

3 LEID

Zwischen der Darstellung von Leid im Werk von Domin und anderen Autorinnen und Autoren der Exilliteratur einerseits und in der Literatur über Auschwitz andererseits lassen sich Übereinstimmungen finden. Sven Kramers Habilitationsschrift arbeitet drei Merkmale der Holocaust-Literatur heraus: Sie greife erstens die Überlebensschuld auf, zweitens werde auf die Darstellung der Vergasungen verzichtet, drittens herrsche wegen der Gegenwärtigkeit von Folter, Gefolterten und ihren Texten eine Moralisierung des Diskurses, „[...] in dem die Verpflichtung gegenüber den Toten sich als Aufruf zur Erinnerung artikuliert.“¹ Überlebensschuld, Darstellungsverzicht und der moralisierende Charakter des Diskurses kennzeichnen auch die Literatur nach Auschwitz, insofern sie die Vergangenheit reflektiert. Daneben bestehen aber Abweichungen zur Holocaust-Literatur, die v.a. aus dem Unterschied zwischen den Erfahrungen der Exilanten und der Überlebenden resultieren, den beide Gruppen reflektieren.

Kramer reiht das ästhetisch-moralische Dilemma von Kunst nach Auschwitz, das die Frage nach der Artikulation der Leiderfahrung enthält, in die Diskussionen um die Darstellung von Folter in der Kunst ein. Er hebt zwei Debatten hervor, die „[...] die diskursprägende Funktion ästhetischer Prämissen für die Darstellung der Folter erschließen. Die *Laokoon*-Debatte lotete die historischen Möglichkeiten und Grenzen der Schmerzdarstellung aus. Die Debatte um das Erhabene thematisierte den ästhetischen Umgang mit Überwältigungsphantasien.“²

Kramer hat beide Debatten ausführlich nachgezeichnet, so dass an dieser Stelle darauf verwiesen werden kann. Der Schmerz sowie die Erfahrung von absoluter Macht bzw. Machtlosigkeit bilden auch zentrale Elemente des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz. Dadurch besitzen die zweihundertjährigen Argumente der Debatten bis heute eine gewisse Aktualität: Die Darstellung von Leid kann Mitleid evozieren. Die Distanz der Erfahrung durch die ästhetische Vermittlung kann auch eine tröstende Wirkung besitzen und positive Gefühle vermitteln. Problematisch wird dieser Effekt jedoch, wenn er zu Voyeurismus verkommt.

1 Sven Kramer: Die Folter in der Literatur. Ihre Darstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa von 1740 bis ‚nach Auschwitz‘. München 2004. S. 448.

2 Sven Kramer: Die Folter. A.a.O., S. 99.

Darüber hinaus entziehen sich manche Phänomene der Imaginationskraft und der Darstellbarkeit, so dass sie nur ex negativo zu betrachten sind.³ Für den ästhetischen Diskurs im 18. Jahrhundert gilt, dass die Darstellungen des Schmerzes mit einer Grenze arbeiten: „[...] wie zerstörerisch die äußeren Einwirkungen auf den einzelnen auch sein mögen, immer bleibt für ihn ein Rückzugsraum reserviert, immer soll er die – mitunter nur als potentielle konzipierte – Autonomie in sich finden können.“⁴

Domin hat nur wenige Texte mit direktem Bezug auf den Massenmord an den Juden geschrieben. Offensichtliche und eindeutige Verweise darauf sind Domin's Poetologie entsprechend in ihren Texten eher selten. In ihren Gedichten fallen die Begriffe „Holocaust“ oder „Auschwitz“ nicht. An ausgewählten Gedichten Domin's, die sich mit Leiderfahrungen auseinandersetzen, soll nun zum einen untersucht werden, welchen Bedingungen diese unterliegen, und zum anderen, welche Möglichkeiten die Texte im lyrischen Sprechen anbieten und inwieweit sie dabei an einem geschützten Raum des autonomen Kunstwerks festhalten.

3.1 Physische und psychische Verletzungen: *Wen es trifft, Schale im Ofen*

Ein Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem eigenen Leid sowie dem Leid der Überlebenden liefert das 1953 in Vinalhaven (USA) geschriebene Gedicht *Wen es trifft* (GG 103-109). Es war das letzte Gedicht, das Domin 1953 vor der Rückkehr nach Europa 1954 schrieb.⁵ *Wen es trifft* sticht erstens wegen seiner vielfältigen Bildlichkeit des Leids hervor. Zweitens schätzte Domin selbst es sehr, was wiederum die Rezeption der Verse beeinflusst hat. Die Dichterin hat 1976 betont, dass es lange ihr wichtigstes Gedicht war, bis es vom 1969 geschriebenen *Abel steh auf*⁶ abgelöst wurde: „Beide handeln [...] vom Überleben und Neu-Anfangen und von der Liebe, die das Eine und das Andere möglich macht.“⁷

In der erstmals 1957 veröffentlichten Fassung⁸ beginnt das Gedicht mit einer zweistrophigen Reflexion des Zusammenlebens der Menschen, das als

3 Vgl. Sven Kramer: Die Folter. A.a.O., S. 132.

4 Sven Kramer: Die Folter. A.a.O., S. 128f.

5 Vgl. Hilde Domin: Leben als Sprachodyssee (Selbstvorstellung bei der Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, 1979). In: GS, S. 32-40. S. 39.

6 Vgl. VE, S. 240.

7 Hilde Domin: Was einem mit seinen Gedichten passieren kann. Lese-Erfahrungen VIII (1976). In: GS, S. 204-209. S. 204.

8 Neue Rundschau 68 (1957). S. 462.

von Angst geprägt dargestellt wird: „der Mensch/ist des Menschen/bangste Begegnung.“ (II, 3-5) In dem Gedichtband *Nur eine Rose als Stütze* fehlen die ersten beiden Strophen der ersten Fassung, und sie wurden auch nicht in die *Gesammelten Gedichte* aufgenommen.⁹ Diese Änderung schwächt die Brutalität des Dargestellten nicht ab, hat aber Auswirkungen für die Sprecherposition, die dadurch zurückgenommen wird. Die mit einer eindeutig negativen Wertung versehene Frage in der ersten Strophe enthält den Vorwurf und die Selbstanklage des Sprechers, dass Menschen sich einander gegenüber rücksichtslos verhielten: „Welch perverse/Mode der Angst/schneidert uns Kleider/aus der Haut eines Du/als sei es ein Tierfell im Winter?“ (I, 1-5) Inwieweit dies metaphorisch zu lesen ist, ob also das Ausmaß der Gewalt wörtlich und die Aneignung von fremdem Besitz auf Kosten „eines Du“ (I, 4) im übertragenen Sinn angesprochen wird, bleibt offen. Vor dem Hintergrund der zeitlichen Nähe der nationalsozialistischen Verbrechen, insbesondere der brutalen Enteignungen der jüdischen Bevölkerung sowie der perversen „Ausschlachtung“ der Leichen in den Konzentrationslagern – das Herausbrechen von Zahngold, die Produktion von Seife aus dem Fett in den Verbrennungsöfen oder von Lampenschirmen aus Haut –, ist sowohl eine konkrete als auch eine metaphorische Lesart begründbar.

In den Versen der ersten Strophe klingt die Redewendung „Ich möchte nicht in deiner Haut stecken“ an, die der Aussage „Ich möchte nicht an deiner Stelle sein“ entspricht. Damit weisen sie schon die in dem Bild evozierte grausame Vorstellung zurück, die aus der eigenen Angst entsteht und aus der erst die Möglichkeit einer Distanzierung vom Gegenüber erwächst. In biblischem Ton sowie in Abwandlung des Zitats von Thomas Hobbes („der Mensch ist dem Menschen ein Wolf“) und der Redewendung „eine Krähe hackt der anderen kein Auge aus“ hebt die zweite Strophe die mangelnde Solidarität von Menschen im Unterschied zu den Tieren hervor: „Die Krähe/fürchtet die Krähe nicht“ (II, 1-2). Das menschliche Verhalten dagegen verstößt gegen die Gesetze der Natur zur Bewahrung der Gattung und ein Klima der Angst verursacht, das die menschliche Gesellschaft prägt.

Die Bezeichnung der herrschenden Stimmung als „Mode“ (I, 2) impliziert zwei Lesarten: Zum einen weist sie durch den verharmlosenden Ausdruck auf die Fehleinschätzung bezüglich der Bedeutung dieser Bewegung hin. Zum anderen entlarvt sie, dass hinter dieser „Mode“ bestimmte Akteure und Interessenträger stehen, dass die „Mode“ also verändert werden kann. Die „Mode der Angst“ von Menschen entspringt der Sehnsucht nach Identität.

9 Mit den Versen II, 3-5 beginnt das Gedicht *Magie*, das ebenfalls 1953 in Vinalhaven entstand und in Domins letzten Gedichtband neben dem Titel in Klammern die Anmerkung „Wen es trifft – Erster Teil“ trägt. Hilde Domin: *Der Baum blüht trotzdem*. A.a.O., S. 63f. In den *Gesammelten Gedichten* fehlt diese Angabe (vgl. GG, 91f).

fikation über äußere Zeichen, doch verletzt sie dabei die Integrität anderer. Sie macht Angst und entsteht aus der Furcht, nicht zu einer bestimmten Gruppe dazuzugehören. Mit Bezug auf den Nationalsozialismus deutet sich darin die Ausgrenzung der jüdischen Bevölkerung an, die sich in Verfolgung und Ermordung radikalisierte. Das eindeutig pejorative Adjektiv (I, 1) und die Frageform kennzeichnen die Verse als einen Einspruch, als Aufruf, diese Situation zu beenden. Die Strophen korrespondieren dadurch mit den nach dem Asterisk stehenden Versen.

Die Streichung gegenüber dem Erstdruck verschärft den Bruch zwischen den verbleibenden Abschnitten, so dass aus der unbestimmten Situation dessen, „den es trifft“, durch die Anrede ein Schock der Erkenntnis der eigenen Betroffenheit auftritt. Zudem werden damit zwei eindeutige Wertungen entfernt, die der Leserin bzw. dem Leser Raum geben, das Geschehen selbst einzuordnen.

Wen es trifft

Wen es trifft,
 der wird aufgehoben
 wie von einem riesigen Kran
 und abgesetzt
 wo nichts mehr gilt,
 wo keine Straße
 von Gestern nach Morgen führt.
 Die Knöpfe, der Schmuck und die Farbe
 werden wie mit Besen
 von seinen Kleidern gekehrt.
 Dann wird er entblößt
 und ausgestellt.
 Feindliche Hände
 betasten die Hüften.
 Er wird unter Druck
 in Tränen gekocht
 bis das Fleisch
 auf den Knochen weich wird
 wie in den langsamen Küchen der Zeit.
 Er wird durch die feinsten
 Siebe des Schmerzes gepreßt
 und durch die unbarmherzigen
 Tücher geseiht,
 die nichts durchlassen
 und auf denen das letzte Korn
 Selbstgefühl
 zurückbleibt.

So wird er ausgesucht
 und bestraft
 und muß den Staub essen
 auf allen Landstraßen des Betrugs
 von den Sohlen aller Enttäuschten,
 und weil Herbst ist
 soll sein Blut
 die großen Weinreben düngen
 und gegen den Frost feien.

Manchmal jedoch
 wenn er Glück hat,
 aber durch kein kennbares
 Verdienst,
 so wie er nicht ausgesetzt ist
 für eine wißbare Schuld,
 sondern ganz einfach weil er zur Hand war,
 wird er
 von der unbekannten
 allmächtigen Instanz
 begnadigt
 solange noch Zeit ist.
 Dann wird er wiederentdeckt
 wie ein verlorener Kontinent
 oder ein Kruzifix
 nach dem Luftangriff
 im verschütteten Keller.
 Es ist als würde eine Weiche gestellt:
 sein Nirgendwo
 wird angekoppelt
 an die alte Landschaft,
 wie man einen Wagen
 von einem toten Geleis
 an einen Zug schiebt.
 Unter dem regenbogenen Tor
 erkennt ihn und öffnet die Arme
 zu seinem Empfang
 ein zärtliches Gestern
 an einem bestimmbaren Tag des Kalenders,
 der dick ist mit Zukunft.

Keine Katze mit sieben Leben,
 keine Eidechse und kein Seestern,
 denen das verlorene Glied
 nachwächst,

kein zerschnittener Wurm
ist so zäh wie der Mensch,
den man in die Sonne
von Liebe und Hoffnung legt.
Mit den Brandmalen auf seinem Körper
und den Narben der Wunden
verblaßt ihm die Angst.
Sein entlaubter
Freudenbaum
treibt neue Knospen,
selbst die Rinde des Vertrauens
wächst langsam nach.
Er gewöhnt sich an das veränderte
gepflügte Bild
in den Spiegeln,
er ölt seine Haut
und bezieht den vorwitzigen
Knochenmann
mit einer neuen Lage von Fett,
bis er für alle
nicht mehr fremd riecht.
Und ganz unmerklich,
vielleicht an einem Feiertag
oder an einem Geburtstag,
sitzt er nicht mehr
nur auf dem Rande
des gebotenen Stuhls,
als sei es zur Flucht
oder als habe das Möbel
wurmstichige Beine,
sondern er sitzt
mit den Seinen am Tisch
und ist zuhause
und beinah
sicher
und freut sich
der Geschenke
und liebt das Geliehene
mehr als einen Besitz
und jeder Tag
ist für ihn
überraschendes Hier,
so leuchtend leicht
und klar begrenzt
wie die Spanne

zwischen den ausgebreiteten
Schwungfedern
eines gleitenden Vogels.

Die furchtbare Pause
der Prüfung
sinkt ein.
Die Schlagbäume
an allen Grenzen
werden wieder ins Helle verrückt.
Aber die Substanz
des Ich
ist so anders
wie das Metall, das aus dem Hochofen kommt.
Oder als wär er
aus dem zehnten oder zwanzigsten Stock
– der Unterschied ist gering
beim Salto mortale
ohne Netz –
auf seine Füße gefallen
mitten auf Times Square
und mit knapper Not
vor dem Wechsel des roten Lichts
den Schnauzen der Autos entkommen.
Doch eine gewisse Leichtigkeit
ist ihm
wie einem Vogel
geblieben.

*

Du aber
der Du ihm
auf jeder Straße begegnest,
der Du mit ihm
das Brot brichst,
bücke Dich und streichle,
ohne es zu knicken,
das zarte Moos am Boden
oder ein kleines Tier,
ohne daß es zuckt
vor Deiner Hand.
Lege sie schützend
auf den Kopf eines Kinds,
lasse sie küssen

von dem zärtlichen Mund
der Geliebten,
oder halte sie
wie unter einen Kranen
unter das fließende Gold
der Nachmittagssonne,
damit sie transparent wird
und gänzlich untauglich
zu jedem Handgriff
beim Bau
von Stacheldrahthöhlen,
öffentlichen
oder intimen,
und damit sie nie
wenn die Panik
ihre schlimmen Waffen verteilt,
„Hier“ ruft,
und nie
die große eiserne
Rute zu halten bekommt,
die durch die andere Form
hindurchfährt
wie durch Schaum.
Und daß sie Dir nie,
an keinem Abend,
nach Hause kommt
wie ein Jagdhund
mit einem Fasan
oder einem kleinen Hasen
als Beute seines Instinkts
und Dir die Haut
eines Du
auf den Tisch legt.

Damit,
wenn am letzten Tag
sie vor Dir
auf der Bettdecke liegt,
wie eine blasse Blume
so matt
aber nicht ganz so leicht
und nicht ganz so rein,
sondern wie eine Menschenhand,
die befleckt
und gewaschen wird

und wieder befleckt,
 Du ihr dankst
 und sagst
 Lebe wohl,
 meine Hand.
 Du warst ein liebendes
 Glied
 zwischen mir und der Welt.

Das Gedicht gliedert sich in zwei durch einen Asterisk getrennte Abschnitte. Im ersten wird von einer dritten Person – „Wen es trifft“ (I, 1) – gesprochen, im zweiten Abschnitt wird ein direktes Gegenüber in der zweiten Person Singular angeredet. Der Sprecher bezieht sich auf erlittene Qualen, deren Bezug zu Auschwitz nahe liegt, und nähert sich ihnen durch sprachliche Bilder. Damit schafft er gleichzeitig eine erneute Distanz zum Leid.

Der erste Abschnitt von *Wen es trifft* beschreibt die willkürliche Auswahl des Schicksals, die einen Menschen aus seinem alltäglichen Leben herausreißt, ihn leiden lässt und ihn „manchmal“ (II, 1), ebenso zufällig, überleben lässt, wenn auch zutiefst verändert. Im zweiten Abschnitt wird ein „Du“ (II, 1) direkt angesprochen und ermahnt, seine Hand sorgfältig und bewusst zu gebrauchen, d.h. mit der Hand Gutes zu tun, um ruhig sterben zu können. Das Gedicht besteht aus vollständigen Sätzen, die sich jedoch durchgängig jeweils über mehrere Verse erstrecken. Es sind freie Verse mit unregelmäßigen Rhythmen. Durch Enjambements werden einzelne Wörter oder Wortgruppen hervorgehoben sowie die Sätze zerteilt. Der Atemfluss, der bei Domin eine besondere Rolle spielt (vgl. Kapitel 2.3), stockt. So überträgt sich die Verstörtheit des Sprechers, seine Trauer über das, was möglich war und ist, was er vielleicht sogar selbst am eigenen Leib erfahren hat, auf die Leserinnen und Leser.

In ihren Poetik-Vorlesungen *Das Gedicht als Augenblick von Freiheit* hat Domin 1987/88 darauf hingewiesen, dass in *Wen es trifft* „auch der Ko-reakrieg gegenwärtig“¹⁰ sei. Sie nennt das Gedicht einen „[...] Aufruf an den, der dem Überlebenden von Verfolgung begegnet: also ein Aufruf an alle.“ Es ist ein sehr langes Gedicht, von dem Domin sagt, es sei die „letzte große Summe meiner Erfahrungen [...], die, von heute her gesehen, vielleicht fast ebenso sehr als Vorwegnahme der Rückkehr zu lesen ist“¹¹, und zwar „in ihrer ganzen Ambivalenz“¹². An dieser Stelle weist Domin ihre eigene Erfahrung der Verfolgung als Quelle des Gedichts aus und stellt

10 GAF, S. 33. Siehe das folgende Zitat ebd.

11 GAF, S. 35.

12 Hilde Domin: *Meine Wohnungen* – „Mis moradas“ (1973). In: GS, S. 71-138. A.a.O., S. 121.

gleichzeitig eine nachträgliche Lesart vor, die sich auf ihre spätere Erfahrung der Remigration bezieht. Sie führt damit ihre lyriktheoretischen Positionen selbst vor: In ihren Vorlesungen stellt sie zum einen die Notwendigkeit von Erfahrungen als Bedingung des Gedichts vor, zum anderen die Möglichkeit des Bedeutungswandels bzw. die Vielfalt der Lesarten, die der „Erfahrungskern“ zulässt.

„*Wen es trifft*“ (Hervorhebung M.K.) bleibt offen – es trifft einfach einen Menschen. Die erste Strophe beschreibt genau, welche Martern ihm zugefügt werden, die zweite seine Begnadigung, die dritte und vierte charakterisieren den Menschen als Gattungswesen und zeichnen seine langsame und nicht gänzliche Wiederherstellung nach. Der Titel *Wen es trifft* steigert in seiner Unvollständigkeit die Spannung, wie es weitergeht. Ein „Treffer“ bezeichnet auch einen Schuss oder Schlag, der sein vorgesehenes Ziel erreicht und impliziert damit etwas Gewaltsames. Das durch die Formulierung implizierte Ereignis kann auch ein „Zufallstreffer“ sein. Die Folgen des Treffers, des Geschehens, gehen in jedem Fall an die „Substanz“ (IV, 7) des Menschen. Die Sätze des Gedichts werden von Enjambements unterbrochen, gewaltsam zerhackt, was die Wirkung der grausamen Bilder erhöht.

Der Titel wird im ersten Vers wiederholt und unterstreicht so die Bedeutung dieses Ereignisses. Der Rest der Strophe führt aus, was ihm geschieht: Der erste Satz vergleicht das Übermächtige, Technizistische und Systematische des Geschehens mit „einem riesigen Kran“ (I, 3), der den Betroffenen, von selbst oder von einer unbekannten Macht – *deus ex machina* – geführt, wie einen Gegenstand anhebt und im rechtsfreien Raum absetzt, ohne Schutz und Hilfe, „wo nichts mehr gilt“ (I, 5), im Nirgendwo, außerhalb der Zeit, ohne Hoffnung auf eine Zukunft (I, 7). Das „o“ bildet den dominanten Vokal in diesem Satz, so dass er umso dumpfer, dunkler, hoffnungsloser klingt. Die Alliterationen der Fragewörter betonen zusätzlich die Haltlosigkeit und Einsamkeit.

Zunächst ist in *Wen es trifft* nur das Äußere des Menschen betroffen, die Kleidung, „[d]ie Knöpfe, der Schmuck und die Farbe“ (I, 8). Diese individuellen Kennzeichen werden ihm durch eine grobe hygienische Maßnahme „wie mit Besen“ (I, 9) genommen, als sei es Schmutz, der beseitigt werden müsse. Als nächstes wird auch seine Hülle entfernt, er wird den Blicken preisgegeben, „ausgestellt“ (I, 12) wie ein Kuriosum oder eine Ware, nun vollends ein Objekt. Die Verse beschreiben äußerst knapp die Vorgänge, entsprechend ist die Situation kaum auszuhalten für den „Betroffenen“. Im Bild des Ausziehens schimmert bereits durch, wie die Nationalsozialisten mit ihren Opfern in den Lagern umgingen, wenn sie prüften, ob diese beschnitten, also jüdisch, gesund und arbeitsfähig waren. Immer mehr spitzt sich die Bedrängnis zu, und mit der körperlichen Integrität wird die Würde verkehrt.

Das erste in dem Gedicht verwendete und deshalb umso eindrücklichere Adjektiv ist stark wertend und steht in Verbindung mit Taten, die folgen: „Feindliche Hände“ bilden das Subjekt, als seien es die Hände allein, die nach eigenem Willen agierten. Diese Metonymie verweist neben den passiven Formen auf die Unmöglichkeit, die Verantwortlichen zu identifizieren und zur Rechenschaft zu ziehen, sowie auf das Fehlen von einem Gewissen, das als Instanz traditionell im Kopf angesiedelt wird. Die „Hüften“ (I, 14), mit den „Händen“ durch die Alliteration und den jeweiligen Umlaut verbunden, werden betastet. Damit wird zugleich das stereotype Bild einer zärtlichen Berührung der Hüften des bzw. der Geliebten, wie es in Domins 1956 in Madrid geschriebenen Gedicht *Aussaat* (GG 19)¹³ vorkommt, umgekehrt in einen unerwünschten sexuellen Übergriff oder auch in eine berechnende Geste von jemandem, der prüfen möchte, ob genug Fleisch auf den Hüften ist, damit sich die Schlachtung auch lohnt. In diese Richtung deutet der folgende Satz, der von dem Drucktopf nur noch den „Druck“ (I, 15) nennt, wobei statt Wasser vermutlich eigene „Tränen“ (I, 16) die Flüssigkeit bilden. Das Bild verweist auf die Redewendung „jemanden weich kochen“. In Anspielung auf die langsam mahlenden Mühlen Gottes, die manchmal erst spät für Gerechtigkeit sorgen, die es aber offensichtlich nicht gibt, wird dieser Vorgang in das Bild der „langsamen Küchen der Zeit“ (I, 19) gefasst, die hier aber nicht Wunden heilt, sondern jeden mürbe macht.

Im Bild der Küche bleibend, beginnt der folgende Satz mit einer Anapher, mit dem, was „ihm“ zugefügt wird, erneut gesteigert, sogar im Superlativ, „durch die feinsten/Siebe des Schmerzes gepresst“ (I, 20f), gewaltsam klein gemacht. Und selbst danach findet sich noch eine Steigerung, wenn er weiter „durch die unbarmherzigen/Tücher geseiht“ (I, 22f) wird, „die nichts durchlassen“ (I, 24), ihn völlig auflösen und ihm sogar das „Selbstgefühl“ (I, 26), eine neologistische, verstümmelte Form des Selbstwertgefühls und zugleich die konkrete eigene Körpererfahrung nehmen, von der nach der Prozedur nur noch ein „Korn“ (I, 25) übrig war. In den Genitivverbindungen „Küchen der Zeit“ und „Siebe des Schmerzes“ werden Konkretum und Abstraktum zueinander in Beziehung gesetzt, so dass abstrakte Erfahrungen konkret erfahrbar werden.

