

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: Erwinnere 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.

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 konstitutive 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 Akrobaten*. 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 meta-physischen 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 austritt,

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's 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's 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's 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 Koepke/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 angeredete „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 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 ‚verschunden‘ 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.

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 Schelling: 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 Überdruß 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 selbtherrlichen Diskurs, der unter die Vergangenheit, unter Auschwitz „einen Schlussstrich [...] 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 Dominis 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 Eshel: *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] Pfusch“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 ermögli- che 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 Domins 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 begrift:

„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 Bewußtseinskrisis 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 Domin 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 Akrobat*innen. 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 Enttronnensein 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

344 Jesaja 40, 30-31.

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 Dominis 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 nationalsozialisti-sche 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 Domin's 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.