublik. Frankfurt a. M. 2003.
- König, Helmut/Kohlstruck, Michael/Wöll, Andreas (Hg.): Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts. Westdeutscher Verlag, Opladen 1998.
- Koopmann, Helmut: Geschichte, Mythos, Gleichnis: Die Antwort des Exils. In: Johann Holzner/Wolfgang Wiesmüller (Hg.): Ästhetik der Geschichte. Innsbruck 1995. S. 77-98.
- Köpf, Gerhard: Vor-Bilder. Tübinger Poetik-Vorlesungen. Tübingen 1999.

- Korte, Hermann: „Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit“. Der Holocaust in der Lyrik nach 1945. In: Text und Kritik 144: Literatur und Holocaust. Hgg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1999. S. 25-47.
- Korte, Hermann: Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945. Stuttgart 1989.
- Körte, Mona/Stockhammer, Robert (Hg.): Ahasvers Spur. Dichtungen und Dokumente vom „Ewigen Juden“. Leipzig 1995.
- Körte, Mona: Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik. Frankfurt/New York 2000.
- Kramer, Sven: Auschwitz im Widerstreit. Wiesbaden 1999.
- Kramer, Sven: Die Folter in der Literatur. Ihre Darstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa von 1740 bis ‚nach Auschwitz‘. München 2004.
- Krankenhagen, Stefan: Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser. Köln/Weimar/Wien 2001.
- Krause, Peter: Der Eichmann-Prozeß in der deutschen Presse. Frankfurt/New York 2002.
- Krauss, Marita: Grenze und Grenzwahrnehmung bei Emigranten der NS-Zeit. In: Andreas Gestrich/Marita Krauss (Hg.): Migration und Grenze. Stuttgart 1998. S. 61-82.
- Krauss, Marita: Heimkehr in ein fremdes Land. Geschichte der Remigration nach 1945. München 2001.
- Kreis, Gabriele: Frauen im Exil. Dichtung und Wirklichkeit. Regensburg 1984.
- Kreuzer, Ingrid: Literatur als Konstruktion. Studien zur deutschen Literaturgeschichte zwischen Lessing und Martin Walser. Frankfurt a. M. 1989.
- Kreuzer, Johann: „Ob ein Mensch Erfahrungen machen kann, ist in letzter Instanz davon abhängig, wie er vergißt“. Überlegungen zu einer Notiz Adornos. In: Günter Butzer/Manuela Günter (Hg.): Kulturelles Vergessen. A.a.O., S. 167-183.
- Krohn, Claus-Dieter/Schildt, Axel (Hg.): Zwischen den Stühlen? Remigranten und Remigration in der deutschen Medienöffentlichkeit der Nachkriegszeit. Hamburg 2002.
- Krowol, Karl: „Ich will einen Streifen Papier“. In: VE, S. 13-28 (erstmalig in: Literatur in Köln 12. Hgg. v. der Stadtbücherei. Dezember 1980. S. 4-7).
- Krowol, Karl: Die Chance des Lyrikers. In: Die Tat 174 (1951).
- Krowol, Karl: Intellektuelle Heiterkeit. In: Akzente 2 (1955). H. 4. S. 341-346.
- Kruse, Florian: Lösche aus das Zeichen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.06.1993. S. 31.

- Kurz, Gerhard: Vieldeutigkeit. Überlegungen zu einem literaturwissenschaftlichen Paradigma. In: Danneberg, Lutz/Vollhardt, Friedrich (Hg.): Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte. Positionen und Perspektiven nach der „Theoriedebatte“. Stuttgart 1992. S. 315-333.
- LaBerge, Stephen: Hellwach im Traum. Höchste Bewußtheit in tiefem Schlaf. Paderborn 1987.
- Laermann, Klaus: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“. Überlegungen zu einem Darstellungsverbot. In: Koeppen, Manuel (Hg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz. Berlin 1993;
- Lamping, Dieter: Gedichte nach Auschwitz, über Auschwitz. In: Gerhard R. Kaiser: Poesie der Apokalypse. Würzburg 1991. S. 237-255.
- Lamping, Dieter: Literatur und Theorie. Poetologische Probleme der Moderne. Göttingen 1996.
- Lamping, Dieter: Nachwort. In: Ders. (Hg.): Dein aschenes Haar Sulamith. Dichtung über den Holocaust. 2. Aufl., München 1993 (1992). S. 271-298.
- Lamping, Dieter: Von Kafka bis Celan. Jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Göttingen 1998.
- Lang, Berel: Introduction. In: Ders. (Ed.): Writing and the Holocaust. New York/London 1988. S. 1-15. S. 1.
- Lange, Sigrid: Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart. Bielefeld 1999.
- Langer, Lawrence L.: Admitting the Holocaust. Collected Essays. New York/Oxford 1995.
- Langer, Lawrence L.: The Holocaust and the literary Imagination. New Haven/London 1975.
- Lauer, Gerhard: Erinnerungsverhandlungen. Kollektives Gedächtnis und Literatur fünfzig Jahre nach der Vernichtung der europäischen Juden. In: DVjS. 73 (1999), Sonderheft. S. 215-245.
- Lehmann, Annette Jael: Im Zeichen der Shoah. Aspekte der Dichtungs- und Sprachkrise bei Rose Ausländer und Nelly Sachs. Tübingen 1999.
- Lehr-Rosenberg, Stephanie: „Ich setzte den Fuß in die Luft, und sie trug.“ Umgang mit Fremde und Heimat in Gedichten Hilde Domin. Würzburg 2003.
- Lenk, Elisabeth: Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum. München 1983.
- Leonhard, Nina: Politik- und Geschichtsbewusstsein im Wandel. Die politische Bedeutung der nationalsozialistischen Vergangenheit im Verlauf von drei Generationen in Ost- und Westdeutschland. Münster 2002.
- Lermen, Birgit/Braun, Michael: Hilde Domin. „Hand in Hand mit der Sprache“. Bonn 1997.