Die Bilder deuten auf eine biblische „Prüfung“ (IV, 2) hin, etwa die Prüfung Hiobs.¹⁴ Die hier vollzogene Prüfung bleibt sinnlos. Sie ist nicht einmal ein grausames Spiel Gottes, sondern geht automatisch vor sich, ohne metaphysischen Hintergrund wird „er ausgesucht/und bestraft“ (I, 27f), ohne dass er etwas getan hat. Teil der Strafe ist seine Vertreibung, das Exil: Sein Essen ist der Staub – ein verbreitetes Motiv deutsch-jüdischer Litera-

13 Vgl. VE, S. 242.

14 Vgl. Hiob, 1-42.

tur¹⁵ – der „Landstraßen des Betrugs“ (I, 31), die nirgendwohin führen. Der Staub steht für das, was die vom Leben Enttäuschten zurückgelassen haben, was an ihren Sohlen klebte, also selbst für diese gar keine Bedeutung mehr besaß, dass sie es aufgehoben hätten. Wie in Paul Celans damals bereits prominenter *Todesfuge*¹⁶, in der die Gefangenen der Konzentrationslager die „Schwarze Milch der Frühe“ (I, 1) trinken müssen, ist das Opfer bei Domin gezwungen, Leiden wie Nahrung aufzunehmen. Eine entsprechende Parallele besteht zu dem weniger bekannten Gedicht Rose Ausländers *Ins Leben*¹⁷ von 1939: „Nur aus der Trauer Mutterinnigkeit/Strömt mir das Vollmaß des Erlebens ein./Sie speist mich eine lange trübe Zeit/Mit schwarzer Milch und schwerem Wermutwein.“ (I, 1-4) Indem Domin's Gedicht durch die Metaphorik auf diese Texte verweist, stärkt es die Wahrnehmung im Kontext der Literatur über Auschwitz und damit innerhalb des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz.

Als Folge der Jahreszeit, ohne dass es einen verantwortlichen Täter gibt, wird sogar der tote Körper des Betroffenen noch funktionalisiert und durch den frikativen Laut der Alliteration zerrieben: Sein Blut wird als Dünger und Frostschutzmittel für den Wein verwendet.¹⁸ Im Gleichnis *Von den bösen Weingärtnern*¹⁹ erschlagen die Pächter des Weinbergs die Knechte und schließlich den Sohn des Besitzers, um sich die Ernte anzueignen. Jesus deutet das Gleichnis für die Hohenpriester und Pharisäer: Sie werden das Reich Gottes verlieren und bestraft werden. Wie in Domin's Versen fließt das Blut von Unschuldigen, so dass die Anspielung auf das Gleichnis den Tatbestand des Unrechts und die Notwendigkeit von Strafe unterstützt. Doch dient in Domin's Versen das Opfer gerade keiner höheren Sache, sondern es steht nur für sich. In signifikanter Abweichung von der biblischen Geschichte Hiobs, in der dieser am Ende von Gott zurechtgewiesen und wieder erhoben wird, benennt Domin die Zweifel des Überlebenden an der Sicherheit seines neuen Daseins und das Fortdauern des erfahrenen Leids. Der Glaube an Gott lässt Hiob sich an seinen neuen Kindern und dem neuen Reichtum freuen, da Gott für ihn nun unantastbar über allem steht. In *Wen*

15 Vgl. Kapitel 4.4.

16 Paul Celan: Die Todesfuge. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 1: Gedichte I. Hg. v. Bodo Allemann u. Stefan Reichert. Frankfurt a.M. 2000 (1983). S. 39-42.

17 Rose Ausländer: *Ins Leben*. In: Dies.: Gesammelte Werke. Bd. 1: Die Erde war ein atlasweißes Feld. Gedichte 1927-1956. Hg. v. Helmut Braun. Frankfurt a.M. 1985. S. 66.

18 Vgl. Hilde Domin: *Meine Wohnungen*. A.a.O., S. 92: Domin verweist in diesem Zusammenhang auf eine Begegnung mit einem Gärtner in Minehead, der seine Reben mit Tierblut düngte.

19 Matthäus 21, 33-46; Markus 12, 1-12; Lukas 20, 1-8.

es trifft bleibt die Trauer und die Qual dem Menschen eingeschrieben. Kein transzendentaler Glaube steht über den weltlichen Leiden und bietet Erlösung. Zunehmend gehäuft tritt das „und“ am Versbeginn auf (I, 4, 12, 22, 25, 29, 30, 33, 36), mit dem der Marter auf eine beim Lesen fast unerträgliche Weise stets noch eine weitere hinzugefügt wird.

Die zweite Strophe schränkt die Unaufhaltsamkeit des quälenden Ablaufs sehr vorsichtig ein, denn „wenn er Glück hat“ (II, 2), – und nur davon hänge es ab – werde er in letzter Sekunde „von der unbekannten/allmächtigen Instanz/begnadigt“ (II, 9-11). Allerdings ohne dass ihm das vorhergehende Leid erspart geblieben wäre, das ihn ebenfalls zufällig traf, „weil er zur Hand war“ (II, 7). Erneut taucht das Motiv der Hand auf, die scheinbar unabhängig von einer Person agiert.

Auch der nächste Satz steht im Passiv, „er“ (II, 13) wird wiederentdeckt, wobei der Vergleich mit einem „Kontinent“ (II, 14) der Person durchaus Eigenständigkeit und Bedeutung zuspricht, der Mensch erscheint als sich selbst genügendes, vielfältiges Wesen, als eigene, rätselhafte Welt, denn ein Kontinent ist nicht einfach verloren. In dem Wort klingt auch das Verlieren eines militärischen Konflikts hinein: Geografische Orte wechseln nach Kriegen die Zugehörigkeit zu Nationen. In diesem Zusammenhang schwingt bei der Wiederentdeckung etwas Unangenehmes mit, was durch die Alliteration mit „Kruzifix“ im folgenden Vers erhalten bleibt, denn an dieses ist ja der *corpus christi* genagelt, auch wenn daraus dem christlichen Verständnis nach die Erlösung erwachsen soll. Nationale und religiöse Ideologien werden gleichermaßen als tröstend und fraglich dargestellt – zumal das Kruzifix „im verschütteten Keller“ (II, 17) sich sowohl im von den Nationalsozialisten bombardierten London als auch im von den Alliierten bombardierten Dresden finden könnte. Die Ortlosigkeit des Gequälten wird beendet, er wird „von einem toten Geleis“ (II, 23) geschoben und wieder an den „Zug“ (II, 24) der Zeit oder des Lebens gehängt, „an die alte Landschaft“ (II, 21), deren Form Konflikte überdauert.

Das biblische Gleichnis *Vom verlorenen Sohn*²⁰ klingt im Text an: Bei seiner Heimkehr empfängt ihn die Vergangenheit, die Zeit vor der Katastrophe, mit dem im Regenbogen manifestierten Versprechen, die Vernichtung nicht zu wiederholen. Indem das Gedicht auf dies Versprechen Gottes an Noah verweist, und das nach dem Massenmord an den europäischen Juden, erscheint dieser als säkulare Form der Sintflut. Der Tod und das Leiden werden nicht als von Gott gesandte gerechte Strafe für sündige Menschen dargestellt, sondern als etwas, das unvorhersehbares und zufälliges Opfer ereilt. Die Verantwortlichen dafür werden nicht benannt, die Perspektive bleibt die der Leidenden. Kein himmlischer Vater nimmt die Überlebenden

20 Vgl. Lukas 15, 11-32.

wieder auf, sondern die Zeit, aus der sie herausgehoben worden waren (I, 7): Das „Gestern“ (II, 28), die Vergangenheit, schließt wieder an Gegenwart (II, 29) und „Zukunft“ (II, 30) an.

Die dritte Strophe reiht im ersten Satz den Menschen ein zwischen die Tiere, die das ihnen zugefügte physische Leid durch die in ihnen angelegten Fähigkeiten überstehen. Auch der Mensch besitzt eine solche besondere Fähigkeit: Wie eine Pflanze vom Licht lebt, genügt ihm die „Sonne/von Liebe und Hoffnung“ (III, 7-8). Bezeichnenderweise fehlt der Glaube in dieser Reihung, der doch gemäß dem entsprechenden Bibelvers²¹ mit Liebe und Hoffnung erwähnt wird. Der Glaube wird als Möglichkeit des Trostes nicht in Erwägung gezogen: Kein Gott herrscht über diese Welt. Mit den äußeren Wunden wird auch die Angst weniger sichtbar oder weniger stark. Der dritte Satz wählt die Metapher eines Baums für den Menschen: Er hatte sein Laub verloren, seinen Schmuck, sein Grün, sein Leben, die neuen „Knospen“ (III, 14) sind das Bild der Hoffnung und Fruchtbarkeit, „die Rinde des Vertrauens“ (III, 15) bildet seinen Schutz. Ohne Rinde kann kein Baum überleben, ebenso lebensnotwendig erscheint hier das Vertrauen für den Menschen. Zwar bleibt sein Spiegelbild verändert, nicht etwa der Begriff „gepflegt“ bezeichnet sein Äußeres, sondern das klanglich nahe „gepflügte“ (III, 18), das gewaltsam unter die Oberfläche reicht.

Der Betroffene gewöhnt sich schließlich an den fremden Anblick seiner selbst. Er, nur noch Haut und Knochen wie der Tod selbst in Darstellungen der bildenden Kunst, dem „Knochenmann“ gerade noch „von der Schippe gesprungen“, trägt sich Öl auf, um seinen für andere fremden Geruch zu überdecken. In der Bibel ist die Salbung mit Öl eine Zeremonie zur Krönung von Königen, ein Akt der Verehrung oder ein Zeichen von Erwähltheit.²² An dieser Stelle lässt es auch an Heilmittel denken – oder an die letzte Ölung vor der Beerdigung. Gleichzeitig klingt an, dass er wieder an Gewicht zunimmt. Dies kann Assoziationen zu Bildern von KZ-Insassen wecken, die von den Qualen in ihrer Erscheinung gezeichnet sind. Nur durch die Zeit, ganz von selbst, gewöhnt er sich an die Situation, wieder aufgenommen, nicht mehr verfolgt oder unmittelbar bedroht zu sein. Er empfindet es fast als Festtag „und ist zuhause/und beinah/sicher“ (III, 37-39). Das Bild des Festes bleibt erhalten, wenn alles Alltägliche wie ein Geschenk wahrgenommen wird – und als „begrenzt“ (III, 48), doch da diese Einschränkung mit den Vogelschwingen verglichen wird und insofern an die Freiheit gebunden ist, ist sie positiv besetzt.

Die fünfte Strophe beschreibt, wie die „Pause/der Prüfung“ (V, 1-2) versinkt, in ihm und der Welt, und nicht mehr sichtbar ist. Doch wirkt es in-

21 1. Korinther 13, 13.

22 Vgl. 1. Samuel 10, 1; 2. Samuel 2, 4.

nerlich noch stärker, denn das Material selbst hat sich gewandelt, die Identität des Menschen, sein „Ich“ (V, 8), vergleichbar mit „Metall, das aus dem Hochofen kommt“ (V, 10). Dieses Bild lässt sich als Anspielung auf die Krematorien der Vernichtungslager interpretieren, die nachhaltig die Wahrnehmung der menschlichen Geschichte veränderten. Damit ist es keine Verharmlosung, wie es ein Verweis auf die Vergänglichkeit und Vergesslichkeit der Menschen wäre. Ein anderes Bild vergleicht die Veränderung des Menschen mit dem Überleben eines Sprungs aus einem Hochhaus auf den „Times Square“, als sei die tödliche Bedrohung ein riskantes Akrobatenkunststück. Dabei besteht erneut Ähnlichkeit mit einer Katze, die immer auf den Füßen landet und der im Aberglauben sieben Leben zugesprochen werden, sowie mit einem Vogel, einem Symbol der Freiheit und Ungebundenheit, aber auch der Heimatlosigkeit. In der dritten und vierten Strophe des ersten Abschnitts verweist das Bild des Vogels auf das auch nach der leidvollen Erfahrung anhaltende Gefühl der Fremdheit. Der Vogel ist damit nicht so eindeutig positiv besetzt, wie Michael Braun es für die Lyrik Dominis bis 1954 festgestellt hat, wobei er den Bedeutungswandel mit der Erfahrung der Remigration erklärt hat.²³ Dagegen zeigt *Wen es trifft*, dass Domin das Vogelmotiv bereits vor Rückkehr ambivalent verwendet. Der berühmte Platz in New York, in dessen Hafen die Freiheitsstatue steht, repräsentiert einerseits die Rettung, die die Stadt den Exilanten aus Deutschland bot, andererseits deutet der ohne den zu erwartenden Artikel stehende Name „Times Square“ wiederum auf die gefährdete Rückkehr in die Zeit hin.

In dem zweiten Abschnitt ändert sich die Sprechsituation: Ein „Du“ (I, 1) wird angesprochen. Es ist der Nächste, das Gegenüber des Menschen, der mit ihm das Brot bricht wie im biblischen Abendmahl, der aufgefordert wird, „das zarte Moos am Boden“ (I, 8), das im Kontrast zu den staubigen Landschaften steht, „oder ein kleines Tier“ (I, 9), ohne dass es Angst bekommt „vor Deiner Hand“ (I, 11), vorsichtig zu streicheln. Die Hand will sorgsam geführt sein, damit sie schützt (I, 12-13), liebt und nie Gewalt unterstützt oder ausführt, weder gegen Mensch noch Tier, damit sie ihre Instinkte beherrsche und nicht zum Jäger werde. Die Verse verlagern so das Problem vom Menschen auf seine Hand und drücken etwas versteckter, vorsichtiger und zurückhaltender aus, was bei einer direkten Aufforderung an den Menschen plump, aufdringlich und fordernd klinge. Zudem ermöglicht

23 Michael Braun: *Exil und Engagement*. A.a.O., S. 101. Als Beleg verweist er auf GG, S. 245, 79, 129, 159f. Auf die vielseitige und widersprüchliche Verwendung des Motivs hatte bereits Regula Venske hingewiesen. Vgl. Dies.: „Flucht zurück als Flucht nach vorn?“. Hilde Domin und die „Rückkehr ins Zweite Paradies“. In: Inge Stephan/Regula Venske/Sigrid Weigel: *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts*. Frankfurt a.M. 1987. S. 39-69. S. 48.

diese Teilung eine Verhandlung des ambivalenten menschlichen Wesens, das gute und böse Anteile birgt.

Die letzte Strophe schließlich mahnt, indem sie den Sterbetag des Ange-redeten erzählt, an dem „Du“ und die Welt in Frieden scheiden wegen der Hand, die sie liebend verband. Deswegen stehen im letzten Vers Ich und Welt auch nicht getrennt, sondern in einem Vers nebeneinander (II, 19), und die Hand wird als „meine Hand“ (II, 16) angeredet. Diese Anrede impliziert die Eigenständigkeit und Distanz, wie der Wunsch „Lebe wohl“ (II, 15) auf ein selbstständiges Weiterleben der Hand schließen lässt. Doch das Possessivpronomen betont zugleich die Nähe. Die Ambivalenz des Lebens und der Taten wird benannt durch den Wechsel von „befleckt“ (II, 10), „gewaschen“ (II, 11), „befleckt“ (II, 12): Die Redewendung „mit Blut befleckt“ und das anschließende Reinwaschen mit Wasser, das auf Pontius Pilatus' Waschen der Hände in Unschuld zurückgeht, werden angedeutet.²⁴ Die Hand wird mit einer „blassen Blume“ (II, 5) verglichen. Der Vergleich wird aber sogleich eingeschränkt, denn die Hand ist zwar „so matt“ (II, 6) wie eine gebrochene Blume, die verwelkt, aber nicht schuldlos.²⁵ Die durch die Alliteration bestehende sprachliche Nähe zur „blauen Blume“²⁶ der Romantik als Bild der Dichtung verweist darauf, dass die Hand an sich zwar die Anlage trägt, Kunst zu schaffen, aber doch nicht allein dazu dient.

Das Gedicht *Kommt einer von ferne*²⁷ von Nelly Sachs greift in ähnlichem Ton und ähnlicher Form wie Domins Gedicht das Thema des heimatlosen Fremden auf: Die Bilder darin deuten auf die erlittenen unmenschlichen Torturen hin, die sein Wesen verfremdet haben. In beiden Gedichten ist die Menge von Bildern auffällig, die der jeweilige Sprecher verwendet, um seine Feststellungen und Beobachtungen zu formulieren und beide verbinden das Thema mit dem Tod. Es scheint, als würden die Worte zur Beschreibung der Wirklichkeit nicht greifen, als müsse der Sprecher diese wegrücken oder in Vergleiche und Metaphern bannen, um sie ertragen zu können. *Wen es trifft* endet mahnend und versöhnlich: Beim Sterben wird die Würde des gelebten Lebens betont, eines Menschen, der gelebt hat, ohne

24 Matthäus 27, 24.

25 Das Bild einer blassen Blume für das Gefühl der Trauer oder der Liebe verwendete Domin bereits in ihrem ersten, 1951 in Santo Domingo entstandenen Gedicht *Im Tor schon* (GG, S. 55). Als Bild für eine Hand erscheint es erneut in Domins 1955 in San Rafael de la Sierra geschriebenem Gedicht *Rückzug* (GG, S. 20f). Vgl. VE, S. 243; 230.

26 Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. 3 Bde. Bd. 1. Hg. v. Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel. Darmstadt 1999. S. 240.

27 Nelly Sachs: *Kommt einer von ferne*. In: Dies.: Späte Gedichte. Frankfurt a.M. 1965. S. 55.

Verbrechen zu begehen. Während der erste Abschnitt den Menschen als passives Opfer beschreibt, ist der zweite eine Aufforderung zu verantwortlichem Handeln. Neben der Fremdbestimmtheit der Exilsituation, der „Geworfenheit“, wird damit die aktive Lebensgestaltung als Leistung der Exilanten hervorgehoben. Sie entdeckten und nutzen trotz der Zwänge von außen Möglichkeiten, ihre Interessen zu verfolgen.²⁸

Als Gegenstand des Gedichts kann das Exil betrachtet werden. In einem Aufsatz über *Exilerfahrungen* (geschrieben 1969) hat Domin sehr ähnliche Bilder verwendet wie in den ersten Versen von *Wen es trifft*: „Es handelt sich um das Herausnehmen eines Menschen aus dem normalen Kontext seines Lebens, und zwar ein gewaltsames und unfreiwilliges Herausnehmen.“²⁹ Die Situation von Verfolgung, Flucht und Leid ist eine überhistorische, allgemein-menschheitsgeschichtliche. Die Konstruktion des Nominalkompositums „Stacheldrahthöllen/öffentlichen/oder intimen“ (II, 25-27) mit den angehängten Adjektiven intensiviert durch die Metaphorik die unangenehmen Assoziationen: Auch private Beziehungen können „die Hölle“ bedeuten und etwa wegen eines Abhängigkeitsverhältnisses als identitätsbedrohendes Gefängnis ohne Ausweg empfunden werden, nicht nur die Gefangenenlager der Staatsgewalt.

Doch ist diese Lesart keineswegs zwingend, auch die Interpretation des Gedichts im Zusammenhang mit Auschwitz drängt sich aus biographischen und historischen Gründen auf. Katja Schubert hat auf die „zentrale Rolle des Körpers als Teil der ‚Endlösung‘“³⁰ hingewiesen, etwa auf die eingebrannten Nummern der KZ-Häftlinge und auf das Motiv des Ausziehens zur Identifikation männlicher Juden, um die Beschneidung zu überprüfen. Dies alles findet sich in Domin's Gedicht *Wen es trifft* und erlaubt, die „Stacheldrahthöllen“ als Konzentrationslager zu deuten. In beiden Fällen stehen neben der überhistorischen Bedeutung konkrete Erfahrungen, so dass das Gedicht geradezu exemplarisch die von Domin geforderten, bereits in Kapitel 2 angeführten Kriterien der „Musterhaftigkeit“, „Authentizität“ und „Einmaligkeit“ eines Gedichts erfüllt.

28 Eva Borst kritisiert die defizitäre Auseinandersetzung der Exilforschung mit diesen Möglichkeiten. Vgl. Dies.: Identität und Exil. Konzeptionelle Überlegungen zur 7. Tagung *Frauen im Exil: Sprache – Identität – Kultur*. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 17: Sprache – Identität – Kultur. Frauen im Exil. Hg. v. Claus-Dieter Krohn. S. 10-23. S. 12.

29 Hilde Domin: *Exilerfahrungen*. Untersuchungen zur Verhaltenstypik. In: Frankfurter Hefte 29 (1974). S. 185-192. S. 185.

30 Katja Schubert: *Notwendige Umwege. Voies de traverse obligées. Gedächtnis und Zeugenschaft in Texten jüdischer Autorinnen in Deutschland und Frankreich nach Auschwitz*. Hildesheim/Zürich/New York 2001. S. 279.

Zu *Wen es trifft* liegen einige interpretatorische Ansätze vor: Michael Brauns Analyse kommt zu dem Schluß, „[...] daß ‚Wen es trifft‘ kein Holocaust-Gedicht ist, sondern von der Erfahrung des Vertriebenenschicksals im Hinblick auf die Heimkehr schlechthin handelt.“³¹ Ehrhard Bahr folgt ihm und sieht in den Versen vor allem „[...] a plea to the survivors at home.“³² Dies ist, wie Domin bereits in ihren Poetik-Vorlesungen deutlich machte, jedoch nur eine mögliche Lesart und zudem nicht unproblematisch, denn in der jüngsten Geschichte traf „es“ eben nicht „irgendeinen“ Menschen, sondern die politischen Gegner des Nazi-Regimes und darüber hinaus Roma und Sinti, Homosexuelle und andere willkürliche Opfer, vor allem aber Juden. Das Gedicht dagegen transzendiert deren Erfahrung durchaus auch ins Allgemeine, obwohl gerade der massenhafte und systematische Mord an den Juden das Spezifische des Nationalsozialismus bildete und sich in dem als automatisierten Mord Dargestellten im Gedicht zeigen lässt. Domin hat nicht nur Verfolgung und Exil erlebt, sondern auch die „Vergangenheitsbewältigung“ der deutschen Gesellschaft nach ihrer Remigration. Möglicherweise erschien diese mehrdeutige Form Domin, die ja nicht selber im Konzentrationslager gewesen ist, als die für sie einzige Form der Sagbarkeit. Damit bestätigt das Gedicht keineswegs eine universalistische Sicht auf den Holocaust, die diesen verharmlost, sondern zeigt die Willkür, mit der die Opfergruppe ausgewählt wurde – und dass es jeden treffen konnte, der sich gegen das Regime stellte oder „anders“ war. Dadurch bleibt der Verweis auf den Massenmord als eine mögliche Lesart bestehen.

Ein Gedicht wie *Wen es trifft* hält die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit lebendig, wie es Hannah Arendt in einem kritischen Blick auf die deutsche „Vergangenheitsbewältigung“ fordert:

„Bewältigen können wir die Vergangenheit so wenig, wie wir sie ungeschehen machen können. Wir können uns aber mit ihr abfinden. Die Form, in der das geschieht, ist die Klage, die aus aller Erinnerung steigt. [...] Sofern es überhaupt ein ‚Bewältigen‘ der Vergangenheit gibt, besteht es in dem Nacherzählen dessen, was sich ereignet hat; aber auch dieses Nacherzählen, das Geschichte formt, löst keine Probleme und beschwichtigt kein Leiden, es bewältigt nichts endgültig. Vielmehr

31 Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O., S. 56.

32 Ehrhard Bahr: 1959. Hilde Domin publishes *Nur eine Rose als Stütze* and Nelly Sachs publishes *Flucht und Verwandlung*, both of which deal with flight and exile. In: Sander L. Gilman/Jack Zipes (Eds.): *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096-1996*. New Haven/London 1997. S. 710-715. S. 714.

regt es [...] zu immer wiederholendem Erzählen an. [...] Einen von diesen Geschichten ganz und gar ablösbaren Sinn gibt es nicht.“³³

Der „Sinn“ finde sich nur innerhalb dieser erzählerischen Konstruktionen, die Geschichte selbst oder gar Auschwitz besitze keinen. Domins Gedichte, sofern sich in ihnen ein Bezug zum Holocaust ausmachen lässt, artikulieren durch ihre Paradoxität eben diese Feststellung.

Ulrike Böhmel Fichera legt in ihrer Interpretation besonderes Gewicht auf die Form von Rede und Anrede in Domins Versen: „Das Gedicht ist als Dialogangebot an das deutsche Publikum zu verstehen, als ein Gesprächsanlaß für Leser, die aus der Vergangenheit – nicht nur der persönlich gelebten – zu lernen willens sind.“³⁴ Damit reduziert Böhmel Fichera jedoch die beiden Ebenen des Sprechens: Zwar sind die Gedichte Domins per se als Dialogangebote zu betrachten, doch inszeniert sie das Gedicht als Selbstgespräch. Böhmel Fichera problematisiert dies nicht, obwohl das Zitat im Titel ihres Aufsatzes bereits darauf hindeutet. Da Domin offen lässt, ob die Verse einen Dialog oder ein Selbstgespräch darstellen, ist davon auch eine erfolgreiche Rezeption affiziert, die in einer solchen Lernbereitschaft bestünde. Der „Sinn“, den das Opfer laut Böhmel Fichera dem „Chaos der Gegenwart [...] abgewinnen muß“ und den sie nicht definiert, besteht vermutlich in dem Fortdauern des Glaubens an die Humanität. Dazu rufen Domins Verse auf, und deshalb besteht durchaus die Möglichkeit, dass sie die Humanität eben nicht nur als nicht verwirklicht, sondern auch als unerreichbar betrachtet, es aber dennoch für wert hält, sie anzustreben.

Michael Braun sieht in dem Gedicht „ein weitherziges Versöhnungsangebot der Überlebenden der Verfolgung an die Überlebenden zu Hause“³⁵. Diese Deutung verkürzt jedoch den Ausdruck des Leids und die Klage um die Opfer der geschilderten Grausamkeiten und übersieht die Brüchigkeit der Versöhnung. Diese beruhte zu dem Zeitpunkt der Entstehung des Gedichts zwar noch nicht auf den Erfahrungen der Schwierigkeiten der Remigration, aber auf dem Wissen um die nationalsozialistischen Verbrechen. Domin selbst nannte *Wen es trifft* 1979 einen „Aufruf zur Enthaltung von Unrecht, zur Enthaltung von Mitläufertum“³⁶, sie sei „als Ruferin“ nach

33 Hannah Arendt: Gedanken zu Lessing. Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten (Rede, gehalten am 28. September 1959 bei Entgegennahme des Lessing-Preises der Freien und Hansestadt Hamburg). In: Dies.: Menschen in finsternen Zeiten. Hg. v. Ursula Ludz. München/Zürich 1989. S. 17-48. S. 37.

34 Ulrike Böhmel Fichera: Zum „Stelldichein mit mir selbst“. A.a.O., S. 348. Vgl. das folgende Zitat ebd.

35 Michael Braun: Wen es trifft. In: Birgit Lermen/Michael Braun: Hilde Domin. A.a.O., S. 50-57. S. 57.

36 Hilde Domin: Leben A.a.O., S. 40. Vgl. das folgende Zitat ebd.

Deutschland zurückgekommen. Brauns Fazit, „[d]ie Erfahrung des Gezeichnetseins sowohl im Exil wie auch in Grenzsituationen jeglicher Art“ werde „zur Basis für eine neue Verständigung“³⁷, reduziert durch die Verallgemeinerung das ungelöste Paradoxon des Überlebens. Damit nimmt er dem Gedicht seine Sprengkraft, die doch in dem Verweis auf die Schwierigkeit des Weiterlebens nach dem Überleben besteht.

Domin hat sowohl vor als auch nach ihrer Rückkehr nach Deutschland sehr lange und sehr kurze Gedichte geschrieben. *Wen es trifft* ist eines von ihren langen Gedichten. 1965 erfuhren Walter Höllers (1922-2003) *Thesen zum langen Gedicht*³⁸ in der Zeitschrift *Akzente* große Aufmerksamkeit, in denen er die Möglichkeit hervorhebt, eine eigene Welt aufzubauen und Beziehungen zwischen Gegenstand, Leser, Autor und Gedicht entstehen zu lassen. Michael Braun bezeichnete die Debatte gar als „Zäsur in der westdeutschen Lyrikgeschichte“³⁹, da sie die „Grundrisse einer ‚offenen Poetik‘“⁴⁰ zeichnete. Domin selbst hat sich nicht dazu geäußert, doch lässt ihre Produktion darauf schließen, dass sie wie Höllers weder kurzen noch langen Gedichten prinzipiell den Vorzug gibt, sondern beide Formen als nützlich betrachtet.

Sicherlich gehört *Wen es trifft* nicht zu den Gedichten Domin, die viele Aspekte in einem einzigen Bild zu bündeln vermögen. Domin's kurze Gedichte scheinen den langen Gedichten formalästhetisch überlegen zu sein, da letztere weniger verdichtet sind und zuweilen bemüht didaktisch-moralisierend wirken. Doch ist die Form dem Inhalt adäquat: Schon der erste Abschnitt von *Wen es trifft* fordert einen langen Atem, der sich dem Vollzug der detaillierten Bilder aussetzt. Der erzählerische Gestus der langen Gedichte erlaubt es, den Bezug auf verschiedene Erfahrungen herzustellen und auf vielfältige Weise an den Diskurs um Lyrik nach Auschwitz anzuschließen. Der Vorwurf von Günther Busch, der Stoff werde hier „eher ausgebreitet denn durchdrungen“⁴¹, läuft somit ins Leere.

Walter Jens beurteilt die expliziten Schlussverse dieses Gedichts als Fehlgriff, der das ganze Gedicht verderbe, „[...] während sonst gerade die schlichte Beschwörung einfacher Dinge den Versen eine Strenge und Unan-

37 Michael Braun: *Wen es trifft*. In: Birgit Lermen/Michael Braun: Hilde Domin. A.a.O., S. 50-57. S. 57.

38 Walter Höllers: *Thesen zum langen Gedicht*. In: *Akzente* 12 (1965). H. 2. S. 128-130.

39 Michael Braun: *Lyrik*. In: Klaus Briegleb/Sigrid Weigel: *Gegenwartsliteratur seit 1968. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 12. München/Wien 1992. S. 424-454. S. 424.

40 Michael Braun: *Lyrik*. A.a.O., S. 430.

41 Günther Busch: *Gegenwärtiges Gedicht*. In: VE, S. 57-59 (erstmalig in: *Zeitwende. Die neue Furche* 3 (1960). S. 206). S. 59.

tastbarkeit gibt, die alle Stilschwankung ausschließt.“⁴² Ihm ist insofern zuzustimmen, dass die letzten Verse des Gedichts auf Versöhnung zielen. Doch dass der stilistische Bruch, der als „Stilschwankung“ wohl unzureichend charakterisiert wäre, intentional ist und verhindert, dass die Leserin bzw. der Leser sich der Harmonie der Verse überlässt und ihn erneut zur aktiven Auseinandersetzung auffordert, übersieht Jens. Durch die direkte Anrede wirken die Schlussverse einer distanzierten Lesart entgegen. Aus der Tatsache, dass der zweite Abschnitt von *Wen es trifft* gegenüber dem ersten bedeutend weniger ausführlich und raumgreifend ist, lässt sich darüber hinaus schließen, dass das sprechende Ich die Leiderfahrung nicht verdrängt.

Zwar ist die überhistorische Lesart durchaus im Text angelegt, doch arbeitet er zugleich gegen eine Entwertung der historischen Erfahrung. Die metaphorisierte Darstellung von Leid wird zu einer Möglichkeit, das Unsagbare zu sagen, um das erfahrene Leid zu artikulieren. Auch wenn kein verantwortliches Agens benannt wird, so wird dieses doch als willkürlich charakterisiert und der vom Zufall bestimmte, mechanistische Ablauf von Selektion und Qual nicht nur kritisiert, sondern auch subtil konnotiert. Die Machtlosigkeit des Individuums gegenüber dem „System“, dessen Repräsentanten nicht zu fassen sind, wird nirgendwo so deutlich wie in einer Diktatur, die sich der Folter bedient und den Einzelnen seiner Würde als Subjekt beraubt. Im Deutschland der fünfziger Jahre war diese Erfahrung, die den nationalsozialistischen Terror, Auschwitz eingeschlossen, kennzeichnete, zumindest für dessen Opfer präsent.

Erst in der genauen Interpretation offenbart sich die Vielfalt der Zusammenhänge zwischen Domins Werk und dem Diskurs um Lyrik nach Auschwitz. Die Bilder, die als Verweise darauf interpretiert werden können, lassen sich oft auch als allgemein-menschliche Erfahrungen von Leid lesen, wie beispielsweise Walter Jens es tut. Der Bezug auf die Shoah bleibt auch in *Schale im Ofen* (GG 59) indirekt. Das 1951 in Santo Domingo geschriebene Gedicht, das 1954 als erstes ihrer Gedichte erschien⁴³, ist ein Beispiel für ein kürzeres Gedicht, in dem Domin mittels Metaphorisierung physische und psychische Leiderfahrungen veranschaulicht und mit dem Heimatverlust verbindet. Das letzte Bild, das auf eine selbstverständliche Heimat verweist, bleibt als Vergleich hinter dem von den Metaphern erreichten Grad der Ähnlichkeit zurück.

42 Walter Jens: Vollkommenheit im Einfachen. In: VE, S. 53-56 (erstmalig in: Die Zeit, 27.11.1959). S. 55.

43 Vgl. VE, S. 231.

Schale im Ofen

Schale im Ofen,
 du wirst gebrannt.
 Tränenätzung,
 Glasur aus Demut
 über dem schüchternen
 Schimmer von Lächeln.
 So wirst du täglich
 ein wenig versehrt,
 bis Wunsch und Klage zerschmilzt
 und ein Rosenblatt
 oder ein Schmetterlingsflügel
 fast gröbre Substanz sind.
 Vergessene Schale,
 auf der Hand, die dich hinhält,
 faßt der Regenbogen
 Fuß, so natürlich
 wie der Anflug der Taube
 auf Trafalgar Square.

Das Gedicht ruft das Bild von einer Schale auf, die zur Härtung gebrannt wird. Sie erscheint durch die Anrede in der zweiten Person Singular durch den Sprecher als personifiziert. Diese Personifikation und das Bild des Ofens deutet die alttestamentarische Geschichte *Die drei Männer im Feuerofen* an, in der drei Juden dem Bild König Nebukadnezars die Anbetung verweigern, zur Strafe dafür in den Feuerofen geworfen, aber von ihrem Gott geschützt werden.⁴⁴ Ähnlich wie in Domins Gedicht *Wen es trifft*, das auf die Geschichte Hiobs und das Gleichnis vom verlorenen Sohn verweist, rekurren die Verse auf zentrale Texte der jüdischen und der christlichen Kultur und deren Kontexte. Dabei werden die Inhalte jedoch in einen säkularen Rahmen transportiert. In diesem Fall unterstützt die Anspielung die Übertragung der Attribute der Schale auf einen Menschen, so dass im Zentrum des Gedichts weniger eine Schale als eine unbestimmt bleibende Person steht – möglicherweise sogar der Mensch an sich. Der Mensch als „Gefäß“ ist ebenfalls ein biblisches Motiv: In der Schöpfungsgeschichte formt Gott aus Erde den ersten Menschen.⁴⁵ Der Mensch in *Schale im Ofen* wird jedoch nicht wegen seines Vertrauens in seinen Gott von diesem geschützt, sondern im Gegenteil versehrt.

Die lapidare Feststellung im ersten und die technischen Begriffe zur Beschreibung des Produktionsprozesses einer Schale im zweiten Satz stehen

44 Daniel 3, 1-30.

45 Vgl. 1. Mose 2, 7; Jeremia 18, 6.

inhaltlich in scharfem Kontrast zu den Äußerungen von menschlichen Emotionen, mit denen sie formal durch Assonanzen, Versanordnung („Glasur aus Demut“, I, 4) und darüber hinaus Kompositumbildung („Tränenätzung“, I, 3) verbunden sind. Das Brennen, die Ätzung mit Tränen und die Demut, die das angedeutete Lächeln überdeckt, weisen auf leidvolle Erfahrungen hin, die eine Schale nicht berühren können, wohl aber die Persönlichkeit eines Menschen. Auf der Wortebene lässt sich dies ablesen in dem gehäuftem Auftreten von Umlauten nach den entsprechenden „reinen“ Vokalen („gebrannt/Tränenätzung“, I, 2-3; „Demut/über“, I, 4-5; „Rosenblatt/[...] gröbre“, I, 10-12; „Fuß, [...] natürlich“, I, 16). Die oktroyierte „Glasur aus Demut“ bietet keinen Schutz.

Der dritte Satz spricht erneut die nur im Passiv dargestellten Eingriffe und Beeinflussungen an, die sich „täglich“ (I, 7) ereignen, ohne dass ein Agens benannt wird, obwohl dahinter doch für die Herstellung notwendige Handgriffe stehen. Das Bild der Schale wird nicht explizit fortgeschrieben, aber das Wort „versehrt“ (I, 8) bezieht sich auf einen Gegenstand und das Prädikat „zerschmilzt“ (I, 9) auf den Ofen. Durch die Inkongruenz im Numerus mit „Wunsch und Klage“ (I, 9) in der Subjektposition hebt es beide Substantive einzeln hervor und verlangsamt so das Tempo des Gedichts. Da es menschliche Qualitäten sind, verstärkt sich der Eindruck der Personifizierung der Schale, auch wenn beide so sehr verkleinert werden, bis „ein Rosenblatt/oder ein Schmetterlingsflügel/fast gröbre Substanz sind“ (I, 10-12). Sowohl ein Rosenblatt als auch ein Schmetterlingsflügel sind nicht nur sehr leicht und empfindlich, sondern auch Zeichen vergangener Schönheit, denn sie sind durch den Singular als tot markiert. Die Einschränkung („fast“) und die Elision („gröbre“) in Vers 12 verringern den Gegenstand zusätzlich, von Wunsch und Klage bleibt also kaum ein Rest. Die Pluralform des Prädikats in Vers 12 verstärkt diesen Eindruck durch den Kontrast gegenüber der Konstruktion in Vers 9. Die Worte „zerschmilzt“ und „Substanz“ suggerieren die Materialität von „Wunsch und Klage“. Mit ihrer Reduktion ist die Beschreibung des Herstellungsprozesses abgeschlossen.

Der letzte Satz des Gedichts beschreibt die Nutzung der Schale. Sein erster Vers redet wie der erste Vers des Gedichts die Schale an, diesmal jedoch als „[v]ergessene Schale“ (I, 13). Es bleibt offen, vom wem die Schale vergessen wurde, und da sie von einer „Hand“ (I, 14) gehalten wird, also in Gebrauch ist, bezieht sich das Vergessen entweder auf die tägliche Arbeit, aus der die Schale entstanden ist, oder auf die achtlos Vorübergehenden. Das Hinhalten einer Schale ist eine Geste, die um Essen oder Geld bittet oder bettelt. Das Gedicht nennt nur die Hand, die die Schale hält, der Mensch, zu dem die Hand gehört, bleibt unerwähnt. Dadurch gerät die Personifizierung der Schale, die als Inbegriff des geschundenen Menschen präsentiert wird, nicht in Konkurrenz zu dem Menschen, der um eine Gabe bit-

tet, sondern beide verschmelzen. Der Regenbogen, das Zeichen der Hoffnung, das im Alten Testament an das Versprechen Gottes erinnert, die Menschheit nicht wieder mit einer Sintflut zu vernichten, „faßt [...] /Fuß“ (I, 15-16) auf der Hand, langsam gewinnt der Mensch die Hoffnung zurück. Dies geschieht wie von selbst, „[...] so natürlich/wie der Anflug der Taube/auf Trafalgar Square.“ (I, 16-18) Die Taube ist ein Symbol des Friedens, zugleich ist sie es, die in der bereits durch den Regenbogen angedeuteten Geschichte von Noah diesem den Zweig vom Ölbaum bringt als Zeichen, dass Land, die neue Heimat, in der Nähe sei. Die Beschreibung ihrer Landung auf Trafalgar Square ist einerseits banal, da es dort Hunderte von Tauben gibt, deren Heimat dieser Platz ist und die mit ihm in der Imagination der Einheimischen wie der Touristen verbunden sind. Andererseits ist die Landung der Taube auf Trafalgar Square hoch symbolisch, da der Londoner Platz zu den Wahrzeichen einer Stadt gehört, die vielen Exilanten wenigstens vorübergehend Rettung bot. Zudem ist der Trafalgar Square nach der Schlacht benannt, die Großbritannien 1805 die Seeherrschaft sicherte.⁴⁶ Durch das Bild der landenden Taube werden Krieg, Frieden und Heimat verbunden. Diese Verbindung ist keineswegs als „natürlich“ zu bezeichnen, so dass die symbolische und die wörtliche Bedeutung sich widersprechen.

Formal liegen ebenfalls Paradoxien vor: Das Gedicht besteht nur aus einer reimlosen Strophe, die vier vollständige Sätze enthält. Diese kompakte Struktur wird jedoch durch Enjambements durchbrochen, denen wiederum Alliterationen („schüchternen/Schimmer“, I, 5-6); „faßt [...] /Fuß“, I, 15-16; „Taube/auf Trafalgar“, I, 17-18) und Assonanzen („Regenbogen/[...] so“, I, 15-16; „Taube/auf“, I, 17-18) entgegenwirken, die die Verse verbinden. Darin scheint ein innerer Widerstreit durch, dessen Spannung zwar letztendlich immer wieder durch die Interpunktion und schließlich den Punkt herausgenommen wird, dadurch aber stets nur vorläufig gebändigt wirkt. Trotz des hoffnungsvollen Endes bleibt eine Unsicherheit zurück, die nicht nur formal, sondern auch inhaltlich durch die Beschreibung des täglich erfahrenen Leids begründet und nicht aufzuheben ist. Der Ofen hat es bis ins Innere eingebrannt, auch wenn von der Welt dieser Prozess als äußerlich wahrgenommen und vergessen wurde. Der Titel kann zudem als Hinweis gelesen werden, dass die Schale immer noch im Ofen ist, das Leid also andauert.

Der Bezug des Gedichts auf die Erfahrungen der nationalsozialistischen Verfolgung und des Exils ist keinesfalls notwendig, lässt sich aber durchaus herstellen. So hat das Wort „Ofen“ nach Auschwitz einen anderen Klang erhalten, der aber keineswegs in jedem Kontext hörbar ist. Die Verse setzen auch nicht den Tod, sondern höchstens die Erfahrung des Leids in den Lagern in das Bild des Ofens um. Es entspricht Dominis Vorstellungen von

46 Vgl. den Times Square in *Wen es trifft*, GG, S. 103-109.

Dichtung, dass der Text verschiedene Lesarten zulässt. Unbestreitbar liegt in den Worten aber die Ermutigung, die Hoffnung dennoch nicht zu verlieren, auch wenn das widerfahrene Leid unheilbare Schäden angerichtet hat. Das Wissen um die Verletzungen kann vielleicht von der Wiederholung abhalten. Die Namenlosigkeit der Täter appelliert an jeden, sich dessen bewusst zu sein und entsprechend zu handeln.

Hinsichtlich der Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens nach Auschwitz lassen sich zwei Aspekte des Gedichts hervorheben: Zum einen ist vom Sprechen in diesem Gedicht nur indirekt die Rede, und zwar als „Wunsch und Klage“ (I, 9), also einmal positiv und einmal negativ als jeweils direkt objektbezogene Rede. Die tägliche Erfahrung von Qualen (I, 7-8) zersetzt die Fähigkeit zum Sprechen fast gänzlich (I, 9-12). Doch die feine Konsistenz, die bestehen bleibt, besitzt einen poetischen Ausdruck, wie der Vergleich mit einem „Rosenblatt“ (I, 12) und einem „Schmetterlingsflügel“ (I, 13) zeigt. Es scheint, als hätte das poetische Sprechen zumindest vorläufig Bestand, wenn auch nur im Moment vor dem Verwehen. Bei Hölderlin, zu dem sich in Domins Werk verschiedentlich direkte Bezüge nachweisen lassen, erscheinen die Dichter als „Gefäße“⁴⁷: „Heilige Gefäße sind die Dichter,/Worin des Lebens Wein, der Geist/Der Helden, sich aufbewahrt“ (I, 1-3). Auch dies spricht für eine mögliche poetologische Lesart des Gedichts. Zum anderen lässt sich in dem Gedicht das Brennen und die „Tränenätzung“ (I, 3) der Schale sowohl als tatsächliche Schrift deuten, deren Worte wie in Domins Gedicht *Unaufhaltsam* (GG 170f) wie ein Messer den Körper verletzen können, als auch metaphorisch als leidvolle Erfahrung, die den Menschen prägt. Demzufolge bliebe diesem als einzige Möglichkeit des Sprechens der Ausdruck des Leids bzw. die Auseinandersetzung mit der ihn bestimmenden Erfahrung.

Die Gedichte *Schale im Ofen* und *Wen es trifft* kennzeichnet eine Bildlichkeit, die dazu dient, der erlittenen Qual Ausdruck zu verleihen. Dabei stehen die Bilder unlösbar in Abhängigkeit des Geschehens: Jede Opferperspektive bleibt auf die von den Tätern geschaffene Realität bezogen und enthält und bewahrt diese dadurch „– gleichsam traumatisch – als ein entstelltes Außen im Innen: als ein im Narrativ der Opfer Undarstellbares“⁴⁸. Die Hoffnung, das Leid zu bewältigen, ist gering. Doch können das Schaf-

47 Friedrich Hölderlin: Buonaparte. In: Sämtliche Werke und Briefe. 3 Bde. Bd. 1: Gedichte. A.a.O., S. 185. Vgl. Ders.: Brot und Wein. A.a.O., S. 285-291 (VII, 5).

48 Christina Pfestroff: Anamnese der Amnesie. Jean-Francois Lyotard und der Topos der Undarstellbarkeit in der geschichtswissenschaftlichen Diskussion. In: Susanne Düwell/Matthias Schmidt (Hg.): Narrative der Shoah. Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik. Paderborn 2002. S. 229-244. S. 241.

fen von Bildern sowie der Bezug auf vorhandene Bildtraditionen helfen, diese zu bannen oder zumindest an die Gesellschaft weiterzugeben, um die Last des Erlebten wenigstens in der nachträglichen Auseinandersetzung damit zu teilen. Denn das Gemeinwesen trägt Verantwortung für seine Mitglieder, insbesondere wenn sie extreme Gewalt erlitten haben, da eine gegenseitige Abhängigkeit zwischen der sozialen Realität und individuellen Traumatisierungen besteht. In den öffentlichen Debatten, in denen sich das Verhältnis einer Gesellschaft zu ihrer Geschichte ausbildet, zeigt sich der kollektive Anteil an der Traumatisierung. Übersteigen Erfahrungen die Möglichkeiten der seelischen Verarbeitung, bezeichnet man sie als traumatisch: „Trauma“ bedeutet „Wunde“, Traumata können sich in psychischen und psychosomatischen Reaktionen äußern.⁴⁹ Sven Kramer stellt einen kritischen Bezug zum Nationalsozialismus und zur Auseinandersetzung der deutschen Gesellschaft her.

„Wo das Verschweigen herrscht, wie im Deutschland der fünfziger Jahre in Bezug auf den Nationalsozialismus, bleibt die Last der Geschichte auf den Opfern liegen. Allzu schnell werden die Geschädigten, wenn sie auf das Vergangene verweisen, als Störenfriede, werden die Aufklärer als Nestbeschmutzer und jene Künstler, die das Verdrängte sinnlich vergegenwärtigen, als Irregeleitete abgestempelt.“⁵⁰

Zum Diskurs um Lyrik nach Auschwitz liefern Domins Gedichte einen individuellen Beitrag, der insbesondere durch ihre spezifische Metaphorik gekennzeichnet ist: Domin ruft bekannte Bilder auf, die wegen ihrer Vertrautheit eine starke Verknappung erlauben und gleichzeitig einen weiten Deutungshorizont eröffnen, der seinerseits durch den formal höchst elaborierten Kontext gestützt wird. Das gilt auch für Domins lange Gedichte: Der „lange Atem“, den diese von der Leserin bzw. dem Leser fordern, spiegelt den Prozess der Erfahrungen und ihrer mühsamen Reflexion. Dem Vorwurf der Ästhetisierung von Leid, den Adorno provozierend formuliert hat, entgehen Domins Gedichte nicht durch ihre Metaphorisierung. Doch geben Domins lyrische Texte nicht vor, das Leid zu erfassen, sondern sie bieten eine Lesart an, die wiederum polysem ist. Da die Bilder historisch nicht eindeutig eingeordnet werden, bieten sie nicht nur Reflexionspotential für vergangenes, sondern auch für gegenwärtiges und zukünftiges Leid.

49 Vgl. Cathy Caruth: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. London 1996. S. 91.

50 Sven Kramer: *Die Folter*. A.a.O., S. 17.

3.2 Religiöse Komponenten: *Bitte, Gegenwart*

Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz werden auch die Frage jüdischer Identitäten und der Theodizee⁵¹ verhandelt. Zwei Deutungsmuster, die sich auf religiöse Komponenten beziehen, fallen dabei besonders auf: Sakralisierung und Säkularisierung. Im Prozess der Sakralisierung werden literarische Texte „aus einem Zustand oder einer Gebrauchsart in einen andern Zustand oder eine andere Gebrauchsart“⁵² überführt und so einem „heiligen“ Bereich zugeordnet, der unterschiedlich definiert wird. Der Begriff der „Säkularisierung“ bezeichnet Hans Blumenberg zufolge „[...] einen langfristigen Prozess, durch den ein Schwund religiöser Bindungen, transzendenter Einstellungen, lebensjenseitiger Erwartungen, kultischer Verrichtungen und festgeprägter Wendungen im privaten wie täglich-öffentlichen Leben vorangetrieben wird.“⁵³ Diese Veränderung sozialer Praxis in der Moderne wurde in den kulturphilosophischen Interpretationen zumeist entweder als Emanzipations- oder als Verfallsgeschichte vorgestellt, in denen verschiedene Ideologien traditionelle religiöse Konzepte ersetzen. Gleichzeitig bleiben die Ideologien durch diesen Prozess mit religiösen Konzepten verbunden.⁵⁴

Im Kontext der jüdischen Aufklärung erscheint die Säkularisierung um 1800 als Prozess des Bruchs mit der Erinnerung, in dessen Folge „[...] mit der Hinfälligkeit der Tradition die Konstituierung eines gemeinsamen jüdischen Selbstverständnisses zur Disposition steht.“⁵⁵ Die Haskala marginalisierte die religiöse Praxis und stellte die Gottgegebenheit der Geschichte in Frage, womit sie der Dissoziation von Konfession und Nation Vorschub leistete. Nach Auschwitz treten die Brüche der Erinnerung noch deutlicher hervor. „Das dem Erinnern wesentliche Handeln als ein tätiges und eigen-

-
- 51 Zur Theodizeefrage nach Auschwitz vgl. Regina Ammicht-Quinn: Von Lissabon bis Auschwitz. Zum Paradigmenwechsel in der Theodizeefrage. Freiburg i. Ue./Freiburg i. Br. 1992.
 - 52 Vgl. Carsten Colpe: Sakralisierung von Texten und Filiationen von Kanons. In: Aleida und Jan Assmann (Hg.): Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II. München 1987. S. 80-92. S. 80.
 - 53 Hans Blumenberg: Säkularisierung und Selbstbehauptung. Erw. u. überarb. Neuausg. von „Die Legitimität der Neuzeit“, erster und zweiter Teil. Zweite, durchges. Aufl. Frankfurt a.M. 1983 (1974). S. 9.
 - 54 Vgl. Hermann Lübbe: Säkularisierung. Geschichte eines ideenpolitischen Begriffs. München 1965. S. 26f.
 - 55 Almuth Hammer: „Wenn ich dein vergesse, Jerusalem...“. Vergessen als Deutungskategorie in der jüdischen Tradition und ihre Fortschreibung in Else Lasker-Schülers „Malik“. In: Günter Butzer/Manuela Günter (Hg.): Kulturelles Vergessen: Medien – Rituale – Orte. Göttingen 2004. S. 129-150. S. 129.

ständiges Bezugnehmen auf Tradition scheint – nicht zuletzt angesichts der fremdbestimmten rassistischen Zuordnungen zum Judentum – entscheidend für eine Neuformulierung jüdischen Selbstverständnisses nach der Shoah zu sein.“⁵⁶ Das Zugehörigkeitsgefühl zum Judentum bzw. die Herausbildung verschiedener jüdischer Identitäten wird neu reflektiert.