- Lermen, Birgit/Braun, Michael: Nelly Sachs. „an letzter Atemspitze des Lebens“. Bonn 1998.
- Lermen, Birgit: „Vogel Klage“. In: Dies./Braun, Michael: Hilde Domin. „Hand in Hand mit der Sprache“. Bonn 1997. S. 157-161.
- Lermen, Birgit: Deutsche Dichterinnen jüdischer Herkunft. Mascha Kaléko – Hilde Domin. Aachen 1990.
- Lermen, Birgit: Ecce homo. In: Dies./Braun, Michael: Hilde Domin. „Hand in Hand mit der Sprache“. Bonn 1997. S. 132-135.
- Levy, Daniel/Sznaider, Natan: Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust. Frankfurt/M. 2001.
- Liebrand, Claudia: „Das Trauma der Auschwitz Wochen in ein Versmaß stülpen“ oder: Gedichte als Exorzismus. Ruth Klügers weiter leben. In: Huml, Ariane/Rappenecker, Monika (Hg.): Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien. Würzburg 2003. S. 237-248.
- Lieske, Stephan: Poetik. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 2., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2001. S. 510-512.
- Lindner, Burkhardt: Was heißt: Nach Auschwitz? Adornos Datum. In: Braese, Stephan/Gehle, Holger/Kiesel, Doron/Loewy, Hanno (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Frankfurt a. M./New York 1998. S. 283-300.
- Loetscher, Hugo: Vom Erzählen erzählen. Münchner Poetik-Vorlesungen. Zürich 1988.
- Lohner, Edgar: Hilde Domin: Hier. In: Neue Rundschau 76 (1965). S. 313.
- Lorenz, Dagmar C. G.: Verfolgung bis zum Massenmord. Holocaust-Diskurse in deutscher Sprache aus der Sicht der Verfolgten. New York 1992.
- Lorenz, Otto: Gedichte nach Auschwitz oder: Die Perspektive der Opfer. In: Text und Kritik. Sonderband. Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz. Hgg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1988. S. 35-53.
- Lorenz, Otto: Schweigen in der Dichtung: Hölderlin – Rilke – Celan. Göttingen 1989.
- Lübbe, Hermann: Der Nationalsozialismus im deutschen Nachkriegsbewußtsein. In: Historische Zeitschrift 236 (1983). H. 3. S. 579-599.
- Lübbe, Hermann: Säkularisierung als geschichtsphilosophische Kategorie. In: Kuhn, Helmut/Wiedmann, Franz (Hg.): Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt. München 1964. S. 221-239.
- Lübbe, Hermann: Säkularisierung. Geschichte eines ideenpolitischen Begriffs. München 1965.

- Lubrich, Oliver (Hg.): Reisen ins Reich 1933-1945. Ausländische Autoren berichten aus Deutschland. Frankfurt a. M. 2005.
- Lühe, Irmela von der: Rose Ausländer – Stationen des Exils im Leben einer Dichterin. In: Helmut Braun (Hg.): „Weil Wörter mir diktieren: Schreib uns.“ Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Rose-Ausländer-Stiftung 1999. Köln 2000. S. 181-198.
- Luther, Andreas: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch...“. Zur Möglichkeit von Lyrik nach Auschwitz am Beispiel Paul Celans. Frankfurt a. M. 1987.
- Lützeler, Paul Michael (Hg.): Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt a. M. 1994.
- Lützeler, Paul Michael/Schwarz, Egon (Hg.): Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965. Untersuchungen und Berichte. Königstein/Ts. 1980.
- Lützeler, Paul Michael: Einleitung. Poetikvorlesungen und Postmoderne. A.a.O., S. 15.
- Lyotard, Jean-François: Der Widerstreit. 2., korr. Aufl. München 1989 (1987).
- Marchart, Oliver: Umkämpfte Gegenwart. Der „Zivilisationsbruch Auschwitz“ zwischen Singularität, Partikularität, Universalität und der Globalisierung der Erinnerung. In: Heidemarie Uhl: (Hg.): Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts. Innsbruck 2003. S. 35-65.
- Markovits, Andrei S./Noveck, Beth Simone: West Germany. In: David S. Wyman (Ed.): The World reacts to the Holocaust. Baltimore/London 1996. S. 391-446.
- Marsch, Edgar: Eine Einführung. In: Ders. (Hg.): Moderne deutsche Naturlyrik. Stuttgart 2000 (1980). S. 266-306.
- McCormick, John: The Frozen Country. In: Kenyon Review, Jg. 22, Nr. 1 (1960).
- Mecklenburg, Norbert: Naturlyrik und Gesellschaft. Stichworte zu Theorie, Geschichte und Kritik eines poetischen Genres. In: Ders. (Hg.): Naturlyrik und Gesellschaft. Stuttgart 1977. S. 7-32.
- Meller, Horst: Hilde Domin. In: VE, S. 36-50 (erstmalig und ungekürzt in: Deutsche Dichter der Gegenwart. Hgg. v. Benno von Wiese. Berlin 1971. S. 354-368).
- Mertz, Peter: Und das wurde nicht ihr Staat. Erfahrungen emigrierter Schriftsteller mit Westdeutschland. München 1985.