In Domins Gedicht *Bitte* (GG 117) wird ein transzendenter Bereich aufgerufen, auf den sich eine zurückhaltende Hoffnung richtet. Das Leid erscheint als eine Prüfung mit Anklängen an biblische Proben, ohne dass die Dichterin dieser damit automatisch einen Sinn zuspricht und sie rechtfertigt. Die einzige Hoffnung des sprechenden Wir besteht darin, danach – und nicht etwa dadurch – zu sich selbst zu finden. Diese Sicht der Moderne, die „aus der diesseitigen und jenseitigen Welt auf sich selbst zurückgeworfen“⁵⁷ ist, findet sich auch bei Hannah Arendt.

Bitte

Wir werden eingetaucht
und mit dem Wasser der Sintflut gewaschen,
wir werden durchnäßt
bis auf die Herzhaut.

Der Wunsch nach der Landschaft
diesseits der Tränengrenze
taugt nicht,
der Wunsch, den Blütenfrühling zu halten,
der Wunsch, verschont zu bleiben,
taugt nicht.

Es taugt die Bitte,
daß bei Sonnenaufgang die Taube
den Zweig vom Ölbaum bringe.
Daß die Frucht so bunt wie die Blüte sei,
daß noch die Blätter der Rose am Boden
eine leuchtende Krone bilden.

Und daß wir aus der Flut,
daß wir aus der Löwengrube und dem feurigen Ofen
immer versehrter und immer heiler
stets von neuem
zu uns selbst
entlassen werden.

56 Almuth Hammer: „Wenn ich dein vergesse, Jerusalem...“. A.a.O., S. 150.

57 Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München 1960. S. 312.

Die vier Strophen des Gedichts bilden gemeinsam einen reflektierten Erfahrungsprozess. In der ersten Strophe beschreibt das sprechende Wir in dem Bild der Sintflut eine tiefgreifende Erfahrung, ohne diese jedoch zu enthüllen. In der zweiten Strophe wird mitgeteilt, welche Wünsche unerfüllbar sind, während in der dritten und vierten die sinnvollen Bitten, die auf Erfüllung hoffen dürfen, benannt werden. An wen die *Bitte* des Gedichts sich richtet und ob es selbst tatsächlich eine ist, bleibt zunächst offen. In der letzten Strophe tritt wieder der Sprecher hervor, der durch den Gebrauch der Pluralformen „wir“ (IV, 1-2) und „uns“ (IV, 5) die Leserinnen und Leser miteinbezieht. Da die erste Strophe nur aus vier, die übrigen drei Strophen aber aus jeweils sechs Versen bestehen, überwiegt zumindest quantitativ der hoffnungsgebende Anteil gegenüber der schmerzhaften Erfahrung und den unerfüllbaren Bitten um gerade einen Vers.

Das sprechende Wir des Gedichts stellt in der ersten Strophe im Präsens, das hier nicht nur auf die Gegenwart bezogen, sondern auch überhistorisch-allgemein zu lesen ist, und im Passiv das Geschehen dar: „Wir werden eingetaucht“ (I, 1) wie bei einer Waschung oder Taufe, doch ist dieser Vorgang negativ behaftet, denn es ist das „Wasser der Sintflut“ (I, 2), mit dem die Waschung vorgenommen wird, also das Wasser, das zur Vernichtung der Menschheit führte und vor dem Gott nur aus Gnade einige auserwählte Menschen und die Schöpfung rettete.⁵⁸ Der unausweichlich erscheinende Vorgang erreicht „die Herzhaut“ (I, 4). Dieses Kompositum ist ein Neologismus und verweist metaphorisch auf das Innerste des Menschen, den letzten Schutz seiner Gefühle und seiner selbst. Weder eine Taufe noch eine Waschung dringen so tief und verletzen die Integrität einer Person derart. Sie sind symbolisch angelegt und verbleiben an der Oberfläche. Nur wenn man davon ausgeht, dass die christliche Taufe die Integrität erst herstellt, indem sie den Getauften von seinen Sünden reinwäscht und dem Schutz Gottes überantwortet, dringt sie tatsächlich bis zur Seele vor. In Domins Versen erreicht das Wasser, das nicht benannte Erlebnis, die letzte Grenze des Menschen. Wie die Sintflut hebt es alles Gewesene auf und lässt vom Leben nur den Keim eines Neubeginns zurück. Wer das Subjekt der Handlung ist, bleibt offen, so dass auch eine metaphysische Deutung möglich ist, etwa eine Prüfung durch Gott wie in der Hiobsgeschichte. „Wir werden“ (I, 1, 3) ist zugleich Anapher und Einleitung eines Parallelismus. Dadurch wird die Strophe rhythmisch wie ein Gebet gestaltet und enthält nach dem zweiten Vers eine Zäsur. Die Alliteration unterstützt den stilisierten Klang zusätzlich.

58 1. Mose 6, 5-9, 17.

Domins Gedichte erfahren durch den Bezug auf biblische Texte eine religiöse Aufladung, die als Sakralisierung bezeichnet werden kann. Der daraus resultierende sakrale Status ist allerdings nicht eindeutig an die jüdische oder christliche Religion gebunden. Zugleich entspricht der Prozess einer Säkularisierung der religiösen Bezüge, da das Erlösungsversprechen entfällt und der Mensch auf sich selbst zurückgeworfen wird. Die Interpretationen von *Wen es trifft* und *Schale im Ofen* haben gezeigt, dass er nur wenig ausrichten kann. Aber er kann die Verantwortung für die Geschichte auch nicht an eine höhere Instanz abgeben. Die Lyrik wird selbst in die Tradition von Sinn versprechenden Texten gestellt, wie ihre Bezugstexte löst sie diesen aber nicht unmittelbar ein, sondern gibt ihn auf.

In der zweiten Strophe, die auch aus einem einzigen Satz besteht, werden drei Wünsche genannt und als untauglich verworfen: Der erste „nach der Landschaft/diesseits der Tränengrenze“ (I, 1-2) versinnbildlicht den Wunsch nach einem Ort, an dem es kein Leid gibt. Das Wort „Landschaft“ verweist in diesem Kontext zum einen auf das, was einen geografischen Ort kennzeichnet und auszeichnet, zum anderen enthält es das Substantiv „Land“ und deutet durch diesen umgangssprachlichen Begriff für „Staat“ wie auch durch das Wort „Grenze“ darauf hin, dass es auch eine politisch bedingte Unmöglichkeit ist. Der zweite Wunsch richtet sich darauf, die Zeit anzuhalten, das erwachende Leben, den schönen Moment nicht vergehen zu lassen. Doch auch dieser Wunsch „taugt nicht“ (II, 6), denn sowohl der Frühling als auch die Blütezeit sind von der Natur bedingt und zeitlich beschränkt. Der dritte „Wunsch, verschont zu bleiben“ (II, 5) ist als konkretes, dringendes Bedürfnis formuliert – doch ebenfalls unerfüllbar. Erneut verleihen Anapher (II, 1, 4, 5) und Parallelismus (II, 4-5) der Strophe den Klang einer Beschwörungsformel, doch folgen auf zwei Verse, die einen Wunsch artikulieren, stets die Worte, die ihn verwerfen: „taugt nicht“ (II, 3, 6). Dadurch erhält auch diese Strophe in der Mitte eine rhythmische Zäsur. Üblicherweise „taugt“ ein Mensch oder ein Gegenstand zu etwas, an etwas Abstraktes wie ein Gefühl richtet sich dieser Anspruch nicht. Der Wortgebrauch verleiht den Wünschen also Nachdruck, indem er ihnen einen anderen Status zuspricht. Dennoch werden sie zurückgewiesen.

Mit der dritten Strophe erfolgt nun die Umkehrung. Im Gegensatz zu fantastischen „Wünschen“, wie sie in Märchen vorkommen, enthält die *Bitte* die Hoffnung, dass das angesprochene Gegenüber sie erfülle. An den Hauptsatz im ersten Vers, der den folgenden Nebensätzen ihre „Tauglichkeit“ bescheinigt, werden drei Bitten angeschlossen: Die erste bezieht sich erneut auf die alttestamentarische Geschichte der Sintflut, in der Noah auf Gottes Geheiß eine Taube losschickt, um zu sehen, ob Land in der Nähe sei,

und die ihm „einen Zweig vom Ölbaum“ (III, 3) bringt.⁵⁹ Die Bitte richtet sich auf eben dieses Zeichen, das die Hoffnung verkörpert und die Zusage Gottes zur Rettung, zum Neubeginn der Menschheit nach der Katastrophe, die sie selbst verschuldet hat und für die sie mit ihrem Ende büßen sollte. Die zweite und dritte Bitte stehen in einem Satz und sind ebenfalls mit Bildern aus der Pflanzenwelt verbunden. Sie knüpfen an der vorherigen Strophe (II, 4) und am Kreislauf der Natur an, in dem auf die Blüte die Frucht folgt und die Blätter der verblühten Blume fallen. Darin steckt ein demütiges Einverständnis mit den Gesetzen der Natur, zu der auch der Tod gehört. Doch die Bitten richten sich darauf, dass es danach weiter und die Schönheit nicht verloren gehe, dass sich immer noch etwas finde, für das es sich zu leben lohne. Kunstgeschichtlich verweist die „Krone“ als Symbol der Würde und Herrschaft zudem auf Christus und die „Rose“ auf Maria, so dass die Verse auch die Schönheit der Natur und des Lebens hervorheben, die eine göttliche Instanz ersetzen oder auf sie hindeuten können.⁶⁰ Domin säkularisiert die Elemente biblischer Erzählungen, wodurch deren Ursprung jedoch nie gänzlich außer Kraft gesetzt werden kann.⁶¹ Die Bitte kann keine Erlösung bringen, doch die Hoffnung auf das Zeichen bleibt bestehen. Darin drückt sich ein vorsichtiges Vertrauen in die Sprache aus.

In der letzten Strophe beginnt ein neuer Satz, der an den ersten Vers der dritten Strophe anschließt, nur aus einem Nebensatz besteht und endlich die einzig zulässige Bitte formuliert: Dass „wir“ aus der Sintflut (IV, 1), „aus der Löwengrube und dem feurigen Ofen“ (IV, 2), in die König Nebukadnezar Daniel bzw. drei andere bekennende Juden hatte werfen lassen⁶², „immer versehrter und immer heiler/stets von neuem/zu uns selbst/entlassen werden.“ (IV, 3-5) In dem Aufrufen der „Flut“ (IV, 1) und dem Einge-taucht-Werden (I, 1) finden sich wie in dem Gedicht *Linguistik* intertextuelle Bezüge zu Brechts bereits zitiertem Gedicht *An die Nachgeborenen*, worin es heißt: „Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut/In der wir unterge-

59 Auf dieses Bild bezieht sich auch das erste der drei *Lieder zur Ermutigung*, vgl. GG, S. 219-223 sowie ein Gedicht von Ingeborg Bachmann aus den Jahren 1957-1961, das erneut die doppelte Bedeutung des Blatts aufgreift: „Nach dieser Sintflut/Nach dieser Sintflut/möchte ich die Taube,/und nichts als die Taube,/noch einmal gerettet sehn./Ich ginge ja unter in diesem Meer!/flög sie nicht aus/brächte sie nicht/in letzter Stunde das Blatt.“ (I, 1-II, 4) Vgl. Dies.: Werke. 4 Bde. Bd. 1. Hg. v. Christine Koschel/Inge von Weidenbaum/Clemens Münster. München 1978. S. 154.

60 Vgl. Udo Becker: Lexikon der Symbole. A.a.O., S. 157; 243f.

61 Zum Begriff der Säkularisation und seiner Kritik vgl. Albrecht Schöne: Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne. 2., überarb. u. erg. Aufl., Göttingen 1968. S. 24ff.

62 Vgl. Daniel 6, 1-23.

gangen sind“ (3 I, 1-2). Indem Domin – bei allen formalen Unterschieden⁶³ – ihre Verse in diese Tradition stellt, stärkt sie deren zukunftsgerichteten Blick. Das Paradoxon in ihrem Gedicht (IV, 3) verweist auf die äußeren Erfahrungen des Leids, die immer wieder auftreten werden, die mit dem inneren Bewusstsein über „wahre“ Werte einhergehen soll. Es ist die Bitte um die eigene moralische Integrität, die Bitte, auch in schwierigen Situationen zu bestehen und nicht selbst zum Mörder zu werden. Das Gedicht arbeitet mit biblischen Bildern aus dem Alten Testament, die eine Lesart des „wir“ nicht nur als „wir Menschen“, sondern auch als „wir Juden“ plausibel machen. Diese werden nicht nur als Leidende dargestellt, wie die dritte Strophe zeigt. Damit benennt das Gedicht wie *Schale im Ofen* sowohl die Probleme der Überlebenden bzw. der Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung als auch allgemein-menschliche. Durch die Sakralisierung wie durch die Säkularisierung gewinnt der Text zusätzliches Potential, das von den Rezipientinnen und Rezipienten aktiviert werden kann.

Die bisher vorgelegten Interpretationen unterschlagen diese Polysemie. Stephanie Lehr-Rosenberg präsentiert nur die erste Lesart.⁶⁴ Sie macht in Domin's Gedicht eine „andere Gebetsprache“⁶⁵ aus, ohne diese näher zu bestimmen. Elisabeth Noelle-Neumann hat das Gedicht 1993 selbst als „Gebet“⁶⁶ bezeichnet. Die *Bitte* richtet sich jedoch nicht ausdrücklich an Gott, sondern ebenso an „uns selbst“ (IV, 5) als letzten Bezugspunkt und als Verantwortliche, an unser Innerstes. Laut dem Sprecher müssen „wir“ nicht vor einem Gott, sondern vor „uns“ selbst bestehen, können nicht darauf vertrauen, dass dieser etwas ändert, sondern sind auf „uns“ selbst verwiesen.⁶⁷ Indem das Gedicht dieser Bitte Tauglichkeit bescheinigt, kann es selbst als Bitte gelesen werden. Damit spricht es der poetischen Sprache zumindest die Möglichkeit zu, wenn auch nicht das Leid abzuwenden, so doch die Hoffnung zu artikulieren. Das Sprechen kann der Selbstvergewisserung dienen und damit eine Voraussetzung für das Weiterleben erfüllen. Die Auseinandersetzung mit der Bibel und die Ablösung davon lässt die Leerstelle noch größer erscheinen. Durch das Vertrauen in den sprachlichen Akt wird

63 Vgl. Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O., S. 79f.

64 Stephanie Lehr-Rosenberg: „Ich setzte den Fuß in die Luft, und sie trug.“ Umgang mit Fremde und Heimat in Gedichten Hilde Domin's. Würzburg 2003. S. 276.

65 Stephanie Lehr-Rosenberg: „Ich setzte den Fuß in die Luft, und sie trug.“ A.a.O., S. 402.

66 Elisabeth Noelle-Neumann: Gebet in der Löwengrube: „Bitte“. In: Frankfurter Anthologie XVI. Frankfurt 1993. S. 155ff.

67 Ebenso wird im 1959 abgeschlossenen Gedicht *Die Heiligen* die Bedeutung der Heiligen als Medium unangefochten dargestellt, ohne dass der Erfolg ihrer Leistung garantiert wird. GG, S. 40-43. Vgl. VE, S. 231.

einerseits die Sprache als sichere Macht bestätigt, während andererseits ihr Subjekt und die Folgen dieses Akts ungewiss bleiben. Das Gedicht *Bitte* setzt seine Hoffnung auf das Sprechen nach Auschwitz, gibt aber keine Gewähr für das Folgende.

Bitte entstand vor Domins endgültiger Rückkehr nach Deutschland.⁶⁸ Das Gedicht enthält sakrale Allusionen, die mit der Sprache verknüpft sind. Durzak konstatiert eine „Sakralisierung des poetischen Worts“⁶⁹ von vielen Exilautorinnen und -autoren: „Das auf fremden Boden und fernab des eigenen Sprachraums geschaffene ästhetische Gebilde soll das lebendig erhalten, was nur noch den Anspruch einer inneren Wirklichkeit erfüllt.“ Er kritisiert dies als Überfrachtung, „[...] die der Vergewisserung einer kulturellen Identität dienen soll, die von der kruden politischen Realität längst ausgelöscht worden war.“ Domin ist sich dessen bewusst, was sich auch daran zeigt, dass sie die Brüchigkeit der Sprache betont. Zudem wählt sie für ihre Lyrik keine strenge Form, und bildet so ein Gegengewicht. Die Folge ist, dass in Domins Lyrik sowohl die Macht als auch die Ohnmacht der Sprache ihren Platz hat.

Das 1957 in Frankfurt entstandene Gedicht *Gegenwart* (GG 116)⁷⁰ beschreibt neben leidvollen Erfahrungen die dadurch erfolgte Traumatisierung und die Schwierigkeiten, für Trost empfänglich zu bleiben. Die Gesten der Zuwendung sind fremd geworden, so dass sie als übernatürlich wahrgenommen werden.

Gegenwart

Wer auf der Schwelle seines Hauses geweint hat
wie nicht je ein fremder Bettler.
Wer die Nacht auf den Dielen
neben dem eigenen Lager verbrachte.
Wer die Toten bat
sich wegzuwenden von seiner Scham.

Dessen Sohle betritt die Straße nicht wieder,
sein Gestern und Morgen
sind durch ein Jahrhundert getrennt
und reichen sich nie mehr die Hand.

68 Es wurde 1954 in Heidelberg geschrieben und erstmals 1955 veröffentlicht. Vgl. VE, S. 241. Braun datiert seine Entstehung abweichend auf 1957/59 und gibt als Erstveröffentlichung Hochland 51 (1958/59), S. 358, an. Vgl. Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O. S. 247.

69 Manfred Durzak: „Der Worte Wunden“. Sprachnot und Sprachkrise im Exilgedicht. A.a.O., S. 15-24. S. 18. Siehe die beiden folgenden Zitate ebd.

70 Vgl. VE, S. 231. Es erschien 1959 in *Nur eine Rose als Stütze*.

Die Rose verblüht ihm nicht. Der Pfeil trifft ihn nie.

Doch fast erschreckt ihn der Trost
wenn sich ein sichtbarer Flügel wölbt,
sein zitterndes Licht
zu beschützen.

Das stilistisch an Prosa angenäherte Gedicht *Gegenwart* ist reimlos und vermeidet geradezu ostentativ scheinbar naheliegende Reime („Nacht“ [...] [...] „verbrachte“, I, 3-4), wodurch die Alltäglichkeit der Gegebenheiten hervorgehoben wird. Der Titel lässt für die drei Strophen eine konkrete Beschreibung der aktuellen Situation erwarten, stattdessen wird jedoch die Gebundenheit der Gegenwart und der Zukunft an die Vergangenheit betont. Das Präsens, in dem die Hauptsätze der zweiten Strophe stehen, ist sowohl ein historisches Präsens, welches das Geschehen der Vergangenheit näher bringt und allgemeine Aussagen trifft, als auch ein Präsens, das sich auf die unmittelbare Gegenwart bezieht. Damit erinnern die Verse an den Zusammenhang von individueller und universeller menschlicher Erfahrung.

In der ersten Strophe fallen die eigenwilligen Satzstrukturen und die Interpunktion besonders auf, die sich durch das gesamte Gedicht ziehen. Die daraus entstehenden partiellen Parallelismen bilden eine Klimax bezüglich der Intensität und Intimität der Erfahrungen: In dem ersten „Satz“ ist von der Erfahrung die Rede, weinend vor Hoffnungslosigkeit, weil der Zutritt versperrt bleibt, noch hilfebedürftiger als „ein fremder Bettler“ (I, 2) vor der eigenen Haustür zu stehen, denn im Unterschied zu einem vertrauten Bettler hat ein Unbekannter noch schlechtere Aussichten auf Trost. Auffällig ist die Formulierung „nicht je“: In dem ungelenken zeitbezogenen Ausdruck wird die Verzweiflung als Dissonanz erkennbar, während die Struktur der Strophe einen harmonischen Dreiklang als Rahmen anbietet.

Im zweiten Satz verschärft sich das Bild dieser Erfahrung von Fremdheit, Schutzlosigkeit und Ausgestoßensein noch, indem es das Schlafen auf dem harten Fußboden neben dem eigenen „Lager“ (I, 4) konturiert. Dies könnte darauf verweisen, dass die Situation mit Gewalt und damit zu Unrecht hergestellt wurde – wie die nationalsozialistischen Enteignungen von Juden. Im dritten Satz kulminiert die Verzweiflung und „Scham“ (I, 6) schließlich im Gespräch mit den Toten, deren Zeugenschaft der in allen drei „Sätzen“ nur allgemein mit einem „[w]er“ Bezeichnete nicht erträgt. Vor den Lebenden, die eventuell für seine Lage verantwortlich sind oder sie teilen, empfindet er dagegen scheinbar keine Scham. Die Toten bewahrten jedoch ihre Würde, die ihnen als Opfern auch würdelose Handlungen nicht nehmen konnten, da diese auf die Täter zurückfallen.

Der erste Satz der zweiten Strophe kann grammatikalisch als Fortsetzung der drei Teilsätze der ersten Strophe gelesen werden, da er mit „des-

sen“ (II, 1) einsetzt und so deren einleitendes „Wer“ aufgreift. Damit stellt der Sprecher des Gedichts eine Regel auf: Auf wen die erste Strophe zu- trifft, für den gilt, was in der zweiten und dritten Strophe gesagt wird. Wer dies tatsächlich ist, wird nicht ausgesprochen und nicht spezifiziert. Das hin- ter dem unpersönlichen Ausdruck stehende Individuum bleibt wie in dem Gedicht *Wen es trifft* namenlos und tritt im gesamten Gedicht nicht als Sub- jekt, sondern nur als Objekt des beschriebenen Geschehens auf.

Die daraus resultierende Distanz wird noch dadurch gesteigert, dass in der zweiten Strophe zunächst nur seine „Sohle“ (II, 1) als Agens erscheint, stellvertretend für die Person. Außerdem wird den Füßen dadurch eine be- sondere Bedeutung für das Individuum zugeschrieben.⁷¹ Der erste Satz der zweiten Strophe gliedert sich in drei Teilsätze, die wiederum eine Klimax aufweisen: Das Bild des ersten Verses verweist darauf, dass der Betroffene nicht wieder auf den Weg seines alten Lebens zurückfinden wird (II, 1). Zwischen seinem „Gestern und Morgen“ (II, 2), seiner Vergangenheit und seiner Zukunft liegt „ein Jahrhundert“ (II, 3), die Kluft dazwischen ist so groß wie die zwischen drei Generationen. Das Enjambement zwischen dem zweiten und dem dritten Vers, die gemeinsam einen Teilsatz bilden, bildet diese Kluft ab. Der dritte Teilsatz schließlich erklärt den Bruch seiner Erfah- rungen für unüberwindbar, Vergangenheit und Zukunft für unversöhnlich (II, 4). Solchermaßen aus der Zeit gefallen, gelten für jemanden mit dieser Erfahrung andere Regeln: Die Erinnerung an das Schöne wird er sich be- wahren können, da er sie besonders zu schätzen weiß und ihrer besonders bedarf, Angriffe erreichen ihn nicht, da er so viele Verletzungen hat ertragen müssen (II, 5).

Dies kommt jedoch keiner Unempfindlichkeit gleich, wie die dritte und letzte Strophe zeigt. Im Gegenteil erweist sich das Individuum als äußerst empfindlich gegenüber Zuneigung oder Solidarität, da er diese nicht erwar- tet – zu sehr hat er sie vorher vermisst. Deshalb „erschreckt ihn der Trost“ (III, 1) und kehrt sich also in der Wirkung um. Allerdings nur „fast“ (III, 1), ganz so weit ist es doch noch nicht gekommen. Woher bzw. von wem der Trost ausgeht, wird nicht explizit ausgesprochen. Das Bild der zitternden Kerzenflamme verweist in seiner ästhetischen Tradition auf eine Situation der existentiellen Gefährdung, in der jede Bewegung, auch die rettende, eine potentielle Bedrohung darstellt. Der Trost muss entsprechend sanft und zugleich kraftvoll sein. Er liegt in einer Aktion und erfolgt, „wenn sich ein sichtbarer Flügel wölbt“ (III, 2). Der Trost liegt also in einer konkret- erfahrbaren Handlung, einer behutsamen, schützenden Geste, die jedoch ei- ner überirdischen Macht, einem Engel zugeordnet wird.

71 Vgl. die Ahasver-Figur, Kapitel 3.4, sowie die Ausführungen zum Gedicht *Rückkehr*, Kapitel 4.4.

Vor dem Konditionalsatz fehlt ein Komma (III, 1), wodurch der „Trost“ und der „Flügel“ enger aneinandergerückt erscheinen, der Flügel also nicht nur Trost mit sich zu bringen, sondern der Trost in der Existenz des Flügels selbst zu bestehen scheint. Hier eine christliche Lesart vorzuziehen, hieße, die im jüdischen Glauben und in anderen Religionen ebenfalls präsenten Engel und Flügelwesen zu vernachlässigen. Der Flügel lässt sich auch als Teil eines nicht-weltlichen Akteurs interpretieren. Seine Sichtbarkeit wiederum, die in einem von zwei Adjektiven des Gedichts erwähnt und dadurch betont wird, spricht für eine konkrete, fassbare Hilfe, die allerdings auch in dem – wiederum abstrakten – Trost bestehen kann. Das Gedicht steht für eine säkulare wie für eine religiöse Lesart offen, die durch einen intertextuellen Bezug gestärkt wird, denn sprachlich verweisen die Formulierungen der ersten Strophe auf Goethes Gedicht *Derselbe*⁷²: „Wer nie sein Brot mit Tränen aß,/Wer nie die kummervollen Nächte/Auf seinem Bette weinend saß,/Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.“ (I, 1-4) Domin stellt sich damit in eine klassische literarische Tradition, die an die Macht der Sprache und eine Macht glaubt, die aber nicht zwingend als christlich interpretiert werden muss. Domin nutzt das Potential metaphysischen Bildguts, um Angebote zur Identifikation bereitzustellen.

Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz stellt Domin mit diesem Gedicht in Frage, ob Trost – selbst durch göttliche Mächte – überhaupt möglich ist. Ihre Verse zeichnen jedoch eine Gegenwart, die zwischen der unüberbrückbaren Differenz von „Gestern und Morgen“ des Ausgestoßenen steht – und bilden eben dadurch eine Brücke. *Gegenwart* drückt gegenüber dem prominenteren Text *Bitte* das Leid in einer stärker der Prosa angenäherten Sprache aus und hebt die Zweifel an der Möglichkeit des Trostes deutlicher hervor. Die Hoffnung darauf besteht dennoch, auch wenn offen bleibt, wovon und von wem die Zuwendung von außen ausgehen könnte. In dem Verweis auf göttliche Mächte zeigt sich der Zweifel an weltlicher Unterstützung.

Das Gedicht *Nichts geschieht* (GG 134)⁷³ arbeitet mit dem Paradoxon, das den doppelten und gegenläufigen Prozess der Sakralisierung und der Säkularisierung formal in zwei parallel aufgebauten, aber inhaltlich konträren und darüber hinaus in sich widersprüchlichen Strophen spiegelt, um wie *Bitte* den Blick auf Existentielles zu öffnen. *Nichts geschieht* stellt keine

72 Johann Wolfgang Goethe: *Derselbe*. In: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. I. Abt.: *Sämtliche Werke*, Bd. 9: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen deutscher Ausgewandeter*. Hg. v. Wilhelm Voßkamp u. Herbert Jaumann. Frankfurt a.M. 1992. S. 491.

73 Weder bei Bettina von Wangenheim/Ilse Metz noch bei Michael Braun finden sich Angaben zu Entstehungszeit, Entstehungsort oder Erstveröffentlichung. Das Gedicht erschien 1987 in den *Gesammelten Gedichten*.

biblischen Bilder in den Vordergrund, sondern die potentielle Nützlichkeit von symbolischen Handlungen. Die zweite Strophe enthält einen Aussagesatz, der sich auf eine aktive Handlung des angeredeten Du bezieht, und zwar auf das Anzünden einer Kerze: „Die Kerze die du entzündest/ohne das Bild der Maria/um etwas zu bitten/– nichts geschieht –/hilft dir zu leben.“ (II, 1-5) Das Anzünden der Kerze lässt sich als Bild für eine Freude bereitende oder Hoffnung weckende Handlung deuten. Der Nebensatz, der die symbolische Geste in den Kontext der katholischen Bitten an die Gottesmutter Maria stellt, erlaubt eine säkulare Lesart der Geste – ohne die religiöse gänzlich auszuschließen, wie Wu behauptet.⁷⁴ Damit ist auch der Effekt der Handlung nicht unbedingt als eine Tat der angerufenen Heiligen zu interpretieren. Möglich ist es auch, dass die gute Tat selbst oder allein das Vertrauen auf ihre positive Wirkung eben diese Wirkung zeitigen. Das Gedicht stellt damit die existentiell entscheidenden Folgen von vermeintlich harm- und wirkungsloseren symbolischen Handlungen in den Vordergrund.⁷⁵

Zu den Gedichten, deren Bezug auf biblische Motive besonders deutlich ist, gehören auch der Zyklus *Lieder zur Ermutigung* und *Ecce Homo* (GG 345), das 1965 in Heidelberg entstand.⁷⁶ Die *Lieder zur Ermutigung* umfassen drei Abschnitte, in denen biblische und mythische Bilder ineinander verwoben sind. Es handelt sich um die bereits thematisierte Geschichte von der Taube Noahs, die Belagerung Trojas⁷⁷, die heilige Stadt Jerusalem, die Geschichte Hiobs und eine Rede von Jesus zu seinen Jüngern: „Seht die Vögel unter dem Himmel an: sie säen nicht, sie ernten nicht, sie sammeln nicht in die Scheunen; und euer himmlischer Vater ernährt sie doch.“⁷⁸ Die Quellen stehen so als literarisch-historische Texte gleichrangig nebeneinander.

Der Titel *Ecce Homo* zitiert Pilatus, der Jesu Leiden der Masse zur Schau stellte.⁷⁹ Zu *Ecce Homo* liegen bereits verschiedene literatur- und religionswissenschaftliche Interpretationen vor, von denen hier nur eine exemplarisch aufgegriffen werden soll, um die These dieses Kapitels zu stützen: Birgit Lermen arbeitete 1997 heraus, dass das Gedicht „aus einer anthropologisch-existentiellen Haltung heraus“⁸⁰ von dem Menschen im Allgemeinen spreche. Sie interpretiert Dominus Einstellung zum Glauben als are-

74 Vgl. Janguang Wu: Das lyrische Werk. A.a.O., S. 46.

75 Vgl. das 1959 entstandene Gedicht *Die Heiligen*, GG, S. 40-43; VE, S. 231.

76 Vgl. VE, S. 235 und VE, S. 239. *Ecce Homo* ist erstmals erschienen 1970 in dem Gedichtband *Ich will dich*.

77 Vgl. GAF, S. 92f.

78 Matthäus 6, 26. Vgl. Lukas 12, 24.

79 Vgl. Johannes 19, 5.

80 Birgit Lermen: *Ecce homo*. In: Birgit Lermen/Michael Braun: *Hilde Domin*. A.a.O., S. 132-135. S. 133. Vgl. das folgende Zitat ebd.

ligiös: „Ihr dient die Bibel nicht als Dokument der Glaubensverkündigung, sondern als Modellvorlage menschlicher Grundsituationen [...]“. In einem Interview hat Domin 1987 die Kategorisierung ihres Gedichts *Abel steh auf* als religiös mit dem Argument, es richte sich ja an jeden Menschen, in Frage gestellt.⁸¹ Der Text lässt sich nicht auf eine christliche oder überhaupt religiöse Interpretation festlegen, nutzt aber das Potential, das der Bezug auf das kulturgeschichtliche Wissen und die Bedeutung der Geschichte von Kain und Abel für das Christentum bietet. Die Autorin betreibt in den in diesem Kapitel interpretierten Gedichten ein Wechselspiel zwischen Sakralisierung und Säkularisierung, mit dem sie die Dimension der Transzendenz hinterfragt.

Domins Gedichte lassen sich allgemein auf die Situation aller Verfolgten, Flüchtlinge und Opfer von Genoziden zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten der Welt beziehen. Doch artikulieren die Texte auch Leid und Trauer, deren Ursache in der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik und ihrer konkreten Erfahrung liegt. Die Verwendung biblischer Motive nutzt die Vertrautheit der Bilder, um sie in einen neuen Kontext zu stellen: So zitiert Domins 1953 entstandenes Gedicht *Auf welch verlässlichen Stern?* (GG 44f) zwar vorgeblich Gott, doch zielt es eher auf die menschliche Solidarität, denn diese Verse finden sich in dieser Form nicht in der Bibel. Wohl aber ist das Motiv der Schafe und des Hirten aus der Bibel vertraut, beispielsweise aus den Psalmen Davids. Diese Verschiebung findet sich auch in Domins poetologischen Essays.⁸² Die Dichterin weist darin auch explizit auf die Nähe von Kunst und Gebet hin.⁸³

Darüber hinaus zeigt sich dadurch, dass einerseits die jüdisch-christliche Tradition aufgerufen wird, andererseits diese aber nicht mit dem Glauben an die Erlösung gefüllt wird, das fehlende Gottvertrauen und das Fehlen eines religiös begründeten Halts in Domins Lyrik nach Auschwitz. Mythologische Bezüge wie auf die Sintflut, die nicht erst in der Bibel, sondern bereits im *Gilgamesch*-Epos erwähnt wird, bieten die Möglichkeit der Integration in die Imaginationen der Weltgeschichte, ohne eine Versöhnung mit diesen vorzugeben. Die Metaphorisierung von Schmerz ist dabei nicht einfach als Ästhetisierung oder Verharmlosung abzutun, sondern kann im Gegenteil eventuell Trost spenden und bei dem Versuch helfen, das erlittene Trauma zu verarbeiten. Wie zweifelhaft jedoch diese Möglichkeit in den Gedichten Domins erscheint, wurde bereits anhand der vorliegenden Interpretationen gezeigt.

81 Vgl. Hilde Domin: Adelbert Reif. A.a.O., S. 251; Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O., S. 206-209; Kapitel 3.3.

82 Vgl. beispielsweise den Begriff „Fleischwerdung“. Hilde Domin: Literarische Meinungsbildung. A.a.O., S. 63.

83 Vgl. Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. A.a.O., S. 13.

Damit stimmen Domins Gedichte mit dem Befund Adornos in den *Meditationen zur Metaphysik* überein, dass deren Ende gekommen sei, „[...] weil, was geschah, dem spekulativen metaphysischen Gedanken die Basis seiner Vereinbarkeit mit der Erfahrung zerschlug.“⁸⁴ Auffällig bleiben die Ähnlichkeiten der Fragen, welche die beiden Remigranten stellen, und die Antworten, die sie geben. Adorno geht in seinem Urteil allerdings wesentlich weiter als Domin: „Kultur ist Müll, weil sie vergeblich ist.“⁸⁵ Jedes Wort müsse den Bruch reflektieren und integrieren: „Kein vom Hohen getöntes Wort, auch kein theologisches, hat unverwandelt nach Auschwitz ein Recht.“⁸⁶ Die Gedichtanalysen haben gezeigt, dass Domins Worte, sofern sie „vom Hohen getönt“ sind, nicht „unverwandelt“ sind.

Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz wird der Topos der Säkularisierung mit gegensätzlichen politischen Absichten aufgegriffen. Hermann Lübke hat darauf hingewiesen, dass die Kategorie „Säkularisierung“ in der Nachkriegszeit „eine zentrale Rolle als Fixativ eines geschichtsphilosophischen Schemas zur Genealogie gegenwärtiger Misere“⁸⁷ spielte: Indem die kulturkritischen Klagen die Säkularisierung für den Zustand der Moderne verantwortlich machten, betrachteten sie den deutschen Nationalsozialismus nicht in seinem spezifischen historischen Zusammenhang, sondern als gesamteuropäisches Phänomen. Diese Perspektive erfüllte eine entlastende Funktion und verwischte zugleich Unterschiede zwischen Nationalsozialismus und Kommunismus. Domin nutzt in *Bitte* den Prozess der Säkularisierung, um die individuelle Verantwortung zu betonen, und stellt sich damit gegen eine Vergangenheitspolitik, die auf „Bewältigung“ und Befreiung zielt.

3.3 Singularität und *conditio humana*: *Bau mir ein Haus, Das ist es nicht*

Domins Gedichte weisen auf die zentrale Bedeutung hin, die den Stichworten „Singularität“ und „*conditio humana*“ im Konflikt zwischen einer allgemein-menschlichen Deutung der nationalsozialistischen Verbrechen und einer Lesart, die ihren einzigartigen Charakter betonen, zukommt. „Nach Auschwitz“ hat sich die Erfahrung einer „transzendentalen Obdachlosig-

84 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. A.a.O., S. 352.

85 Jörn Ahrens: *Der Rückfall hat stattgefunden*. A.a.O., S. 49.

86 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. A.a.O., S. 358.

87 Hermann Lübke: *Säkularisierung als geschichtsphilosophische Kategorie*. In: Helmut Kuhn/Franz Wiedmann (Hg.): *Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt*. München 1964. S. 221-239. S. 235.

keit“⁸⁸ radikalisiert. Domins Gedicht *Bau mir ein Haus* (GG 27-29) greift diese Bildlichkeit auf und artikuliert die Sehnsucht nach einem „Haus“, einer Heimat, die Rettung vor den Verfolgern bedeutet. Das Gedicht entstand 1957, also vor der endgültigen Rückkehr nach Deutschland.⁸⁹

Die erste Strophe besteht nur aus einem einzigen Vers: „Der Wind kommt.“ (1 I, 1) Diese Worte wiederholen sich im Gedicht (1 III, 1; 1 III, 6; 2 I, 4) und wirken so wie ein Refrain. Dadurch, dass dieser Vers alleine steht, gewinnt er an Gewicht und die Spannung steigt. Das in den folgenden Versen zusätzlich wiederholt auftretende einzelne Substantiv „Wind“ (1 II, 1; 1 III, 1; 2 II, 8; 3 II, 12) erhält den Klang einer magischen Beschwörung oder eines Banns. In der zweiten Strophe wird zunächst ein romantisches Bild vom Wind gezeichnet, der personifiziert „die Blumen kämmt“ (1 II, 1) und „Blüten zu Schmetterlingen macht“ (1 II, 2), also die Blüten durch die Luft weht und scheinbar Pflanzen in Tiere verwandeln kann. Der Wind treibt auch „Tauben“ (1 II, 3) in den Hochhausschluchten im Zentrum New Yorks in die Höhe, aus der Enge der Stadt Richtung Freiheit. Allerdings bleibt dabei offen, ob sich um echte Tauben handelt oder um in die Luft gewirbeltes altes Papier.

In den letzten beiden Versen der Strophe schlägt das positive Bild um. Der Wind „zerschellt“ (1 II, 7) die Zugvögel, die im Unterschied zu den Stadtauben keine feste Heimat besitzen, als seien sie ein Gegenstand. Der Effekt ist umso stärker, da die Strophe die gegensätzlichen Ereignisse in einem einzigen Satz aufruft. Der erste Vers der dritten Strophe wiederholt den ersten der ersten Strophe und erweitert ihn präzisierend: „der salzige Wind“ (1 III, 1). Es ist also ein Wind, der übers Meer weht, und er treibt das sprechende Ich und die angeredete Person an die Küste, bringt sie an Land, wo sie jedoch nicht bleiben, sondern passiv weiter getrieben werden: „wie Quallen,/die wieder hinausgeschwemmt werden.“ (1 III,4-5) Die Bitte „Halte mich fest“ (1 III, 7) zielt darauf, dass beide Menschen wenigstens einander nicht als Halt verlieren.

Die erste Strophe des zweiten Abschnitts beginnt mit einem Seufzer: „Ach, mein heller Körper aus Sand,/nach dem ewigen Bilde geformt, nur/aus Sand.“ (2 I, 1-3) In den elliptischen Versen klingt biblische Sprache an, doch ist der Körper nicht aus fester Erde, sondern aus einem leichter zerstörbaren Material. Der hohe Ton erinnert an Nelly Sachs' Gedicht *Chor der Geretteten*, in dem dem Substantiv ebenfalls eine Apposition nachfolgt. Das Enjambement im zweiten Vers schärft in Domins Gedicht den Kontrast zwischen Ewigkeit und der Vergänglichkeit, die in dem Bild des Sandes wie auch das des Staubs enthalten ist. Das sprechende Ich beschreibt, wie der

88 Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Darmstadt/Neuwied 1971 (1920). S. 32.

89 Vgl. VE, S. 230. Erstmals erschienen 1959 in *Nur eine Rose als Stütze*.

Wind sich ein Körperteil, „einen Finger“ (2 I, 5) holt. Der Finger ist ein Teil der Hand, die zum Helfen dienen kann. Außerdem schreibt sich das Wasser in den Körper ein, das Wasser des Meeres, auf dem sie fahren. „Aber der Wind/legt das Herz frei“ (2 I, 8-9), das Innerste, den Kern des Lebens, den Ort der Gefühle, den das sprechende Ich als „den zwitschernden roten Vogel/hinter den Rippen“ (2 I, 10-11) beschreibt. Das Zwitschern zeigt die fröhliche Lebendigkeit, den Ruf nach Nähe mit dem Nächsten, ein Symbol der Liebe und der Hoffnung. Rot kann als Farbe der Liebe und des Lebens, aber auch des Todes gelesen werden, denn rot ist das Blut. Der Vogel sitzt hinter den Rippen wie in einem Käfig, der nicht nur ein Gefängnis, sondern auch ein Schtztzraum ist. Aber der Wind macht hier nicht halt, er „brennt mir die Herzhaut/mit seinem Salpeteratem“ (2 I, 12-13), personifiziert ätzt er mit seinem Gift die letzte Schutzschicht weg. Das neologistische Kompositum „Herzhaut“ verwendet Domin auch in dem Gedicht *Bitte*, um die Tiefe der Verletzung und Gefährdung anzuzeigen. Ein Stoßseufzer wiederholt den ersten Vers des Abschnitts durch ein Ausrufungszeichen am Ende in gesteigerter Form: „Ach, mein Körper aus Sand!“ (2 I, 14) Die letzten Verse des Abschnitts wiederholen den letzten Vers des ersten Abschnitts und präzisieren die unmöglich zu erfüllende Bitte: „Halte mich fest,/halte/meinen Körper aus Sand.“ (2 I, 15-17)

Der dritte Abschnitt nun eine Wendung von der Beschreibung der bedrohlichen Situation in den beiden ersten Abschnitten hin zu einem Ausweg daraus, der Hoffnung auf Sicherheit, für die das sprechende Ich jedoch weiterhin dringend des Angeredeten bedarf. Es beschreibt die Beschaffenheit dieses verheißenen Lands: Es liegt nicht mehr am Meeresufer, ist also geschützt vor dem salzigen Wind, der Boden ist nicht mehr unsicher, so dass man nicht auf Sand baut, sondern die Erde wird gehalten von Pflanzen und bildet einen „festen Boden“ (3 I, 3), der lebendig ist und auf dem man sich ausruhen kann. Die Bitte an das Gegenüber wird konkret formuliert: „Zersäge den Baum/nimm Steine/und bau mir ein Haus.“ (3 I, 6-9) Indem der Titel eben diesen Vers herausgreift, ist er zukunftsbezogen und hoffnungsvoll, denn offensichtlich lässt sich etwas tun gegen die Not.

Die zweite Strophe beschreibt das Haus näher: Es soll klein sein und braucht eine weiße Wand „für die Abendsonne“ (3 II, 3), damit sie darauf zu sehen ist, Licht gibt und Hoffnung. Außerdem einen „Brunnen für den Mond/zum Spiegeln“ (3 II, 4-5), damit es ihm nicht so geht wie dem sprechenden Ich und „er sich nicht,/wie auf dem Meere,/verliert.“ (3 II, 6-9) Sonne und Mond werden dadurch eingeladen. Das Haus soll neben einen Baum gebaut werden, einen Apfel- oder Ölbaum. Der Apfelbaum ist auch in Deutschland heimisch, der Olivenbaum ist eher ein Symbol der europäischen Mittelmeerländer. Wichtiger ist, dass der Baum schützt vor dem Wind, dass es ein Baum ist, „an dem der Wind/vorbeigeht/wie ein Jäger,

dessen Jagd/uns/nicht gilt.“ (3 II, 12-16) Die figura etymologica „Jäger“ und „Jagd“ intensiviert die Bedrohlichkeit, die abgewendet wird. Nichtsdestotrotz besteht sie für andere weiter, ebenso wie das Zeichen an den Türpfosten den Todesengel des Herrn an den Häusern der Israeliten vorbeigehen ließ, die ägyptischen Erstgeborenen aber tötete, um den Auszug aus Ägypten durchzusetzen.⁹⁰

Im Haus, wie das sprechende Ich es imaginiert, würde die Verstreutheit und Gefährdung, die der Wind auslöst, aufgehoben werden. Das Gedicht drückt den Wunsch nach einer sicheren Heimat aus. Das Gedicht, das zunächst auf eine existentielle Heimatlosigkeit zu verweisen scheint, stellt durch die letzten Verse den Bezug zu einer Verfolgungssituation her. Damit wird eine konkrete Ursache für die Heimatlosigkeit benannt, die auf die Bedrohung durch die nationalsozialistische Politik hinweist.

Eine ähnliche Bewegung vollzieht das 1969 in Heidelberg geschriebene Gedicht *Das ist es nicht* (GG 338-339), das erstmals 1970 in dem Band *Ich will dich* erschien.⁹¹ In diesem Text wird der Bezug auf Auschwitz jedoch explizit formuliert. Die Verse scheinen zunächst eine allgemeinschliche Dimension zu verhandeln, bis sich herausstellt, dass sie sich auf den historischen Kontext des Genozids am jüdischen Volk beziehen.

Das ist es nicht

Das ist es nicht
daß wir gedreht werden
von Abend zu Morgen
zu Abend
auf einer Kugel von der wir jetzt wissen
daß sie blau ist
die wir sich drehen sehen
das ist es nicht
wir hängen kopfüber ins Leere
wir sind es gewohnt
auch nicht das Fließband auf das wir gelehmt sind
von unserer Herstellung im Mutterleib
unserm Verpacktwerden in
Kisten jeder Größe und Art
zusammen mit andern
und zuletzt in die kleinste
dunkelste
allein
die kleinste Einzelzelle

⁹⁰ 2. Mose 12, 22-23.

⁹¹ Vgl. VE, S. 239.

so eng wie der Mutterleib so ohne Fenster
wir sind es gewohnt

Sagte nicht einer
Dies und dies Volk
,ist es gewohnt gefoltert zu werden‘

Das ist es nicht
wir haben das alles längst unterschrieben
jede Nacht wird es unterschrieben
für die Kinder jeder Nacht
auf den Bettüchern wird es paktiert
Gebärtüchern
Leichentüchern
Du wirst gedreht auf einer blauen Kugel
kopfüber vom Hellen ins Dunkle
das merkst du nicht
auch nicht das Fließband
aus der Einsamkeit in die Einsamkeit
deine Handvoll Asche
das ist es nicht
obwohl es auch das ist
du vergißt es bei schönem Wetter
das kleinste Fließband ist es
das ist nicht sichtbar
das ist nicht unterschrieben
das wird täglich

Auf dem großen Trichter
auf dem wir alle hinuntermüssen
seid ihr nur näher unten
ich bin noch weiter oben am Rand
sagte ein Aufseher im KZ
zu noch lebenden Menschen
Menschen die ihre Grube gruben
vor ihrer Erschießung er der Schießende
Ihr seid näher am Rand
Wie nah wir am Rand sind weiß keiner
daß es sich dreht
es dreht sich
er war oben und stieß sie hinunter
mit diesem Trost

Der Titel des Gedichts wirkt durch seinen Andeutungscharakter zunächst irritierend. Die Negation lässt die Leerstelle noch deutlicher hervortreten. *Das*

ist es nicht ist eine Phrase, die zum Beispiel von jemandem, der bedrückt ist, dazu eingesetzt wird, unerwünschte Nachforschungen oder Vermutungen über das Befinden zurückzuweisen. Das Gedicht thematisiert den Kreislauf von Leben und Sterben sowie das Ausgeliefertsein der menschlichen Existenz in der Welt, verbleibt aber nicht bei einer existentialistischen Begründung, sondern stellt sie in den Rahmen der nationalsozialistischen Gewalt Herrschaft.