- Meyer, Friederike: Diskurstheorie und Literaturgeschichte. Eine systematische Reformulierung des Diskursbegriffs von Foucault. In: Danneberg, Lutz/Vollhardt, Friedrich (Hg.): Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte. Positionen und Perspektiven nach der „Theoriedebatte“. Stuttgart 1992. S. 389-408.
- Mittag, Gabriele: Erinnern, Schreiben, Überliefern. Über autobiographisches Schreiben deutscher und deutsch-jüdischer Frauen. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 11: Frauen und Exil. Hgg. v. Claus-Dieter Krohn. München 1993. S. 53-67.
- Moll, Michael: Lyrik in einer entmenschlichten Welt. Interpretationsversuche zu deutschsprachigen Gedichten aus nationalsozialistischen Gefängnissen, Ghettos und KZ's [sic]. Frankfurt a. M. 1988.
- Moller, Sabine: Vielfache Vergangenheit. Öffentliche Erinnerungskulturen und Familienerinnerungen an die NS-Zeit in Ostdeutschland. Tübingen 2003.
- Mon, Franz: Sprache ohne Zukunft? In: Sprache im technischen Zeitalter. H. 5-8 (1962-63). S. 467-469.
- Moses, Stéphane/Schöne, Albrecht (Hg.): Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposium. Frankfurt a. M. 1986.
- Mosler, Peter: Zur Legitimation des Schreibens. In: Ders. (Hg.): Schreiben nach Auschwitz. Köln 1989. S. 7-10.
- Münz, Christoph: Der Welt ein Gedächtnis geben. Geschichtstheologisches Denken im Judentum nach Auschwitz. Gütersloh 1995.
- Münz, Christoph: Erinnerung im jüdischen Kontext: Der Welt ein Gedächtnis geben. In: Loewy, Hanno/Moltmann, Bernhard (Hg.): Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung. Frankfurt a. M./New York 1996. S. 137-163.
- Nagel, Bert: Das Reimproblem in der deutschen Dichtung. Vom Otfridvers zum freien Vers. Berlin 1985.
- Niederland, William G.: Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom. Seelenmord. Frankfurt a. M. 1980.
- Niederland, William G.: The Problem of the Survivor. In: Journal of the Hillside Hospital 10 (1961). S. 233-247.
- Nieraad, Jürgen: Begehung des Elfenbeinturms. Zur politischen Funktion des Ästhetischen. In: Sven Kramer (Hg.): Das Politische im literarischen Diskurs. Studien zur deutschen Gegenwartsliteratur. Opladen 1996. S. 11-31.
- Niethammer, Lutz: Diesseits des „Floating Gap“. Das kollektive Gedächtnis und die Konstruktion von Identität im wissenschaftlichen Diskurs. In: Platt, Kristin/Dabag, Mihran (Hg.): Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektives Gedächtnis. Opladen 1995. S. 25-50.

- Niethammer, Lutz: Erinnerungsgebot und Erfahrungsgeschichte. Institutionalisierung im kollektiven Gedächtnis. In: Loewy, Hanno (Hg.): Holocaust: Die Grenzen des Verstehens. Eine Debatte über die Besetzung der Geschichte. Reinbek bei Hamburg 1992. S. 21-41.
- Niethammer, Lutz: Jenniger – vorzeitiges Exposé zur Erforschung eines ungewöhnlich schnellen Rücktritts. In: Babylon 5 (1989). S. 40-46.
- Noelle-Neumann, Elisabeth: Gebet in der Löwengrube: „Bitte“. In: Frankfurter Anthologie XVI. Frankfurt 1993. S. 155ff.
- Novick, Peter: Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord. Stuttgart/München 2001 (Boston/New York 1999).
- Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 2., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart 2001.
- Oellers, Norbert (Hg.): Manche Worte strahlen. Deutsch-jüdische Dichterinnen des 20. Jahrhunderts. Erkelenz 1999.
- Oelmann, Ute Maria: Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan. Stuttgart 1980.
- Orth, Karin: Das System der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Eine politische Organisationsgeschichte. Hamburg 1999.
- Pankau, Johannes G.: Schwierige Rückkehr. Exil und Nachkriegsliteratur 1945-1950. Oldenburg 1995.
- Papanek, Hanna: Reflexionen über Exil und Identität, Staat und Menschenrechte. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 17: Sprache – Identität – Kultur. Frauen im Exil. München 1999. Hgg. v. Claus-Dieter Krohn. München 1999. S. 24-37.
- Papcke, Sven: Exil und Remigration als öffentliches Ärgernis. Zur Soziologie eines Tabus. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 9: Exil und Remigration. Hgg. v. Claus-Dieter Krohn. München 1991. S. 9-24.
- Paris, Rainer: Ohnmacht als Pression. Über Opferrhetorik. In: Merkur 665/666 (2004). S. 912-923.
- Patzel-Mattern, Katja: Geschichte im Zeichen der Erinnerung. Subjektivität und kulturwissenschaftliche Theoriebildung. Stuttgart 2002.
- Peitsch, Helmut: ‚Das Politische zur Natur werden lassen‘: Vom Umgang mit dem Vorwurf der ‚Tendenz‘ in der Exilliteratur. In: Schreckenberger, Helga (Hg.): Ästhetiken des Exils. Amsterdam 2003. S. 15-36.
- Peitsch, Helmut: Die Gruppe 47 und die Exilliteratur – ein Mißverständnis? In: Fetscher, Justus/Lämmert, Eberhard/Schütte, Jürgen (Hg.): Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik. Würzburg 1991.
- Peitsch, Helmut: Engagement/Tendenz/Parteilichkeit. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Stuttgart 2001. S. 178-223.