Die das Gegenüber einbeziehende Rede des sprechenden Wir birgt wenigstens eine geringe Hoffnung auf eine zukünftige Veränderung der dargestellten Situation. Das „wir“ (I, 2) wird nicht näher definiert und bezieht zugleich die Leserinnen und Leser in die Erfahrung der Erddrehung ein, die den Wechsel von Tag und Nacht verursacht (I, 3-4) und den Kreislauf des Lebens versinnbildlicht. Alles Wissen um die physikalischen Gesetze und Gegebenheiten der Welt bietet doch keinen Trost oder Schutz gegenüber der Erfahrung des „Geworfenseins“ und ihre Offensichtlichkeit, die sich im Gegenteil durch die Bilder der Weltraumforschung eher noch verstärkt hat. Die simple Beschreibung der Welt als „einer Kugel von der wir jetzt wissen/daß sie blau ist/die wir sich drehen sehen“ (I, 5-7) schafft ebenso wie die zweite Wiederholung von „das ist es nicht“ (I, 8) Distanz und verweist auf eine leidenschaftslose, gänzlich unehrbietige Haltung des Sprechers. Doch die aus der Perspektive des Weltalls offensichtlich gewordene Tatsache, dass wir „kopfüber ins Leere“ (I, 9) hängen, verursacht gleichzeitig das Gefühl einer quälenden „transzendentalen Obdachlosigkeit“⁹².

Das Gedicht enthält weder Satzzeichen noch Reime, was den Eindruck der Haltlosigkeit noch steigert. Das wird nur vorgeblich gemildert durch die lapidare Feststellung „wir sind es gewohnt“ (I, 10), in der sich vielleicht eine Klage, aber keine direkte Anklage verbirgt. Ursache ist „auch nicht das Fließband auf das wir geleimt sind“ (I, 12), das seit der Geburt vorherbestimmte Schicksal (I, 12). Der Leim verhindert zwar die Freiheit, bewahrt aber immerhin vor dem Fallen von der „Kugel“. Die produktionstechnischen Begriffe wie „Fließband“ (I, 11), „Herstellung“ (I, 12) und „Verpacktwerden“ (I, 13), die im Gedicht für den Menschen und seine Entwicklung bis hin zu seinem Tod verwendet werden, verdeutlichen die Entfremdung des Menschen: Sie sprechen diesem seine Individualität und Autonomie ab und lassen ihn sein Leben nur passiv erfahren. Er findet keinen individuellen Tod, sondern endet in einem Massengrab.

Das Bild des Fließbands konnotiert den industriellen Massenmord auch im Gedicht *Abschaffung des Befehlsnotstands: Perspektive* (GG 354-356), das Domin 1968 in Heidelberg schrieb⁹³: „Fließband/alles fließt/Blut kann

92 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*. Darmstadt/Neuwied 1971 (1920). S. 32.

93 Vgl. VE, S. 239.

fließen Gas kann fließen“ (IV, 1-3). Domin verwendet Begriffe wie „Fließband“ und „Drehscheibe“ darüber hinaus in ihren Essays, und selbst da fallen sie aus dem Duktus heraus.⁹⁴ Hier wie dort weisen sie auf die Fremdbestimmung des Menschen und systemimmanente anonymisierte Abläufe hin. Das gilt auch für das Bild vom „Ziehbrunnen/in dem wir uns drehn/wie in einem Gefängnis“ (IV, 16-18), das Domin in dem zwischen 1957 und 1959 entstandenen Gedicht *Die Heiligen* (GG 40-43) verwendet.⁹⁵ In Gedichten stellt sich die Ausweglosigkeit aus der Fremdbestimmung verschärft als Bedrohung dar, da sie in keinen unmittelbaren Kontext integrierbar ist. Nach dem Tod erwartet den Menschen „allein/die kleinste Einzelzelle“ (I, 18-19), eine Urne oder ein Sarg, auch der Tod bringt keine Befreiung. Und selbst das kommentiert der Sprecher beklemmend lakonisch mit dem Satz „wir sind es gewohnt“ (I, 21).

In der zweiten Strophe kennzeichnet der Sprecher diese Formulierung, die er wiederholt, als Zitat: „Dies und dies Volk/,ist es gewohnt gefoltert zu werden“ (II, 2-3). Der Ausspruch verharmlost die Folter, indem er erstens von Gewöhnung daran spricht, und zweitens diese Gewöhnung einem ganzen Volk als Merkmal zuspricht, keinem Individuum, das ja stets das Objekt der Folter ist, wenn diese sich auch auf alle Mitglieder eines Volkes erstrecken kann. Es ist „einer“ (II, 1) der dies äußerte, irgendeiner, jemand Beliebigen. Es scheint für den Sprecher weiter keine Rolle zu spielen, wer das sagte und über wen (II, 2), er ist sich nicht einmal mehr sicher, ob jemand das gesagt hat, weshalb er den Satz als Frage formuliert. Warum Genauigkeit für ihn hier keine Rolle spielt, kann dadurch begründet sein, dass er das oder Ähnliches so oft gehört hat – oder dass seine Erfahrung dem Ausspruch, den er zynisch zitiert, Recht zu geben scheint. Die zweite Strophe stellt das Gedicht jedenfalls in den Kontext des Massenmords an den Juden und verleiht dadurch der ersten Strophe Nachdruck: Das dort beschriebene Bild des „Gedrehtwerdens“ lässt sich auch wörtlich lesen, denn eine bekannte Foltermethode in Diktaturen ist das Aufhängen der Opfer an den Füßen. Das Bild des Fließbands drückt eine allgemein-menschliche Erfahrung der Moderne aus, aber auch die spezifisch jüdische Erfahrung der Misshandlung und des Leids. Es ist die Erfahrung eines Volkes, wie Objekte massenhaft und systematisch verschickt zu werden, ob auf überfüllten Schiffen ins Exil oder im fensterlosen Eisenbahnwaggon nach Auschwitz, von einem technischen Apparat, der ihnen ihre Regeln qua Geburt, etwa über die Zugehörigkeit zum Judentum über die Religion der Mutter, ohne Entkommen, aufzwingt – bis zum Tod. Gegenüber der ersten Strophe, die 22 Verse besitz, hebt sich die zweite Strophe mit dieser kurzen Sentenz in drei Versen

94 Vgl. Hilde Domin: Literarische Meinungsbildung. A.a.O., S. 75f, 82, 87, 90, 100f, 114.

95 Vgl. VE, S. 231.

scharf ab, ebenso wie gegenüber den folgenden 20 Versen der dritten Strophe. Auch die vierte Strophe ist mit 14 Versen deutlich länger.

Die dritte Strophe setzt erneut mit „Das ist es nicht“ (III, 1) ein, wie einen Refrain wiederholt der Sprecher den Vers (I, 1, 9; III, 1, 14), beschwörend, verzweifelt und hilflos. Fast resignierend bestätigt er die Gewöhnung (I, 10, 21) an die Erfahrungen, die keinesfalls unbedingt so allgemeinemenschlich sind, wie es zunächst den Anschein hatte, sondern eine spezifische Gruppe betreffen. Mit der Aufzählung von „Bettüchern [...] / Gebärtüchern / Leichentüchern“ (III, 5-8) wendet sich der Sprecher mit Worten, in denen die Formulierungen der ersten Strophe anklingen (III, 8-9), wieder dem allgemeinen Rhythmus von Leben und Sterben zu, der eigenen Vergänglichkeit und Bedeutungslosigkeit (III, 13). Dieser gesamte Zusammenhang sei „längst unterschrieben“ (III, 2). Das klingt zunächst, als hätte jeder einzelne seinem Leid zugestimmt, allein dadurch, dass er lebt. Doch lässt sich aus der bloßen Lebensbejahung noch keine Zustimmung zu einer täglichen Leiderfahrung ableiten: „das ist nicht unterschrieben“ (III, 20). Die Unterschrift, die Zustimmung ausdrückt und einen Vorgang abschließt, könnte sich somit auch auf das bloße „Unterschreiben“ der Schreibtischtäter beziehen, die auf ihrer Unschuld beharreten. Dann wechselt die Sprechsituation, der Sprecher wendet sich an ein direktes Gegenüber, das er mit „Du“ (III, 8) anspricht. Dadurch verschärft sich für die Leserinnen und Leser die individuelle Bedeutung der Feststellungen. Nach der letzten Wiederholung von „das ist es nicht“ (III, 14) erfolgt jedoch ein Bruch, denn der folgende Vers nimmt diesen Satz zurück: „obwohl es auch das ist“ (III, 15). Damit erhalten alle vorhergegangenen Verse eine neue Relevanz, die jedoch sofort wieder in Frage gestellt wird, denn schon Kleinigkeiten wie schönes Wetter lassen es vergessen (III, 16). Die nun folgenden vier Verse sprechen endlich an, was es ist, das den Sprecher so belastet: „das kleinste Fließband“ (III, 17), nicht der große Automatismus eines unsichtbaren Systems, demgegenüber er ohnmächtig ist und das sich immer neu reproduziert, sondern der kleine, der sich „täglich“ (III, 20) vollzieht, in jeder kleinen Entscheidung für oder gegen eine Handlung. Der Holocaust konkretisiert sich demzufolge in jeder nationalsozialistischen Gewalttat, etwa in jeder Erschießung, und in jedem Akt der Mittäterschaft. Und jedes dieser Fließbänder führt in den Tod.

Das anhaltende Bewusstsein für jede alltägliche Handlung beschreibt Domin auch in ihrem Gedicht *Abel steh auf*. Darin wird von Kain eine andere Handlung gefordert, die „täglich“ erfolgen soll. Das Gedicht ist damit ein Appell und eine Mahnung für die Zukunft, es handelt aber Domin zufolge auch von der „zweiten Chance“⁹⁶, die sie den Deutschen mit der Rückkehr

96 Hilde Domin: Adelbert Reif. A.a.O., S. 250.

gab. Dies sagte sie rückblickend. Dass der Sprecher in denselben Versen etwas Unmögliches von Abel fordert, und zwar das Ungeschehenmachen von Kains Tat, ein Ignorieren des eigenen Todes durch Totschlag, zeigt demgegenüber die Unmöglichkeit, dass die Welt sich so zum Guten hin verändert, wie der Sprecher es sich wünscht. Er verleiht seiner schwindenden Hoffnung darauf insbesondere in der zweiten Strophe Ausdruck. Wenn Wu zu dem Schluß kommt, mit *Abel steh auf* sei „[...] nicht nur ein künstlerischer, sondern auch ein menschlich-moralischer Höhepunkt erreicht“⁹⁷ unterschlägt er diese Problematik, die in den unterschiedlichen Erwartungen an Juden und Nicht-Juden hinsichtlich des Zusammenlebens nach Auschwitz liegt.

Die vierte Strophe von *Das ist es nicht* ist noch deutlicher als die zweite Strophe auf den Massenmord an den Juden bezogen. Sie setzt mit der Wiedergabe der Rede eines KZ-Aufsehers ein, der die Gefangenen beim Graben ihres eigenen Grabs vor ihrer Erschießung beaufsichtigt. Die figura etymologica „Grube gruben“ (IV, 7) verstärkt den Eindruck der Unabänderlichkeit und verleiht den Versen darüber hinaus einen dumpfen Klang. Mit den Begriffen „Fließband“ und „Trichter“ greift Domin zudem stereotype Formulierungen des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz auf.⁹⁸

In ihrem bereits 1965 in Heidelberg geschriebenen Gedicht *Gespräch mit meinen Pantoffeln* (GG 320)⁹⁹ scheint wie ein Alptraum neben der Erinnerung an das Exil das Bild der Schuhhaufen durch, die in den Konzentrationslagern vor den als Duschen ausgegebenen Gaskammern und vor Erschießungen an vorher ausgehobenen Gruben ausgezogen werden mussten: „Die verlassenen Schuhe/zurückgelassen/am Rande/eines Kraters/[...] diese Schuhe/ aus denen die Füße/fortgingen/an einem Rande/barfuß/in das schuh- und kleiderlose Land“ (I, 1-4; 7-12).¹⁰⁰ Domin verwendet das Bild vom „Rand“ der Welt auch in ihrem Text zu den Wohnungen des Exils, in

97 Jianguang Wu: Das lyrische Werk. A.a.O., S. 97.

98 Die Szene erinnert an die Beschreibung des Mordens im Mauthausener Steinbruch in Grete Weil: *Meine Schwester Antigone*. Berlin 1982 (Köln 1980). S. 97f. Weil verweist darin u.a. auf Egon Kogon: *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*. München 1946. Vgl. außerdem zwei Zitate aus Interviews in dem Film *Shoah* von Claude Lanzmann: Ein Überlebender von Chelmo sagt: „Die Gruben waren trichterförmig.“ Ein ehemaliger SS-Mann wiederholt mehrfach: „Treblinka war ein zwar primitives, aber gut funktionierendes Fließband des Todes.“

99 Vgl. VE, S. 243.

100 Vgl. Nelly Sachs: Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen. In: Dies.: *Gedichte*. A.a.O., S. 20. Das Gedicht erschien zuerst in Nelly Sachs: *Wohnungen des Todes*. Berlin 1946.

dem das Haus „eine Zuflucht am Rande, wo man nicht weiter weglaufen kann“¹⁰¹, bietet.

Als besondere Grausamkeit, die auch die verbale Ebene erfasst und hier durch die Metaphorik seiner Sprache konterkariert und dadurch noch verstärkt wird, sagt der KZ-Aufseher zu den Gefangenen, dass alle sterben müssten, nur sie eben etwas früher – und stößt sie dann hinunter. An dieser Handlung offenbart sich sein barbarischer Charakter: Er zieht aus der Weisung „Bedenke, dass Du sterblich bist“ eben nicht die Folgerung, verantwortungsbewusst zu handeln, sondern fühlt sich durch die menschliche Sterblichkeit in seiner Nichtachtung des Lebens bestätigt. Liest man das Bild des Trichters in *Das ist es nicht* als Verweis auf „Gottes Mühlen“, kommt noch die religiöse Dimension des „memento mori“ hinzu. Mit seinen Worten gibt der KZ-Aufseher als Gesetz des Lebens und des Zufalls aus, was tatsächlich in seiner Verantwortung liegt: Er ist ihr Mörder. Es ist gerade kein „Trost“ (IV, 14) für die Menschen, die ihren gewaltsamen Tod erwarten müssen, dass niemand weiß, wann er oder andere sterben werden, dass die Rollen vertauscht werden könnten – und dass die Welt sich weiterdreht (vgl. I, 2; III, 8). Denn dieser Moment, in dem der Aufseher sie stößt, obwohl er anders handeln könnte, bedeutet ihren Tod. Damit benennt das Gedicht klar und eindeutig Tat und Täter sowie Verantwortung und Schuld.

Brecht entlarvt in seiner *Ballade vom Wasserrad* darüber hinaus die Klassenverhältnisse, die trotz wechselnder personaler Besetzung bestehen blieben: „Freilich dreht das Rad sich immer weiter/Daß, was oben ist, nicht oben bleibt./Aber für das Wasser unten heißt das leider/Nur: daß es das Rad halt ewig treibt.“¹⁰² Dies ließe sich auch auf die Verhältnisse im „Dritten Reich“ übertragen: Auch wenn auf der Seite der Nationalsozialisten und auf der Seite ihrer Opfer die Individuen ausgetauscht werden, dauert das System an. Ein Rollentausch zwischen Mächtigen und Machtlosen ist nicht vorgesehen, das wird auch in Domins Versen deutlich: Hier dreht sich Fortunas Rad eben nicht, denn die Machtverhältnisse sind festgelegt.

Domins Lyrik unterscheidet sich von Texten der Autorinnen und Autoren, die Konzentrationslager und Folter selbst erlebt haben. Die Trauer über die Verbrechen gegen die Menschheit und Menschlichkeit kann helfen, das eigene Bewusstsein für diese zu schärfen und die Relevanz des eigenen Verhaltens dafür aufzuzeigen. Allerdings nur, wenn das Leid eine bestimmte, jeweils individuelle und subjektiv empfundene Grenze nicht überschritten hat. Die Anforderungen, die Exil und Lager an den Einzelnen stellen, unterscheiden sich dabei wesentlich, insbesondere im Hinblick auf die Hoffnung.

101 Hilde Domin: *Meine Wohnungen*. A.a.O., S. 100f.

102 Bertolt Brecht: *Die Ballade vom Wasserrad*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 3. A.a.O., S. 1007f. S. 1007.

Für Jean Améry bedeutete die Folter durch die Gestapo das Ende des „Weltvertrauens“¹⁰³. Ihm ist im Unterschied zu dem „Betroffenen“ in Dominins Gedicht keine Rückkehr möglich: Es bleibe die Erkenntnis „[...] einer durch keinerlei spätere menschliche Kommunikation auszugleichenden Fremdheit in der Welt.“¹⁰⁴ Das zeigt auch schon der Untertitel von seinen 1966 in München erschienenen Reflexionen über den Antisemitismus *Jenseits von Schuld und Sühne, der Bewältigungsversuche eines Überwältigten* lautet. Améry geht davon aus, dass es unmöglich ist, den Schmerz zu kommunizieren. Jeder Vergleich müsse scheitern, der Schmerz spreche nur für sich selbst.¹⁰⁵ Durch sein Schreiben bindet Améry dann doch „[...] das Nichtkommunizierbare in die Kommunikation mit dem Kollektiv der Täter ein.“¹⁰⁶

Améry und Celan sind neben anderen, die Konzentrationslager oder Verfolgung überlebten, aber das Leben danach nicht ertragen konnten und sich umbrachten, zu den Opfern der Nationalsozialisten zu zählen. In ihrem Essay *Zur Verleihung des Rilke-Preises 1977 an Ernst Meister* verweist Domin auf Celan, der „[...] den Mut zum Sprechen verlor, ohne den der Dichter nicht existiert. Nicht wie Sprache immer am Rande des Verstummens ist, sondern weil der Mensch Celan am Rande war, an einem Rand, von dem er sich nicht mehr umwenden mochte zu der gefürchteten Welt.“¹⁰⁷

Texte, die diesseits dieser Grenze bleiben, tragen per se eine Zukunftsperspektive in sich – sei sie noch so gering und gefährdet. Den Texten Dominins, für die das zutrifft, kommt damit als Ausdruck der Trauer über die sinnlosen Morde praktische Relevanz zu, insofern sie zur Erinnerung beitragen. Wie die Gedichtanalysen belegen, besitzen sie dadurch zudem kritisches Potential.¹⁰⁸

Das Gedicht *Ausbruch von hier* (GG 359) entstand erst 1985 und erschien erstmals 1995 in der erweiterten Neuausgabe von *Ich will dich*.¹⁰⁹ Darin vermittelt sich das Bewusstsein dieser Grenze deutlich, die die Ver-

103 Jean Améry: Die Tortur. In: Merkur 19 (1965). S. 623-636. S. 627. Domin kannte Amérys Essay spätestens seit 1974, wie eine Fußnote belegt. Vgl. Hilde Domin: Exilerfahrungen. A.a.O., S. 186.

104 Jean Améry: Die Tortur. A.a.O., S. 635.

105 Jean Améry: Die Tortur. A.a.O., S. 631.

106 Sven Kramer: Die Folter. A.a.O., S. 457.

107 Hilde Domin: Zur Verleihung des Rilke-Preises 1977 an Ernst Meister. In: GE, S. 141-147. S. 142f.

108 Lutz Niethammer: Diesseits des „Floating Gap“. Das kollektive Gedächtnis und die Konstruktion von Identität im wissenschaftlichen Diskurs. In: Kristin Platt/Mihran Dabag (Hg.): Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektives Gedächtnis. Opladen 1995. S. 25-50. S. 49f.

109 Vgl. VE, S. 241.

zweiflung von der Hoffnung auf die Sprache als Zuflucht trennt. Mit dieser Hoffnung setzt sich in den achtziger Jahren eine Tendenz im Werk Domin fort, den Zweifeln zum Trotz: „dort will ich ein Alphabet erfinden/von tätigen Buchstaben“ (I, 15-16). Allerdings formuliert das sprechende Ich diese Hoffnung nicht für den Ort, an dem es sich befindet, sondern lokalisiert diese Möglichkeit „auf der andern Seite der Erde“ (I, 12). Vor dem Hintergrund, dass Domin im Exil auf der Südhalbkugel war und dort mit dem Schreiben begonnen hat, ließe sich die Formulierung auch wörtlich verstehen. Das bedeutete, dass das sprechende Ich die Hoffnung besitzt, im Exil eine größere Freiheit zum Leben und Schreiben zu erlangen. Eine andere Möglichkeit, die von der Widmung gestützt wird, besteht darin, diesen Ort auf die Zeit nach dem Tod zu beziehen. Zumindest lässt sich feststellen, dass die Formulierung auf eine Utopie verweist.

Diese Interpretation stützt auch das Gedicht *Auf der andern Seite des Monds* (GG 231), das nach der Rückkehr 1964 in Heidelberg entstand.¹¹⁰ Darin artikuliert sich die Vorstellung, dass das sprechende Ich bzw. der von ihm Angeredete täglich nur die „Stellvertreter“ (II, 3) der „wirklichen Tage“ (I, 4) empfangt, die sich „auf der anderen Seite des Monds“ (II, 11) befänden. Die Tage erscheinen personifiziert, und dass sie „verscheucht von hier“ (I, 8) sind, deutet auf die Exilerfahrung des sprechenden Ichs hin. Diese Erfahrung bedeutet auch in dem 1959 in Astano entstandenen Gedicht *Noch gestern* (GG 148f)¹¹¹ einen unumkehrbaren Bruch.

Durch die Personifizierung der Buchstaben wird diesen das Potential zum Handeln zugesprochen. Die Macht des Schreibens bleibt aber beschränkt auf einen Ort, der zudem nur mit einer Negation bezeichnet wird. Die Verse sprechen für eine Identifizierung mit dieser Position, doch enthält die Widmung „Für Paul Celan, Peter Szondi, Jean Améry, die nicht weiterleben wollten“¹¹² zugleich einen Hinweis auf den entscheidenden Unterschied: Domin hat sich gegen den Selbstmord entschieden. Sie urteilt nicht über die Differenz. Das sprechende Ich des Gedichts bezieht eine Position, von der fraglich ist, ob man sie Améry, Celan oder Szondi unterstellen kann – der Paratext allein, der als Indiz für eine solche Interpretation gelesen werden könnte, bildet keine hinreichende Begründung dafür. Domin hat die Verse Zeitgenossen gewidmet, die den Nationalsozialisten entkommen konnten, sich dann aber doch umbrachten. Sie formuliert dieses Handeln als eine Frage des Wollens, nicht des Könnens, stärkt also in ihrer Darstellung deren Entscheidungsfreiheit als autonome Subjekte, statt sie in eine Opferrolle zu drängen.

110 Vgl. VE, S. 235.

111 Vgl. VE, S. 232.

112 Zu Celans Selbstmord vgl. Hilde Domin: Zur Verleihung des Rilke-Preises 1977 an Ernst Meister. In: GE, S. 141-147. S. 142f.

Domin maß sich in ihren Gedichten nicht an, Erfahrungen von Lagerhäftlingen nachempfinden zu wollen. Die Erfahrungen der Verfolgung und des Exils, die sie gemacht hat, weichen davon ab und sind nicht damit gleichzusetzen. Als Konsequenzen der nationalsozialistischen Politik sind sie jedoch ebenfalls den Verbrechen des „Dritten Reichs“ zuzuschreiben.

Die Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens nach Auschwitz beantwortet *Das ist es nicht* bereits im Titel resignativ: Sprache taugt nicht dazu, der bestehenden Wirklichkeit Sinn zu verleihen, da der Mord an den Juden vollkommen sinnlos ist und keine Hoffnung auf Rettung aus den mechanistisch geregelten Abläufen von Leben und Sterben besteht. Die zweite Strophe, die eine zynische Rede zitiert, führt den Missbrauch der Sprache ebenso vor wie die Sätze des KZ-Aufsehers in der letzten Strophe. Das Gedicht, das durchaus Worte findet für das Leiden, widerruft auf der Inhaltsebene die Möglichkeit der Distanzierung und Verarbeitung durch Versprachlichung, die nach Sven Kramer „einen ersten Schritt zur Linderung der posttraumatischen Belastung“¹¹³ bedeutet hätte. Durch den Bezug auf die nationalsozialistischen Verbrechen durch das Wort „KZ“ sowie die bekannten Bilder der Vernichtungspolitik bezieht Domin's Gedicht auf ein konkretes historisches Ereignis. Hinsichtlich der Opfer spricht das Gedicht jedoch nicht von „Juden“, sondern von „Menschen“. Zwar bildete der Antisemitismus ein konstitutives Element des Nationalsozialismus und stellten die als „Juden“ getöteten Menschen die größte Opfergruppe, doch übernimmt Domin hier nicht die Kategorisierung der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik, die den Diskurs oft dominiert: Indem sie von „Menschen“ spricht, erhält sie zum einen eine paradigmatische Lesart des Mords an den Juden, die anderen Opfergruppen die Möglichkeit zur Identifikation bietet, und zwar nicht nur den Opfern des Nationalsozialismus. Zum anderen bewahrt sie die individuelle Verfügungsmacht der Opfer über die Zuschreibungen des Subjekts. Wie sehr ihr dies ein Anliegen ist, verdeutlicht ein Blick auf ihre Stellung zum Judentum. Domin verweist auf

„[...] die harte Minimaldefinition: ‚Jude ist, wen Hitler dazu erklärt hat‘: wem er, 1933, das durch die Jahrhunderte geschleppte Zentnergewicht, von dem ein solcher Mensch endlich zum Menschsein wie andere erlöst schien, erneut – und als sei es für immer und noch über den Tod hinaus – um den Hals gehängt hat.