- Pfestroff, Christina: Anamnese der Amnesie. Jean-Francois Lyotard und der Topos der Undarstellbarkeit in der geschichtswissenschaftlichen Diskussion. In: Düwell, Susanne/Schmidt, Matthias (Hg.): Narrative der Shoah. Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik. Paderborn 2002. S. 229-244.
- Platen, Edgar: Perspektiven literarischer Ethik. Erinnern und Erfinden in der Literatur der Bundesrepublik. Tübingen/Basel 2001.
- Probst, Lothar: Der Holocaust – eine neue Zivilreligion für Europa? In: Bergem, Wolfgang (Hg.): Die NS-Diktatur im deutschen Erinnerungsdiskurs. Opladen 2003. S. 227-238.
- Pross, Christian: Wiedergutmachung. Der Kleinkrieg gegen die Opfer. Frankfurt a. M. 1988.
- Pulver, Elsbeth: Hilde Domin. In: Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur. Hgg. v. Heinz-Ludwig Arnold. München 1978-1993. S. 1-10.
- Radlmaier, Steffen: Der Nürnberger Lernprozeß. Von Kriegsverbrechern und Starreportern. Frankfurt a. M. 2001.
- Raible, Wolfgang: Vom Text und seinen vielen Vätern oder: Hermeneutik als Korrelat der Schriftkultur. In: Assmann, Aleida/Assmann, Jan (Hg.): Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I. München 1983. S. 20-23.
- Rathgeb, Eberhard: Die engagierte Nation. Deutsche Debatten 1945-2005. München/Wien 2005.
- Reichel, Peter: Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute. München 2001.
- Rensmann, Lars: Demokratie und Judenbild. Antisemitismus in der politischen Kultur der Bundesrepublik Deutschland. Wiesbaden 2004.
- Richards, Ivor Armstrong: Prinzipien der Literaturkritik. Frankfurt a. M. 1985 (London 1924).
- Rincón, Carlos: Magisch/Magie. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 3. Stuttgart 2001. S. 724-760.
- Rommelspacher, Birgit: Schuldlos – Schuldig? Hamburg 1995.
- Rorty, Richard (Hg.): The linguistic turn: Recent Essays in Philosophical Method. Chicago 1992 (1967).
- Rosenfeld, Alvin: Ein Mund voll Schweigen. Literarische Reaktionen auf den Holocaust. Göttingen 2000 (Bloomington/Indiana 1988).
- Rosenthal, Gabriele: Erlebte und erzählte Lebensgeschichte. Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen. Frankfurt a. M./New York 1995.
- Ruberg, Uwe: Beredtes Schweigen in lehrhafter und erzählender deutscher Literatur des Mittelalters. München 1978.
- Rückerl, A.: NS-Verbrechen vor Gericht. 2. Aufl., Heidelberg 1984.

- Rüsen, Jörn: Trauer als historische Kategorie. Überlegungen zur Erinnerung an den Holocaust in der Geschichtskultur der Gegenwart. In: Loewy, Hanno/Moltmann, Bernhard (Hg.): Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung. Frankfurt a. M./New York 1996. S. 57-78.
- Sabrow, Martin/Jessen, Ralph/Große Kracht, Klaus: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Zeitgeschichte als Streitgeschichte. Große Kontroversen seit 1945. München 2003.
- Sandkühler, Thomas: Aporetische Erinnerung und historisches Erzählen. In: Loewy, Hanno (Hg.): Holocaust: Die Grenzen des Verstehens. Eine Debatte über die Besetzung der Geschichte. Reinbek bei Hamburg 1992. S. 144-159.
- Sarasin, Philipp: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. Frankfurt a. M. 2003.
- Schenk, Christian: Ästhetik und Moral bei Friedrich Schiller: Zukunft in der Vergangenheit? In: Mieth, Dietmar (Hg.): Erzählen und Moral. Narrativität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik. Tübingen 2000. S. 111-141.
- Schildt, Axel: Reise zurück aus der Zukunft. Beiträge von intellektuellen USA-Remigranten zur atlantischen Allianz, zum westdeutschen Amerikabild und zur ‚Amerikanisierung‘ in den fünfziger Jahren. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 9: Exil und Remigration. Hgg. v. Claus-Dieter Krohn. München 1991. S. 25-45.
- Schirmacher, Frank (Hg.): Die Walser-Bubis-Debatte. Eine Dokumentation. Frankfurt a. M. 1999.
- Schlant, Ernestine: Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust. München 2001 (New York/London 1999).
- Schlenstedt, Silvia: Bilder neuer Welten. In: Hiltrud Gnüg/Renate Möhrmann (Hg.): Frauen – Literatur – Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt a. M. 1989. S. 300-317.
- Schlichting, Hans Burkhard: Das Ungenügen der poetischen Strategien: Literatur im ‚Kursbuch‘ 1968-1976. In: Lüdke, W. Martin (Hg.): Literatur und Studentenbewegung. Eine Zwischenbilanz. Opladen 1977. S. 33-63.
- Schnell, Ralf: Das Leiden am Chaos. Zur Vorgeschichte der deutschen Nachkriegsliteratur. In: Walberer, Ulrich (Hg.): 10. Mai 1933. Bücherverbrennung in Deutschland und die Folgen. Frankfurt a. M. 1983. S. 221-239.
- Scholl, Joachim: In der Gemeinschaft des Erzählers: Studien zur Restitution des Epischen im deutschen Gegenwartsroman. Heidelberg 1990.
- Schöne, Albrecht: Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne. 2., überarb. u. erg. Aufl., Göttingen 1968.

- Schöttker, Detlev: Theorien der literarischen Rezeption. Rezeptionsästhetik, Rezeptionsforschung, Empirische Literaturwissenschaft. In: Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München 1996. S. 537-554.
- Schroers, Rolf: „Gruppe 47“ und die deutsche Nachkriegsliteratur. In: Merkur 19 (1965). S. 448-462.
- Schubert, Katja: Notwendige Umwege. Voies de traverse obligées. Gedächtnis und Zeugenschaft in Texten jüdischer Autorinnen in Deutschland und Frankreich nach Auschwitz. Hildesheim/Zürich/New York 2001.
- Schubert, Werner/Höfer, Karl-Heinz (Hg.): Ansichten über Lyrik. Beiträge zum Dialog zwischen Poetik und Poesie. Leipzig 1980.
- Schuhmann, Klaus: Lyrik des 20. Jahrhunderts. Materialien zu einer Poetik. Reinbek bei Hamburg 1995.
- Schulz-Jander, Eva Maria: Stimmen der Wüste in kühlem Land – jüdische Dichterinnen der Moderne: Else Lasker-Schüler, Gertrud Kolmar, Nelly Sachs, Hilde Domin. In: Morell, Renate (Hg.): Weibliche Ästhetik? Kunststück! Pfaffenweiler 1993. S. 17-36.
- Schwab-Felisch, Hans: Der Ruf. Eine deutsche Nachkriegszeitung. München 1962.
- Schwab-Trapp, Michael: Der Nationalsozialismus im öffentlichen Diskurs über militärische Gewalt. Überlegungen zum Bedeutungswandel der deutschen Vergangenheit. In: Wolfgang Bergem (Hg.): Die NS-Diktatur im deutschen Erinnerungsdiskurs. Opladen 2003. S. 171-185.
- Schwarz, Egon: Was ist und zu welchem Ende studieren wir Exilliteratur? In: Hohendahl, Peter Uwe/Schwarz, Egon (Hg.): Exil und Innere Emigration. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1973. S. 155-164.
- Schwelling, Birgit: Wege in die Demokratie: eine Studie zum Wandel und zur Kontinuität von Mentalitäten nach dem Übergang vom Nationalsozialismus zur Bundesrepublik. Opladen 2001.
- Schweppenhäuser, Gerhard: Ethik nach Auschwitz. Adornos negative Moralphilosophie. Hamburg 1993.
- Seeskin, Kenneth: Coming to Terms with Failure. A Philosophical Dilemma. In: Lang, Berel (Ed.): Writing and the Holocaust. New York/London 1988. S. 110-121.
- Seidel, Eugen/Seidel-Sloty, Ingeborg: Sprachwandel im Dritten Reich. Halle 1961.
- Serke, Jürgen: Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur. Mit Fotos von Stefan Moses. Hamburg 1979.
- Seuter, Harald (Hg.): Der Traum vom Paradies. Zwischen Trauer und Entzücken. Wien 1983.