[...] Ich lasse es aber nicht bei dieser Minimaldefinition des Juden bewenden, die mich zum bloßen Objekt machen würde in ihrer entmenschenden Sinnlosigkeit.“¹¹⁴

Die bisherigen Gedichtanalysen konnten dies belegen. Entsprechend sagte Domin 1991 ihre Teilnahme an einem deutsch-jüdischen Symposium mit der

113 Sven Kramer: Die Folter. A.a.O., S. 453.

114 Hilde Domin: Hineingeboren. A.a.O., S. 151.

Begründung ab, sie verstehe sich als deutsche Schriftstellerin.¹¹⁵ Dahinter stehen Vorbehalte gegenüber einer Kategorisierung als „deutsch-jüdisch“, die als Fortsetzung der rassistischen nationalsozialistischen Politik missverstanden werden kann, wenn sie sich nur an der Abstammung orientiert, und zudem einem Kulturbegriff verhaftet ist, der vorgibt, ablösbar von Sprache zu sein. Domin's „Distanz zum Judentum“¹¹⁶ ist „typisch“ für ein universalistisches aufklärerisches Denken. Außerdem steht sie Kollektivierungen generell ablehnend gegenüber, auch nach Beruf oder Geschlecht.¹¹⁷ Dennoch leugnet sie ihre Zugehörigkeit zum Judentum nicht.

Domin hebt gleichzeitig die konkrete Erfahrung und die Metaphorik des Exils hervor: „Das Exil ist die Extremerfahrung der *conditio humana*. Das ‚Nur-ein-flüchtiger-Gast-sein‘, ‚Haben-als-hätten-wir-nicht‘, hat alle Metaphorik abgestreift, und wird täglich, und für jedermann sichtbar, am Exilierten vollstreckt.“¹¹⁸ Damit präsentiert sie keine verharmlosende Sicht auf die nationalsozialistische Vernichtungspolitik, sondern eine pessimistische Auffassung von der menschlichen „Kultur“, die keine Heimat zu bieten vermag – ähnlich der Auffassung Adornos, dass Kultur immer auch die Barbarei enthalte, und dem Existentialismus Sartres.

Ihr Weltbild in das einer Religion einzufügen, lehnt Domin für sich ab: „Judesein ist, um es ganz deutlich zu sagen, keine Glaubensgemeinschaft für mich, keine Volkszugehörigkeit [...], natürlich keine Rassefrage. Es ist eine Schicksalsgemeinschaft. Ich habe sie nicht gewählt [...]. Ich bin hineingestoßen worden, ungefragt wie in das Leben selbst.“¹¹⁹

115 Vgl. Jens Stüben/Winfried Woesler: Das Osnabrücker Symposium zur deutschen Literatur jüdischer Autoren nach dem Holocaust. In: Dies. (Hg.): „Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde“. Acta-Band zum Symposium „Beiträge jüdischer Autoren zur deutschen Literatur seit 1945“ (Universität Osnabrück, 02.-05.06.1991). Darmstadt 1994. S. 12.

116 Dieter Lamping: Von Kafka bis Celan. A.a.O., S. 137. Vgl. das folgende Zitat ebd.

117 Vgl. Hilde Domin: Hineingeboren. A.a.O., S. 164.

118 Hilde Domin: Exilerfahrungen. A.a.O., S. 192. Vgl. Almuth Hammer: Erwählung erinnern. Literatur als Medium jüdischen Selbstverständnisses. Mit Fallstudien zu Else Lasker-Schüler und Joseph Roth. Göttingen 2004. S. 98: um 1900 „Im emanzipierten Judentum der Moderne wird die ‚Diaspora‘ für viele akkulturierte Juden zur Metapher. Zwischen Akkulturation und Antisemitismus wird mit der Frage nach einer jüdischen Existenz eine Differenz-erfahrung an sie herangetragen, die nicht in der Verlusterfahrung, durch die die Moderne allgemein gekennzeichnet ist, aufgeht, sondern diese verschärft.“

119 Hilde Domin: Hineingeboren. A.a.O., S. 152.

Domin definiert ihr Judentum wiederholt als Zugehörigkeit zu einer „Schicksalsgemeinschaft“¹²⁰. Damit deckt sich ihr Empfinden mit dem vieler akkultrierter Juden. Auch Hildesheimer spricht von dem Gefühl, einer „Schicksalsgemeinschaft“¹²¹ anzugehören, ohne dass diese sein „Bewußtsein“ berühre. Spätestens in der Weimarer Republik begegneten alle Juden dem Antisemitismus, wenn sie ihn auch unterschiedlich deuteten und wenn er auch in verschiedenen Formen auftrat.¹²² Für Frauen, mochten sie auch so emanzipatorisch erzogen worden sein wie Domin, ergab sich eine doppelte Diskriminierung. Denjenigen, die an einer deutschen Hochschule ein Studium absolvierten, begegnete darüber hinaus das Misstrauen gegenüber dem Abweichen von einem Leben als Hausfrau und Mutter oder einer „weiblichen“ Berufslaufbahn.¹²³ Domin hat ihr Judentum und die damit verbundene Diskriminierung als Schicksal angenommen, in das sie „hineingeboren“ worden ist.

Domin stellt die Theodizeefrage nicht explizit, doch ist diese hinter ihrem Spiel mit religiösen Elementen, die dann doch verworfen werden, immer noch zu erkennen. Sie versucht nicht, dem Geschehen einen Sinn zu geben, auch keinen religiösen. Entsprechend beruft sie sich nicht auf die beiden nach Münz dominanten Formen im Judentum, das Leiden zu rechtfertigen, die zum einem auf dem Grundmuster des Martyriums zur Heiligung des Namens Gottes und zum anderen auf einer Sünde-Strafe-Theologie beruhen.¹²⁴ Der Holocaust erscheint in Domin's Texten als Paradigma menschlichen Leids, das von Menschen verursacht wurde und damit von ihnen zu verantworten ist.

Dennoch sieht Domin „in dem jüdischen Schicksal nur den Extremfall des Allgemeinen“¹²⁵, von dessen tödlicher Form sie verschont geblieben sei. Eine solche Bewertung des Holocaust wird in der Forschung wiederholt problematisiert, auch wenn sie jüdischen Glaubenstraditionen entspricht. Birgit R. Erdle warnt vor der Auffassung, Auschwitz als Extremfall zu be-

120 Hilde Domin: o. T. In: Hans Jürgen Schultz (Hg.): *Mein Judentum*. 3. Aufl. Stuttgart/Berlin 1979 (1978). S. 104-117. S. 107.

121 Wolfgang Hildesheimer: *Mein Judentum*. in: Ders: *Das Ende der Fiktionen. Reden aus fünfundzwanzig Jahren*. 1984. S. 213-225. S. 213. Vgl. das folgende Zitat ebd.

122 Vgl. Cornelia Hecht: *Deutsche Juden und Antisemitismus in der Weimarer Republik*. Bonn 2003. S. 346, 377, 403, 405.

123 Vgl. Cornelia Hecht: *Deutsche Juden*. A.a.O., S. 353; Marion A. Kaplan: *Jüdisches Bürgertum: Frau, Familie und Identität im Kaiserreich*. Hamburg 1997. S. 190-207.

124 Vgl. Christoph Münz: *Der Welt ein Gedächtnis geben*. A.a.O., S. 29. Die beiden folgenden Zitate ebd.

125 Hilde Domin: o. T. A.a.O., S. 116.

trachten: „Über eine Universalisierung des Traumas lässt sich [...] ein Kontinuum stiften, ein Kontinuum menschlicher Destruktivität und katastrophischer Einbrüche – also gerade das, was das Trauma radikal zunichte macht.“¹²⁶ Auschwitz stehe nicht in einer Reihe mit beliebigen anderen Gewaltausbrüchen. Auch Dan Diner kritisiert den Trend, die Opfer als Menschen statt als Juden zu betrauern, den er als Entlastungsstrategie betrachtet: „Schließlich sind diese jüdischen Opfer der Nazis nicht einfach als Menschen, sondern als Juden ermordet worden und wurden einzig und allein deshalb getötet, weil sie Juden waren.“¹²⁷ Dieses historische Faktum bestreitet Domin nicht. Wegen der fehlenden Identifikation mit dem Judentum vor dem Massenmord wehrt sie sich jedoch einerseits gegen diese Zuschreibung von außen, die die nationalsozialistische Politik fortsetzt, während deren Opfer die eigene Identität größtenteils mittels anderer Kategorien bestimmten. Andererseits zieht sie sich auch nicht auf die Position gläubiger Juden zurück, die den Massenmord als Teil der jüdischen Leidensgeschichte betrachten. Domin's Perspektive als Dichterin ist von der eines Historikers zu unterscheiden, da es ihr nicht um die Konstruktion von „Fakten“ geht, sondern ihre Texte auf einer anderen Ebene arbeiten. *Das ist es nicht* öffnet den Blick für zukünftige Gefahren neben der Sicht auf den historischen Kontext.

Wenn Domin auf andere vergangene oder drohende Genozide verweist, bestreitet sie damit nicht die Einzigartigkeit des Holocaust. Die Debatten um die Singularität des Holocaust kehren regelmäßig wieder. Bei den unbestreitbar vielfältigen Opfererfahrungen sind nach Gabriele Rosenthal „Einzigartigkeit“ und „Unvergleichbarkeit“ des Holocaust zu unterscheiden: Die Vergleichbarkeit laufe einerseits Gefahr, von der politischen Rechten zur Relativierung der deutschen Schuld missbraucht zu werden, diene andererseits aber dazu, zum Versuch des Verstehens der extremen Erfahrungen beizutragen und moralische Leitlinien zu schaffen sowie Begegnungen zwischen den Überlebenden der Shoah und den Nachgeborenen zu ermöglichen, statt sie zu isolieren. Die Singularität der nationalsozialistischen Verbrechen werde gerade durch Vergleiche deutlicher.¹²⁸ Eine Mythologi-

-
- 126 Birgit R. Erdle: Die Verführung der Parallelen. Zu Übertragungsverhältnissen zwischen Ereignis, Ort und Zitat. In: Elisabeth Bronfen u.a. (Hg.): Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln 1999. S. 27-50. S. 31f.
- 127 Dan Diner: Der Holocaust im Geschichtsnarrativ – über Variationen historischen Gedächtnisses. In: Stephan Braese (Hg.): In der Sprache der Täter. A.a.O., S. 13-30. S. 28.
- 128 Vgl. Gabriele Rosenthal: Erlebte und erzählte Lebensgeschichte. Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen. Frankfurt/New York 1995. S. 19.

sierung des Massenmords an den Juden als nicht-verstehbar wäre dement-sprechend kontraproduktiv.¹²⁹

Auch Tabuisierungen können die Verdrängung des Massenmords unterstützen – das gilt nicht nur für die literarische Darstellung. Zudem läuft das Tabu nach Freud¹³⁰ Gefahr, dem Holocaust eine metaphysische Komponente beizumischen, die diesem historischen Ereignis nicht ansteht. Dominis Texte wirken dem entgegen, gerade auch durch die möglichen Bezüge zu aktuellen politischen Exzessen.

Wie Rosenthal begreift auch Zygmunt Bauman den Holocaust als „einzigartig“, und zwar vor allem „wegen seines modernen Charakters“¹³¹, wegen des Zusammenwirkens moderner Faktoren wie dem radikalen Antisemitismus, dem starken zentralistischen Staat mit einem bürokratischen Apparat, der Kriegssituation und der besonderen Mentalität der Akteure. Oliver Marchart hat jedoch darauf aufmerksam gemacht, dass Singularität sich der empirischen Feststellbarkeit entziehe und somit eine philosophische (ethische) Kategorie sei, die identisch mit dem Absoluten sei, „[...] insofern das Singuläre gerade das Einzigartige, Je-Spezifische, Nicht-Subsumierbare oder, mit Adorno, Nichtidentische an einem Ereignis bezeichnet, dem als solchem – so der ethische Subtext – mit Respekt und Anerkennung – zu begegnen sei.“¹³² Marchart folgert: „Diskursanalytisch betrachtet ließe sich der Diskurs der Singularität als jener beschreiben, der die Singularität des Holocaust in einer politischen Auseinandersetzung [...] postuliert.“¹³³ Dies setze die politische Positionierung des Sprechers voraus. Singularität laufe Gefahr, zur leeren Pathosformel zu geraten. Überdies sei sie problematisch, da die Singularitätsthese partikular sei und nur aus Sicht der Täternationen Sinn mache: Für die Deutschen kommt Auschwitz eine besondere Bedeutung zu, unabhängig davon, dass diese Ansicht eine partikuläre ist.

Analoge Positionen finden sich in den Debatten in den USA: Peter Novick lehnt den Begriff der Singularität, der im deutschen Kontext zur Bewahrung der Auseinandersetzung mit der nationalen Vergangenheit diene,

129 Vgl. Manuela Günter: Überleben schreiben. In: Dies. (Hg.): Überleben schreiben. A.a.O., S. 9-19. S. 10.

130 Vgl. Sigmund Freud: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker. Frankfurt a.M./Hamburg 1956 (1913). Insbes. S. 25-33.

131 Zygmunt Bauman: Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust. Hamburg 1992. S. 109.

132 Oliver Marchart: Umkämpfte Gegenwart. Der „Zivilisationsbruch Auschwitz“ zwischen Singularität, Partikularität, Universalität und der Globalisierung der Erinnerung. In: Heidemarie Uhl (Hg.): Zivilisationsbruch. A.a.O., S. 35-65. S. 37.

133 Oliver Marchart: Umkämpfte Gegenwart. A.a.O., S. 41.

für den amerikanischen Kontext ab, da sie leer sei und eine Katastrophe gegen die andere ausspiele sowie Verbrechen geringeren Ausmaßes trivialisiere: Aus dem Leiden ergebe sich keine Vorrangstellung, und selbst wenn der Holocaust nicht einzigartig wäre, so bliebe er doch ein Verbrechen.¹³⁴ Dem stimmt auch der in der Geschichtswissenschaft höchst umstrittene Norman G. Finkelstein zu¹³⁵, der sich damit eine Tendenz zunutze macht: Die Stellungnahmen aus dem letzten Jahrzehnt zeigen, dass sich der Diskurs um den Massenmord verschoben hat. Im Zentrum stehen weniger die nationalsozialistischen Verbrechen, als der heutige Umgang damit. Aktualisierende Bezüge müssen jedoch der Frage standhalten, ob sie damit den Sachverhalten gerecht werden, die ihren Gegenstand bilden.

3.4 Stumme Klage und Isolation: *Haus ohne Fenster, „Vogel Klage“*

Die Erfahrung von Leid trennt die Betroffenen von der übrigen Welt, das haben bereits die Verse von *Wen es trifft* deutlich gemacht. An anderer Stelle in Domins Lyrik wird die Unmöglichkeit der Kommunikation und des gemeinschaftlichen Zusammenlebens noch deutlicher. Das 1957 entstandene Gedicht *Haus ohne Fenster* (GG 121)¹³⁶ veranschaulicht das Verhältnis von Opfer und Welt mit einem gewaltsamen Bild. Auch nach Auschwitz prägt Gewalt diese Beziehung. Es bleibt unmöglich, den Schmerz zu beheben und das daraus resultierende Schweigen zu brechen.

Haus ohne Fenster

Der Schmerz sargt uns ein
in einem Haus ohne Fenster.
Die Sonne, die die Blumen öffnet,
zeigt seine Kanten
nur deutlicher.
Es ist ein Würfel aus Schweigen
in der Nacht.

Der Trost,
der keine Fenster findet und keine Türen
und hinein will,

134 Peter Novick: Nach dem Holocaust. A.a.O., S. 22. Vgl. S. 255f.

135 Vgl. Norman G. Finkelstein: Die Holocaust-Industrie. Wie das Leiden der Juden ausgebeutet wird. 5. Aufl., München 2001 (2000).

136 Vgl. VE, S. 232. Erstmals 1959 in *Nur eine Rose als Stütze* veröffentlicht.

trägt erbittert das Reisig zusammen.
 Er will ein Wunder erzwingen
 und zündet es an,
 das Haus aus Schmerz.

Der Titel des Gedichts ruft ein irritierendes Bild auf: Ein „Haus ohne Fenster“ scheint zum Wohnen ungeeignet zu sein, es kann vielleicht als Lager-raum oder Schutzbunker dienen, nicht aber als Zuhause. Nur in einer Zwangslage würde man es beziehen: Es ist ein Gefängnis ohne Ausweg. In dieses Bild, das die Überschrift vorausschickt und das ohne Artikel darüber hinaus unvollständig wirkt, fasst das zweistrophige Gedicht das Gefühl von Schmerz.

Das sprechende Ich des Gedichts tritt nur ein einziges Mal hervor, und zwar gleich im ersten Vers als Objekt des Geschehens und im Plural: „Der Schmerz sargt uns ein“ (I, 1). Das Agens des Satzes ist der Schmerz, der als ein Abstraktum schwer zu fassen und an seinem Tun nicht so leicht zu hindern ist. Eingesargt werden Tote, bevor sie beerdigt werden. Doch noch spricht das Ich in dem Gedicht, noch lebt es also, auch wenn es vom eigenen Schmerz bedroht wird. Die Metapher des Einsargens „in einem Haus ohne Fenster“ (I, 2) verweist auf die Lähmung durch den empfundenen Schmerz und die fehlende Aussicht auf eine Veränderung der Situation, auf die fehlende Hoffnung, denn eine Beerdigung ist etwas Endgültiges. Damit deckt sich formal auch, dass ein Punkt den aus zwei Versen bestehenden Satz beendet.

Der folgende Vers stellt dem Schmerz einen positiven Sinneseindruck gegenüber: „Die Sonne, die die Blumen öffnet“ (I, 3), ist ein Symbol der Hoffnung, der Beginn eines neuen Tags verheißt einen Neuanfang, und die Schönheit der Natur wird sichtbar. Doch wendet bereits der nächste Vers diese Erfahrung ins Negative und leuchtet den Schmerz weiter aus, denn das Licht der Sonne „zeigt seine Kanten/nur deutlicher“ (I, 4-5). Zwar geht der Lauf der Natur weiter und blühen die Blumen, doch der Sprecher bleibt unberührt davon, im Gegenteil, durch den starken Kontrast zum Glück der anderen wird der eigene Schmerz noch schärfer. Der Punkt am Ende dieses Satzes erscheint wie eine erneute Bestätigung und Festschreibung dieser Erfahrung.

Der letzte Satz der Strophe malt das im Titel aufgerufene Bild weiter aus: „Es ist ein Würfel aus Schweigen/in der Nacht.“ (I, 6-7) Der Eindruck, massiv zu sein, den der „Würfel“ impliziert, verstärkt in Verbindung mit dem „Schweigen“, das sein Material bildet und sich als Abstraktum im Würfel konkretisiert, seine abweisende Kälte und Bedrohlichkeit. Dasselbe gilt für die „Nacht“, die ansonsten ja auch positive Assoziationen wecken könnte. Hier steht sie jedoch in deutlichem Gegensatz zur „Sonne“ (I, 3). Es bleibt offen, woher der Schmerz rührt: Der Schmerz kann von außen auf das

sprechende „wir“ einwirken und zu Schweigen führen oder ein außen herrschendes Schweigen kann den Schmerz verursachen und das „Wir“ isolieren. Möglich ist darüber hinaus, dass der Plural, den das sprechende Ich verwendet, auf eine Liebesbeziehung verweist und der Schmerz in dem gestörten Verhältnis der Partner zueinander begründet ist, das nachts durch Schweigen gekennzeichnet ist. Dann läge ein Teil der Verantwortung für die Situation möglicherweise bei dem „Wir“ selbst.

Parallel zur ersten Strophe setzt die zweite mit einem personifizierten Abstraktum als Agens ein, doch folgt noch kein Prädikat, sondern „[d]er Trost“ (II, 1) steht etwas verloren allein im ersten Vers. Seine Hilflosigkeit setzt sich in den folgenden beiden Versen fort, in denen er „keine Fenster findet und keine Türen/und hinein will“ (II, 2-3). Dies steht in Kontrast zu der Sonne im dritten Vers der ersten Strophe, die in einem natürlichen Prozess, ohne Anstrengung die Blüten öffnet. Der Trost kann nicht von außen an das „Wir“ in seinem Schmerz heran, verändert seinen Charakter, „erbittert“ (II, 4) über seine Machtlosigkeit, und greift zu Gewalt – mit der er scheitern muss, denn niemand kann mit Gewalt getröstet werden: „Er will ein Wunder erzwingen“ (II, 5), heißt es deshalb, und möglicherweise auch, weil sich in dem Haus Untröstliche befinden. Der Trost sammelt Reisig „und zündet es an/das Haus aus Schmerz.“ (II, 6-7) Das Wunder bestände darin, das „Wir“ aus der Gefangenschaft in seinem Schmerz zu befreien, den Schmerz zu besiegen und zu vertreiben. Das Gedicht endet hier, und so bleibt offen, ob dies gelingt, oder das „Wir“ mit dem Schmerz vergeht. Doch da Wunder sich nicht erzwingen lassen, scheint das Ende der vom Schmerz Überwältigten festzustehen.

Auch in der zweiten Strophe wird nicht deutlich, was die Ursache des Schmerzes ist. Das Haus als Ideal von Heimat und Schutz ist etwa in Dominiks Gedicht *Bau mir ein Haus* positiv besetzt, wenn es auch die Gefährdung nicht gänzlich beseitigen kann. In *Haus ohne Fenster* dagegen fehlt dieser positive Aspekt. Das monolithische Schweigen erhält den Schmerz und blockt auch den Trost ab, es ist selbst das Haus aus Schmerz. Zwar gibt sich ein Sprecher zu erkennen, doch wird in dem Gedicht nicht gesprochen, sondern geschwiegen. Das Gefühl des Schmerzes macht sprachlos, dennoch ist es für die Umwelt wahrnehmbar, sogar unübersehbar.

Der Titel des Gedichts legt dabei den Akzent jedoch nicht auf den Schmerz, sondern auf die Fensterlosigkeit des Hauses, also auf seine Unzugänglichkeit und Verschlussenheit, die jeden Ausweg versperren und Folgen des zugefügten Leids darstellen sowie den Überblick über die Gefahr verhindern und das Subjekt auf Blicke im Inneren bzw. ins Innere beschränken. Der Schmerz selbst wird also von außen nicht als dominantes Merkmal empfunden. Betrachtet man das Gedicht im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz, so kann das brennende *Haus ohne Fenster* eine stumme Klage und

Anklage verkörpern. Denn die Phänomene Leid und Schuld korrespondieren mit der Polarität von Trost und Anklage und enthalten implizit die Forderung nach Gerechtigkeit.¹³⁷

Domins Gedicht bietet für die Interpretation den Bezug auf die Sprachlosigkeit der Überlebenden an. Während das Schweigen über das eigene Leid durch das psychische Trauma begründet ist¹³⁸, schwiegen die Überlebenden oft über das Leid der Toten, um Auschwitz nicht zu verharmlosen und durch unzureichende Repräsentation die Opfer zu verhöhnen oder sich gar deren Tod sprachlich anzueignen. Als Anmaßung gegenüber den Ermordeten wurde die Versprachlichung entsprechend abgelehnt, im Schweigen erklärten die Überlebenden sich dagegen mit ihnen solidarisch.¹³⁹

Nach Jean-François Lyotard stellt sich zudem die Frage, ob die Überlebenden „freiwillig“ oder „notgedrungen“ schweigen, denn die Antwort darauf entscheidet darüber, wie das Schweigen zu bewerten ist:

„Nicht zu sprechen ist Teil der Fähigkeit zu sprechen, da die Fähigkeit eine Möglichkeit darstellt und diese eine Sache wie deren Gegenteil impliziert. [...] Liegt der Grund, warum die Überlebenden nicht sprechen, in ihrer Unfähigkeit oder darin, daß sie von der Möglichkeit, nicht zu sprechen, die der Fähigkeit zu sprechen entspringt, Gebrauch machen?

[...] ‚Notgedrungen‘ würde hier bedeuten: sie sprechen nicht, weil sie für den Fall, daß sie sprechen sollten, mit dem Schlimmsten bedroht werden, wenn ihre Fähigkeit zu sprechen ganz allgemein, direkt oder indirekt, beeinträchtigt wird.“¹⁴⁰

Lyotard weist darauf hin, dass am Schweigen allein nicht dessen Ursachen erkennbar werden: Ob seine Gründe in der Unausdrückbarkeit oder Sinnlosigkeit des Nicht-Gesagten liegen, in der Nicht-Zuständigkeit des Schweigenden oder des Gegenübers. Es wird nicht einmal deutlich, ob das Schweigen als Zeichen, als Nicht-Sprechen gedeutet werden muss oder ein tatsächliches Nicht-Zeichen ist, weil der Gegenstand fehlt.¹⁴¹ Das Schweigen bleibt problematisch, weil es unterschiedlich eingesetzt und zudem unterschiedlich gedeutet wird.