- Sevin, Dieter: Hilde Domin: Rückkehr aus dem Exil als Ursprung und Voraussetzung ihrer Poetologie. In: Schreckenberger, Helga (Hg.): *Ästhetiken des Exils*. Amsterdam 2003. S. 353-364.
- Shafi, Monika: Gertrud Kolmar. Eine Einführung in das Werk. München 1995.
- Shirer, William L.: *The Rise and Fall of the Third Reich* (London 1960),
- Sowa-Bettecken, Beate: Sprache der Hinterlassenschaft. Jüdisch-christliche Überlieferung in der Lyrik von Nelly Sachs und Paul Celan. Frankfurt a. M. 1992.
- Spies, Bernhard: Exilliteratur – ein abgeschlossenes Kapitel? Überlegungen zu Stand und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Exilforschung. In: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 14: Rückblick und Perspektiven. Hgg. v. Claus-Dieter Krohn. München 1996. S. 11-30.
- Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Hg.): Hilde Domin. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. 12. Januar bis 27. Februar 1988. Frankfurt a. M. 1988.
- Stein, Peter: „Darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.“ (Adorno) Widerruf eines Verdikts? Ein Zitat und seine Verkürzung. In: *Weimarer Beiträge*, 42. Jg. (1996). H. 4. S. 485-508.
- Stern, Dagmar C.: *Hilde Domin. From Exile to Ideal*. Bern 1979.
- Stern, Guy: In Quest of a Regained Paradise. The Theme of Return in the Works of Hilde Domin. In: *The Germanic Review*, Vol. LXII, No. 1, Winter 1987. S. 136-142.
- Stern, Guy: Prologomena zu einer Typologie der Exilliteratur. In: Alexander Stephan/Hans Wagener (Hg.): *Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933-1945*. Bonn 1985. S. 1-17.
- Strümpel, Jan: *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungsspiele*. Göttingen 2000.
- Stüben, Jens/Woesler, Winfried: Das Osnabrücker Symposium zur deutschen Literatur jüdischer Autoren nach dem Holocaust. In: Dies. (Hg.): „Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde“. Acta-Band zum Symposium „Beiträge jüdischer Autoren zur deutschen Literatur seit 1945“ (Universität Osnabrück, 2.-5.6.1991). Darmstadt 1994.
- Szondi, Peter: *Celan-Studien*. Frankfurt a. M. 1972.
- Thiele, Martina: *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*. Göttingen 2000.
- Trapp, Frithjof: Logen- und Parterreplätze. Was behinderte die Rezeption der Exilliteratur? In: Ulrich Walberer (Hg.): *10. Mai 1933. Bücherverbrennung in Deutschland und die Folgen*. Frankfurt a. M. 1983. S. 240-259.

- Trommler, Frank: Emigration und Nachkriegsliteratur. Zum Problem der geschichtlichen Kontinuität. In: Grimm, Reinhold/Hermand, Jost (Hg.): Exil und Innere Emigration. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1972. S. 173-197.
- Uhl, Heidemarie: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts. Innsbruck 2003. S. 7-15.
- Vallaster, Elfe: „Ein Zimmer in der Luft“: Liebe, Exil, Rückkehr und Wort-Vertrauen. Hilde Domin's lyrischer Entwicklungsweg und Interpretationszugänge. Frankfurt a. M. 1994.
- Valtink, Eveline (Hg.): Jüdische Identität im Spiegel der Literatur vor und nach Auschwitz. Hofgeismar 1989.
- Venske, Regula: „Flucht zurück als Flucht nach vorn“: Hilde Domin und die „Rückkehr ins Zweite Paradies“. In: Stephan, Inge/Venske, Regula/Weigel, Sigrid: Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts. Frankfurt a. M. 1987. S. 39-69.
- Vogel, Harald/Gans, Michael: Rose Ausländer – Hilde Domin. Gedichtinterpretationen. 3. akt. Aufl., Baltmannsweiler 1998.
- Vogt, Jochen (Hg.): „Das Vergangene ist nicht tot, es ist nicht einmal vergangen“. Nationalsozialismus im Spiegel der Nachkriegsliteratur. Essen 1984.
- Vogt, Jochen: Er fehlt, er fehlte, er hat gefehlt... Ein Rückblick auf die sogenannten Väterbücher. In: Braese, Stephan/Gehle, Holger/Kiesel, Doron/Loewy, Hanno (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Frankfurt a. M./New York 1998. S. 385-399.
- Vogt, Jochen: Vielfältig, unterschiedlich. Einige Berührungspunkte zwischen Literatur und Studentenbewegung. In: Text und Kritik. Sonderband. Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz. Hgg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1988. S. 114-126.
- Völker, Ludwig: Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Durchges., bibliograph. erg. Ausg. Stuttgart 2000 (1999).
- Vordtriede, Werner: Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur. In: Akzente 15 (1968). H. 6. S. 564.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie. Stuttgart 2000.
- Wangenheim, Bettina von/Metz, Iseluise (Hg.): Vokabular der Erinnerungen. Zum Werk von Hilde Domin. Akt. Neuausgabe, Frankfurt a. M. 1998.
- Weinrich, Harald: Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens. München 1997.
- Weinrich, Harald: Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik. In: Akzente 15 (1968). H. 1. S. 29-47.

- Weiss, Christoph: „... eine gesamtdeutsche Angelegenheit im äußersten Sinne...“. Zur Diskussion um Peter Weiss' Ermittlung im Jahre 1965. In: Braese, Stephan/Gehle, Holger/Kiesel, Doron/Loewy, Hanno (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Frankfurt a. M./New York 1998. S. 53-70.
- Welzer, Harald/Moller, Sabine/Tschuggnall, Karoline: „Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis. Frankfurt a. M. 2002.
- Welzer, Harald: „Verweilen beim Grauen“. Bücher über den Holocaust. In: Merkur 48 (1994). S. 67-72.
- Widmer, Urs: 1945 oder die „neue Sprache“. Studien zur Prosa der „Jungen Generation“. Düsseldorf 1966.
- Wiggershaus, Rolf: Wahrheit tötet die Fiktion – mit Hilfe der Kunst. Diskrete Radikalität als Kriterium authentischer Kunst. In: Koch, Gertrud (Hg.): Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung. Köln/Weimar/Wien 1999. S. 281-293.
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1989.
- Winckler, Lutz: Mythen der Exilforschung? In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 13: Kulturtransfer im Exil. Hgg. v. Claus-Dieter Krohn. München 1995. S. 68-81.
- Winko, Simone: Diskursanalyse, Diskursgeschichte. In: Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München 1996. S. 463-478.
- Wolfrum, Edgar: Das westdeutsche „Geschichtsbild“ entsteht. Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus und neues bundesrepublikanisches Staatsbewusstsein. In: Frese, Matthias/Paulus, Julia/Tepe, Karl (Hg.): Demokratisierung und gesellschaftlicher Aufbruch: Die sechziger Jahre als Wendezeit der Bundesrepublik. Paderborn 2003. S. 227-246.
- Wolfrum, Edgar: Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung 1948-1990. Darmstadt 1999.
- Wu, Jianguang: Das lyrische Werk Hilde Domins im Kontext der deutschen Literatur nach 1945. Frankfurt a. M. 2000.
- Yerushalmi, Yosef Hayim: Über das Vergessen. In: Ders.: Ein Feld in Anatot. Versuche über jüdische Geschichte. Berlin 1993. S. 11-20.
- Yerushalmi, Yosef Hayim: Zachor: Erinnere Dich! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis. Berlin 1988.
- Young, James E.: Beschreiben des Holocaust. Frankfurt a. M. 1997 (Bloomington 1988).

- Zons, Raimar: Die Einsamkeit des Gedichts. In: Assmann, Aleida/Assmann, Jan (Hg.): Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation IV. München 2000. S. 297-310.
- Zuckermann, Moshe: Zum Begriff der Lyrik bei Adorno. In: Braese, Stephan (Hg.): In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur. Opladen 1998. S. 31-41.
- Zuckermann, Moshe: Zweierlei Holocaust. Der Holocaust in den politischen Kulturen Israels und Deutschlands. Göttingen 1998.

DANK

Danken möchte ich Frau Prof. Dr. Ruth Klüger, die mich darin bestärkte, mich mit den Werken verschiedener deutsch-jüdischer Dichterinnen des 20. Jahrhunderts auseinanderzusetzen. Während der Arbeit über die Lyrik von Hilde Domin stand sie mir immer wieder mit freundschaftlichem und fachlichem Rat zur Seite, und die Gespräche mit ihr haben mich stets inspiriert und bereichert.

Ebenso gilt mein Dank Frau Prof. Dr. Irmela von der Lühe, die mein Dissertationsvorhaben unterstützte, die Arbeit begleitete und mir die Gelegenheit gab, meine Ergebnisse in ihren Kolloquien zur Diskussion zu stellen. Die von ihr konzipierten Exkursionen, insbesondere die nach Caixas, für die ich auch Frau Gisela Gäbel herzlich danke, bedeuteten jedes Mal eine Horizonterweiterung.

Danken möchte ich auch Frau PD Dr. Gesa Dane, die sich kurzfristig bereiterklärte, die Zweitbetreuung zu übernehmen und Prof. Dr. Ruth Klüger zu vertreten. Herrn Prof. Dr. Peter Lösche danke ich für die Bereitschaft, sich auf ein literaturwissenschaftliches Thema einzulassen.

Mein Dank gilt darüber hinaus der Niedersächsischen Graduiertenförderung, die mein Projekt zwei Jahre lang finanziell gefördert und durch diese Zeitvorgabe einen schnellen Abschluss nahegelegt hat, der Herbert und Elisabeth Weichmann-Stiftung Hamburg für ihren großzügigen Duckkostenzuschuß sowie den Literaturarchiven in Sulzbach-Rosenberg und in Marbach, die mich bei meinen Recherchen freundlich beraten haben.

Danken möchte ich Eva Blome, Dr. Kerstin Goldbeck und Gesa Frömming für ihre Unterstützung in der Anfangsphase und Frau Prof. Dr. Elisabeth Klaus dafür, dass sie mir für persönliche Fragen immer zur Verfügung stand. Die intensive Zusammenarbeit in der Arbeitsgruppe um Dr. Pong hat sicherlich dazu beigetragen, dass ich nie die Begeisterung für mein Thema verloren habe. Vom Exposé bis zur Veröffentlichung begleiteten Gerrit Hoche, Dr. des. Natalie Lorenz und Dr. Catharina Oerke den Entstehungsprozeß der Arbeit durch freundschaftlichen und fachlichen Beistand. Auch auf den Rat von Prof. Dr. Frank Bösch, Nina Gülcher, Dr. Romana Weiershausen und Insa Wilke konnte ich mich jederzeit verlassen.

Michael Sauer danke ich dafür, dass er mich auf jeden Berg und in jedes Tal begleitet, ohne die Orientierung zu verlieren. Meinen Eltern danke ich für ihr Vertrauen und die Gewißheit, dass sie immer hinter mir stehen. Ihnen ist meine Arbeit gewidmet.

Lette

Monika Ehlers

Grenzwahrnehmungen

Poetiken des Übergangs in der
Literatur des 19. Jahrhunderts.
Kleist – Stifter – Poe

Oktober 2007, ca. 240 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-760-8

Stefan Tigges,

Anne Monfort (Hg.)

Dramatische Transformationen

Zu gegenwärtigen Schreib-
und Aufführungsstrategien im
deutschsprachigen Theater

Oktober 2007, ca. 328 Seiten,
kart., ca. 30,80 €,
ISBN: 978-3-89942-512-3

Ulrike Bergermann,

Elisabeth Strowick (Hg.)

Weiterlesen

Literatur und Wissen

September 2007, ca. 200 Seiten,
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-606-9

Arne Höcker,

Oliver Simons (Hg.)

Kafkas Institutionen

September 2007, ca. 340 Seiten,
kart., ca. 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-508-6

Christina Burbaum

Vom Nutzen der Poesie

Zur biografischen und
kommunikativen Aneignung
von Gedichten.

Eine empirische Studie

September 2007, ca. 320 Seiten,
kart., ca. 36,80 €,
ISBN: 978-3-89942-770-7

Stefan Hofer

Die Ökologie der Literatur

Eine systemtheoretische
Annäherung. Mit einer Studie
zu Werken Peter Handkes

September 2007, ca. 320 Seiten,
kart., ca. 32,80 €,
ISBN: 978-3-89942-753-0

Vittoria Borsò,

Heike Brohm (Hg.)

Transkulturation

Literarische und mediale
Grenzräume im deutsch-
italienischen Kultur-
kontakt

August 2007, ca. 280 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 978-3-89942-520-8

Eva Erdmann

Vom Klein-Sein

Perspektiven der Kindheit in
Literatur und Film

August 2007, ca. 200 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-583-3

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Lettre

Céline Kaiser

Rhetorik der Entartung

Max Nordau und die Sprache
der Verletzung

August 2007, 240 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-672-4

Margret Karsch

**»das Dennoch jedes
Buchstabens«**

Hilde Domins Gedichte
im Diskurs um Lyrik
nach Auschwitz

September 2007, 352 Seiten,
kart., 33,80 €,
ISBN: 978-3-89942-744-8

Julia Freytag

Verhüllte Schaulust

Die Maske in Schnitzlers
Traumnovelle und in Kubricks
Eyes Wide Shut

Juli 2007, 142 Seiten,
kart., 16,80 €,
ISBN: 978-3-89942-425-6

Thomas von Steinaecker

Literarische Foto-Texte

Zur Funktion der Fotografien in
den Texten Rolf Dieter
Brinkmanns, Alexander Kluges
und W.G. Sebalds

Juni 2007, 346 Seiten,
kart., 33,80 €,
ISBN: 978-3-89942-654-0

Sibel Vurgun

Voyages sans retour

Migration, Interkulturalität und
Rückkehr in der frankophonen
Literatur

Juni 2007, 322 Seiten,
kart., 30,80 €,
ISBN: 978-3-89942-560-4

Peter Rehberg

lachen lesen

Zur Komik der Moderne
bei Kafka

März 2007, 296 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-577-2

Thomas Gann

Gehirn und Züchtung

Gottfried Benns psychiatrische
Poetik 1910-1933/34

März 2007, 240 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-651-9

Volker Georg Hummel

**Die narrative Performanz
des Gehens**

Peter Handkes »Mein Jahr in
der Niemandsbucht« und »Der
Bildverlust« als Spaziergänger-
texte

Februar 2007, 220 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-637-3

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**

Lettre

Ursula Link-Heer,
Ursula Hennigfeld,
Fernand Hörner (Hg.)
Literarische Gendertheorie
Eros und Gesellschaft bei
Proust und Colette
2006, 288 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-557-4

Michael C. Frank
Kulturelle Einflussangst
Inszenierungen der Grenze
in der Reiseliteratur des
19. Jahrhunderts
2006, 232 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-535-2

Petra Gropp
Szenen der Schrift
Medienästhetische Reflexionen
in der literarischen Avantgarde
nach 1945
2006, 450 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 978-3-89942-404-1

Heide Volkening
Am Rand der Autobiographie
Ghostwriting – Signatur –
Geschlecht
2006, 262 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-375-4

Meike Becker-Adden
Nahtstellen
Strukturelle Analogien
der »Kreisleriana« von
E.T.A. Hoffmann und
Robert Schumann
2006, 288 Seiten,
kart., 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-472-0

Annette Runte
Über die Grenze
Zur Kulturpoetik der
Geschlechter in Literatur
und Kunst
2006, 384 Seiten,
kart., 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-422-5

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de