Leid kann sich im Schweigen oder im Sprechen ausdrücken, findet aber nicht zwingend Gehör. Das zeigt die Analyse von Domins Gedicht „*Vogel Klage*“ (GG 132), das 1958 in Frankfurt entstand und 1959 in Domins ers-

137 Vgl. Regina Ammicht-Quinn: Von Lissabon bis Auschwitz. A.a.O., S. 267ff.

138 Vgl. Sven Kramer: Die Folter. A.a.O., S. 474.

139 Vgl. Sven Kramer: Die Folter. A.a.O., S. 470f.

140 Jean- François Lyotard: Der Widerstreit. 2., korr. Aufl. München 1989 (1987). S. 28f.

141 Vgl. Jean- François Lyotard: Der Widerstreit. A.a.O., S. 35.

tem Gedichtband erschien.¹⁴² Hier erscheint die Klage als stumm, weil niemand sie hört. Damit findet eine Umkehrung der Verantwortlichkeit statt, wie sie in Kapitel 3.4 verhandelt wurde, doch gründet in diesem Fall das Unverständnis der Umgebung darin, dass ihr die Sprache des Vogels unverständlich ist.

„Vogel Klage“

Ein Vogel ohne Füße ist die Klage,
kein Ast, keine Hand, kein Nest.

Ein Vogel der sich wundfliegt
im Engen,
ein Vogel der sich verliert
im Weiten,
ein Vogel der ertrinkt
im Meer.
Ein Vogel
der ein Vogel ist,
der ein Stein ist,
der schreit.

Ein stummer Vogel,
den niemand hört.

Das Gedicht besteht aus drei Strophen, die alle den „*Vogel Klage*“ näher charakterisieren. Die erste Strophe führt im ersten Vers das Bild für die Klage ein, das im gesamten Gedicht weiter differenziert wird: „Ein Vogel ohne Füße ist die Klage“ (I, 1). In der Metapher des Vogels, der durch die Luft fliegt, greift der Vers die Verbindung von Klage mit dem Element der Luft auf, die in sprachlichen Ausdrücken wie „Klagen erfüllt“ oder „klingt durch die Luft“ hergestellt wird. Doch fehlen ihm die Füße, das heißt die Landung auf „Ast“, „Hand“ oder „Nest“ bleibt ihm verwehrt. Aus der Freiheit wird damit ein Fluch. Zum Raum, in dem der Vogel sich bewegt, gehört nicht nur die Luft, sondern auch der Ast des Baumes, auf dem er sitzen und sein Nest, sein Heim, bauen kann, und wie diese benötigt der zahme Vogel die Hand als Ausdruck der Liebe, die sich ihm zärtlich entgegenstreckt (I, 2). Ohne Füße bleibt ihm all dies verwehrt, was der zweite Vers in einer asyndetischen Reihung von den drei einsilbigen Elementen aufzählt, vor denen jeweils die Negation steht und die eine Klimax bilden. Die beiden Verse der ersten Strophe bilden einen vollständigen Satz mit Appositionen, der mit einem Punkt abgeschlossen wird und dadurch Resignation und Endgültig-

142 Vgl. VE, S. 232.

keit ausdrückt. In der ersten Strophe erscheint die Klage und zugleich auch der, der sie äußert, folglich als heimat- und machtlos, als Getriebener, der keine Handlungsmöglichkeit besitzt. Die Identifikation des Sprechers, der in dem Gedicht nicht hervortritt, mit den Erfahrungen des Vogels läuft in den vorliegenden Versen allein über die Klage, die eines Urhebers bedarf.

Die Ähnlichkeit mit Rose Ausländers später entstandenem Gedicht *Ohne Ziel*¹⁴³ zeigt erneut die Nähe der Motive, in diesem Fall durch den Vogel und die Heimatlosigkeit, und eine Tradition, in die die beiden Exildichterinnen sich einschreiben: „Ich/Vogel Ohneziel/mein Nest/nirgendwo“ (I, 1-4). Gleichzeitig schwingt nach Auschwitz die Radikalisierung dieser Erfahrung mit.

In Domins Gedicht *Angsttraum I* (GG 306)¹⁴⁴ bezeichnet das sprechende Ich die Worte im letzten Vers als „Fußstapfen fußloser Vögel“ (XI, 1). Das paradoxe Bild verweist nicht nur auf die Heimatlosigkeit, sondern zum einen auf die Abhängigkeit von den Worten als einziger Ausdrucksform, zum anderen durch die Spurlosigkeit des Seins auch auf die Vergänglichkeit der Worte und von sich selbst, vor der das sprechende Ich Angst hat. Ihm erscheinen der Tod der Worte und das eigene Ende als gleichbedeutend. Sprechen und Schreiben, und sei es nur die Möglichkeit dazu, und Leben sind gleichgesetzt.

Die zweite Strophe von „*Vogel Klage*“ setzt die Beschreibung der Klage fort und verbleibt dabei in der Metapher des Vogels. Die Strophe teilt sich in zwei Abschnitte, die jeweils mit einem Punkt enden, aber keine vollständigen Sätze, sondern weitere Appositionen bilden. Der erste Abschnitt ist durch rhythmusbestimmende Enjambements und Parallelismen gekennzeichnet: Der erste, der dritte und der fünfte Vers beginnen jeweils mit „ein Vogel“ und einem dessen scheiternde Handlungsversuche beschreibenden Relativsatz, dessen Lokaladverbiale sich im zweiten, vierten und sechsten Vers anschließen. So rufen die Verse zunächst das Bild eines Vogels auf, der in einem geschlossenen Raum panisch gegen die Wände fliegt und sich dabei verletzt (II, 1-2). Dann zeigen die Verse das Bild eines Vogels, der der entgegengesetzten Situation ausgesetzt ist, und zwar dem endlosen Raum, der keine Orientierung bietet, und in dem der Vogel mit der Heimat die Identität verliert (II, 3-4). Die Situation ist in beiden Fällen aporetisch. Schließlich evozieren die Verse das Bild eines erschöpften Tieres, das in der Tiefe des Meeres untergeht (II, 5-6). Die Klimax dieser Verse mündet in den Tod. Auch seine Flügel helfen dem Vogel ohne Füße nicht zu entkommen. Die fehlenden Kommata vor den Relativsätzen lassen die darin be-

143 Rose Ausländer: *Ohne Ziel*. In: Dies.: *Gesammelte Werke*. Bd. 5: *Ich höre das Herz des Oeanders*. Gedichte 1977-1979. Hg. v. Helmut Braun. Frankfurt a.M. 1984. S. 224.

144 Vgl. VE, S. 240. Das Gedicht entstand 1965 in Heidelberg.

schriebenen Handlungen als Wesenseigenschaften erscheinen, die also nicht gewählt werden können, sondern festliegen und damit das Schicksal mitbestimmen.

Der zweite Abschnitt der Strophe hebt wieder mit „ein Vogel“ (II, 7) an und scheint den Rhythmus fortzusetzen, doch folgen in den nächsten drei Versen hintereinander drei Relativsätze, die zusätzlich durch die Assonanz auf „i“ der Prädikate verbunden sind und jeweils eine Steigerung bedeuten: Der erste Relativsatz scheint redundant zu sein, da er das Subjekt als Objekt wieder aufgreift (II, 7-8), doch wird dadurch die Bedeutung der Vogelmetapher für die Klage erneut aufgerufen. Der Widerspruch, der so zum nächsten Vers entsteht, in dem der „Vogel“ mit einem „Stein“ (II, 9) gleichgesetzt wird, wird durch den letzten Vers der Strophe mit Bild des schreienden Steins, das durch die Assonanz auf „ei“ intensiviert wird, noch verstärkt (II, 10), denn Steine sind hart und stumm, besitzen also weder einen Anlass noch die Möglichkeit zum Schreien. Eine Erklärung böte höchstens die Reaktion des Vogels, vor Schmerz zu versteinern. In der griechischen Mythologie gelang es dem Sänger Orpheus mit seinen Liedern, die Steine zum Weinen zu bringen – Domin lässt den Stein laut schreien vor Verzweiflung.

Die Auflösung dieses Paradoxons bringt erst die dritte Strophe, die wie die zweite Strophe zwar mit einem Punkt abschließt, aber keinen vollständigen Satz, sondern eine Apposition bildet. Die erste und die letzte Strophe bestehen jeweils aus zwei Versen und rahmen so formal – und inhaltlich durch den deutlicheren Bezug auf die Klage – die mittlere Strophe, die aus zehn Versen besteht. Wie die zweite Strophe knüpft auch die letzte Strophe an den Vogel an, um ihn näher zu bezeichnen, doch erfahren die Verse mit dem einzigen Adjektiv des Gedichts eine bedeutsame Veränderung: „Ein stummer Vogel,/den niemand hört.“ (III, 1-2) So wie auch die Steine stumm schreien und wie niemand das Schreien der Steine hört, ist auch die Klage stumm, und niemand hört sie. Die Verstümmelung des Vogels, die in der ersten Strophe gesetzt und in der zweiten Strophe ausgeführt wurde, steigert sich in der letzten Strophe zur absurden Sinnlosigkeit einer „stummen Klage“. Das Gedicht weist sowohl auf das Unvermögen des Ausdrucks als auch auf die Einsamkeit in einer unbarmherzigen Umgebung hin, die vom Leid nichts hören will. Entsprechend kommt Birgit Lermen in ihrer Gedichtinterpretation zu dem Schluss, das indirekt sprechende Ich sehe keine Möglichkeit, „[...] sich selbst und die äußere Welt in Gleichklang zu bringen, weil es nicht imstande ist, das Erlebte zu äußern.“¹⁴⁵ Deshalb verletze es sich selbst von innen. Zugleich aber, und in dieser erneuten Wendung liegt ein Charakteristikum von Domin's lyrischem Werk, widerlegt die

145 Birgit Lermen: „Vogel Klage“. In: Birgit Lermen/Michael Braun: Hilde Domin. A.a.O., S. 157-161. S. 160.

Existenz des Gedichts diese Lesart, wenn auch nur im Rahmen dieser Form, so dass die Aussage des Gedichts in der Schwebe verbleibt und sich nicht endgültig fassen lässt.

Die Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens nach 1945 beantwortet das Gedicht damit auf doppelte Weise, ohne allerdings einen direkten Bezug zum nationalsozialistischen Massenmord herzustellen: Zum einen formuliert es die Unmöglichkeit der Kommunikation von extremen Leiderfahrungen im Bild der unerhörten Klage, zum anderen enthält eben dieses Bild den Beweis für die Kraft der Poesie. Doch vermittelt die Autorin nicht zwischen diesen beiden Aspekten. Sie überlässt es den Worten selbst sowie den Rezipientinnen und Rezipienten, die Verse auf ihre Authentizität, Einmaligkeit und Musterhaftigkeit zu prüfen.

Das Gedicht „*Vogel Klage*“ ist das einzige im gesamten lyrischen Werk Domins, dessen Titel in doppelten Anführungszeichen steht. Diese weisen – im Unterschied zu den einfachen Anführungszeichen, die aus dem Englischen oder Spanischen stammende Titel oder Zitate kennzeichnen¹⁴⁶ – möglicherweise darauf hin, dass es sich um eine Anspielung oder eine Übersetzung handelt, ohne dass diese eindeutig markiert ist. Die literarische Tradition hat den Vogel oft als Bild der Dichterin bzw. des Dichters verwendet, gerade auch in seiner Freiheit, die negativ als Heimatlosigkeit und Einsamkeit erscheint – so etwa Hölderlin: „Denn sagen hört’ ich/Noch heut in den Lüften/Frei sei’n, wie Schwalben, die Dichter.“¹⁴⁷ (III, 2-4) Das Bild des Vogels verweist auf den literarischen Schöpfungsprozess: „In kühnen und kühlen Höhenflügen lässt sich Distanz und Überblick gewinnen, Vogel-Schau und Vogel-Perspektive werden zu Bedingungen der Erkenntnis.“¹⁴⁸ Domin greift dies auf und bietet die Möglichkeit, dies in den Kontext des Exils zu stellen: Der Dichter, der seine Heimat verloren hat, wird nicht gehört, seine Klage übergangen. Die Flügel, die ihm die Phantasie verleiht, können ihn nicht vor der Welt retten.

Für Domins Dichtung hat aber nicht nur die deutsche, sondern auch die Dichtung anderer Sprachen durch ihre Übersetzungstätigkeiten und persönliche Freundschaften mit anderen Dichtern eine wichtige Rolle gespielt. So fällt die Ähnlichkeit zu dem Gedicht *El pajarito verde* von Juan Ramón Jiménez auf: „Ich bin gekommen./Aber dort blieb meine Klage./am Ufer des

146 Vgl. ‚Pícaro‘, GG, S. 77; ‚Seids gewesen, seids gewesen!‘ GG, S. 237; ‚Silence and exile‘, GG, S. 257.

147 Friedrich Hölderlin: Die Wanderung. In: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. v. Günter Mieth. 5. Aufl., München 1989. S. 351.

148 Konstanze Fliedl: Nietzsches Vogel. Zur Kritik eines Motivs. In: Katharina Baisch/Ines Kappert/Marianne Schuller/Elisabeth Strowick/Ortrud Gutjahr (Hg.): Gender Revisited. Subjekt- und Politikbegriffe in Kultur und Medien. Stuttgart/Weimar 2002. S. 131-146. S. 143.

Meeres, und weint.“ (I, 1-4)¹⁴⁹ Inhaltlich verweist das Gedicht zudem auf die „Pfingsten 1942“ entstandenen Verse von Pierre Emmanuel, die Domin in ihrer Übersetzung unter dem Titel *Die Taube* (GG 384) in ihre *Gesammelten Gedichte* aufgenommen hat. Diese Verse erheben Einspruch gegen die Folter. Sie sind an die Folterknechte gerichtet und weisen auf die Überlegenheit der Taube hin, die als „Vogel unknechtbarer Hoffnung“ (III, 7) erscheint. Ihr Flügelschlag, „dieser große Atem der Toten, der um euch weht“ (III, 6), bewahre die „Zukunft in der Seele der Lebenden“ (III, 10). Domin Bezug darauf in „*Vogel Klage*“ wäre dann ein negativer, der das Scheitern dieser Hoffnung und der Kraft der Erinnerung repräsentierte und nur in der Poesie die Möglichkeit eines Auswegs andeutet. In der Anthologie *Rose aus Asche*, die Erwin Walter Palm 1955 in enger Zusammenarbeit mit Domin bei der Übersetzung herausgegeben hat, finden sich auch ausgewählte Verse aus *Traurige Weise für das Vaterland, das ich liebe* von Héctor Incháustegui Cabral, in denen die Formulierung „stummer Vogel ohne Flügel“ (VII, 3) auftaucht.¹⁵⁰ Dieser Vogel sei gefangen im Käfig „Vaterland“, das für den Sprecher keine Bedeutung mehr besitze. Domin setzt das Bild des stummen Vogels in veränderter Weise ein: Sie greift in ihren Versen ebenfalls die Heimatlosigkeit auf, macht das Paradoxon aber explizit, indem sie das Gedicht „*Vogel Klage*“ nennt.

Zudem fehlen dem Vogel in ihren Versen nicht die Flügel wie bei Cabral, sondern die Füße, er kann also nicht landen, sondern muss ewig weiter ziehen. Damit liegt ein intertextueller Bezug auf das Ahasver-Motiv nahe. Der Legende zufolge verweigerte der Schuster Ahasver Jesus auf dem Weg nach Golgatha die Rast. Wegen seiner Hartherzigkeit wurde er von Jesus zur ewigen Wanderschaft verdammt, nie sollte er Ruhe finden. Das Motiv findet sich seit dem 6. Jahrhundert in Mönchschroniken.¹⁵¹ Insbesondere

149 Vgl. Juan Ramón Jiménez: *El pajarito verde*. In: Ders.: *Herz, stirb oder singe. Gedichte spanisch und deutsch. Auswahl und Übertragung von Hans Leopold Davi*. Zürich 1977. S. 96f.

150 Vgl. Erwin Walter Palm (Hg.): *Rose aus Asche. Spanische und spanisch-amerikanische Gedichte 1900-1950*. 1. Aufl. der revidierten u. zweispr. Fassung, Frankfurt a.M. 1981 (München 1955). S. 94-97. Dietrich Briesemeister hebt die individuelle Bedeutung von Palms und Domin's Übersetzungen besonders hervor, indem er sie explizit als Stellvertreter der neben dem professionellen und dem einmaligen Gelegenheits-Übersetzer anderen beiden Typen von Übersetzern nennt: des Professor- und des Dichter-Übersetzers. Vgl. Ders.: *Panorámica de la recepción de la literatura española en la Alemania de la postguerra*. In: Carlos und Sabine Sogoviano (Hg.): *Lengua, literatura, civilización en la clase de español*. Bonn 1987. S. 130-154. S. 136.

151 Vgl. Mona Körte: *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik*. Frankfurt/New York 2000. S. 29.

die Modifikationen des 1602 in Leyden erschienenen Textes *Kurtze Beschreibung und Erzählung/von einem Juden/mit Namen Ahasverus*, erschienen unter dem Pseudonym Christoff Creutzer, erlangten große Wirkungssamkeit und ließen den Ewigen Juden bald zu einem beliebten Sujet avancieren, das in Deutschland von einer antisemitischen Tradition dominiert wurde.¹⁵² Domin ist nicht die erste deutsch-jüdische Dichterin, die es in Bezug zur nationalsozialistischen Verfolgung setzt, auch Gertrud Kolmar und Nelly Sachs haben es in ihren Versen in Auseinandersetzung damit verwendet: Kolmar etwa in dem bereits erwähnten Gedicht *Die Fahrende* sowie in *Ewiger Jude*, Sachs in dem bereits erwähnten Gedicht *Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen* und im *Chor der Wandernden*.¹⁵³ In den sechziger Jahren wurden „die Juden“ in der Literatur zur Projektionsfläche für Heimatlosigkeit.¹⁵⁴ Dies bietet sich nach Auschwitz aus einem weiteren Grund an: Ahasver kann nicht vergessen.¹⁵⁵ Er erinnert sich an alles, was er auf seiner Wanderschaft erfährt, und auch die Gedichte setzen sich mit Erfahrungen der Verfolgung auseinander.

Walter Jens stellt in seiner Rezension von Domins erstem Gedichtband fest: „die Klage ist nirgends zu Hause, [...] weil sie die Sprache verlor.“¹⁵⁶ Allerdings fragt er nicht nach möglichen Gründen dafür oder Folgen davon, sondern nimmt es als Tatsache hin. Damit blendet er den möglichen Bezug auf welthistorische Phänomene wie rassistische Verfolgung ebenso aus wie damit verbundene Überlegungen zur Änderung dieser Politik. Lars Rensmann hat im Zusammenhang mit dem „Bild der Heimatlosen“ gewarnt, dass dieses auch nach der Staatsgründung Israels die Vorstellung von Illegitimität der Anwesenheit auf fremden Boden festige.¹⁵⁷

Domin hat mit „*Vogel Klage*“ ein Gedicht geschaffen, das sich auf besondere Weise mit dem Thema der Artikulation von Leid und seinem Scheitern auseinandersetzt. Dieses Urteil lässt sich zudem stützen durch eine dif-

152 Vgl. Mona Körte: Die Uneinholbarkeit. A.a.O., S. 28 und 30; Mona Körte/Robert Stockhammer (Hg.): Ahasvers Spur. Dichtungen und Dokumente vom „Ewigen Juden“. Leipzig 1995.

153 Gertrud Kolmar: Ewiger Jude. In: Dies.: Das lyrische Werk. A.a.O., S. 361f; Nelly Sachs: Chor der Wandernden. In: Dies.: Gedichte. S. 29. Vgl. Alfred Bodenheimer: Wandernde Schatten. Ahasver, Moses und die Authentizität der jüdischen Moderne. Göttingen 2002. S. 169-187.

154 Vgl. Claude Conter: Anmerkungen zur Judendarstellung in der deutschen Nachkriegsliteratur. Ein Essay. In: Ders. (Hg.): Literatur und Holocaust. Fußnoten zur Literatur. Bamberg 1996. S. 14-23.

155 Vgl. Mona Körte: Die Uneinholbarkeit. A.a.O., S. 22.

156 Walter Jens: Vollkommenheit. A.a.O., S. 54.

157 Vgl. Lars Rensmann: Demokratie und Judenbild. Antisemitismus in der politischen Kultur der Bundesrepublik Deutschland. Wiesbaden 2004. S. 158.

ferenziertere Betrachtung des Vogelmotivs in Domins Werk: Domin verwendet das Motiv des Vogels vielfältig. Das Bild des Vogels für Worte bzw. für die Sprache findet sich etwa in den allesamt 1963 entstandenen Gedichten *Das Gefieder der Sprache* (GG 272), *Immer kreisen* und *Vögel mit Wurzeln* (GG 274), die 1964 in dem Gedichtband *Hier* veröffentlicht wurden.¹⁵⁸

Immer kreisen und „*Vogel Klage*“ verleihen beide der Trauer über das kommunikative Scheitern Ausdruck. Das stumme Leid, das „*Vogel Klage*“ artikuliert, verstärkt sich also bei der näheren Untersuchung der Vogelmetapher im Zusammenhang mit Sprache. Nach Domins Rückkehr nach Deutschland verweist dies auf eine große Skepsis hinsichtlich der Möglichkeiten von Kommunikation, insbesondere der Artikulation von Leid. Die stumme Klage über das Leid erscheint in diesen Gedichten, die vordergründig die Unsagbarkeit überwinden, als vorherrschende Form.

3.5 Umkehrung der Schuldfrage: *Anstandsregeln für allerwärts, Gegengewicht*

Schon in der Darstellung der gesellschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Schuldfrage wurde deutlich, dass statt der Reflexion der individuellen Schuld die Zurückweisung einer kollektiven Schuld vorgeschoben oder eigenes Leid gegengerechnet wurde. Darüber hinaus trat jedoch zusätzlich das Phänomen auf, dass die Schuldfrage umgekehrt und an die Opfer der nationalsozialistischen Verbrechen gerichtet wurde. Domins 1963 in Heidelberg entstandenen und 1964 in dem Gedichtband *Hier* erschienenen Gedicht *Anstandsregeln für allerwärts* (GG 263)¹⁵⁹ kommentiert diese Verkehrung moralischer Werte.

Anstandsregeln für allerwärts

Man spuckt dir ins Gesicht
zieh eine Wolke um dich
sage es regnet.

Ein regennasses Gesicht
ist gesellschaftsfähig
selbst ein verweintes.

158 Vgl. VE, S. 237.

159 Vgl. VE, S. 237.

Der Mißhandelte
 sei unbefangen
 daß ihm vergeben werde.

Sicher wußte das jeder
 Jude
 im Dritten Reich.

Nur die Gehängten
 hingen da
 ärgerlich anzusehen

und wurden geprügelt
 Sterbende
 für ihr Sterben.

Das Gedicht bezieht sich direkt auf das „Dritte Reich“. Gleichzeitig zeigt es durch die Anrede aber die Aktualität des Problems. Der Titel, der durch die Assonanzen auf „a“ und „e“ bzw. „ä“ besonders klangvoll ist, weckt die Erwartung, dass das Gedicht eine Vorschrift für korrektes Benehmen liefern werde, die überall und für alle Gültigkeit besitze. In den Versen folgt eine kritische Auseinandersetzung mit dem Umgang mit Schuld – konkret: resultierend aus den im Nationalsozialismus begangenen Verbrechen – in einer Gesellschaft, in der nicht die Täter, sondern die Opfer von Misshandlungen als Störenfriede des Gewissens abgestraft werden.

Das Gedicht besteht aus sechs Strophen mit jeweils drei Versen. Die Verse sind kurz, sie enthalten jeweils ein bis vier Wörter. Bis auf die fünfte Strophe endet jede Strophe mit einem Punkt. Dieser Aufbau sorgt für einen unregelmäßigen Rhythmus der Strophen, der die reimlosen, an Prosa angelehnten Verse abgehackt und resignativ klingen lässt. Der Sprecher des Gedichts bleibt im Hintergrund, wendet sich aber direkt an ein Gegenüber. Die erste Strophe setzt ein mit einem unpersönlichen Personalpronomen als Agens, das dadurch entindividualisiert ist und auch als Stellvertreter einer Gruppe gelesen werden kann: „Man spuckt dir ins Gesicht“ (I, 1). Die nächsten beiden Verse geben nun dem Opfer dieser aggressiven Handlung, die sozial als beleidigend und verächtlich begriffen werden muss, einen doppelten Rat, der in eine ironische Metapher gefasst ist: „zieh eine Wolke um dich/sage es regnet“ (I, 2-3). Die imaginierte Wolke soll als Schutz gegen die feindliche Außenwelt dienen, zudem liefert sie einen Vorwand, die Konfrontation mit dem Aggressor zu vermeiden und die im Allgemeinen als unangenehm empfundene fremde Spucke im Gesicht als Regentropfen auszugeben. Der Rat läuft also auf ein Hinnehmen und sogar Verdecken der Ungerechtigkeit hinaus. Wie die Überschrift besagt, besteht für den Ange-

griffenen keinesfalls die Möglichkeit, von diesem Verhalten abzuweichen, denn so lautet die „Anstandsregel“, bei deren Verletzung mit sozialen Sanktionen zu rechnen ist.¹⁶⁰

Das Paradoxe dabei ist, dass die Regel selbst bereits eine Beeinträchtigung der eigenen Integrität bedeutet. In der zweiten Strophe folgt eine Erläuterung für die in der ersten Strophe genannte Regel: Während die gesellschaftliche Reaktion auf einen Menschen, der erkennbar eine Beleidigung hingenommen hat, ohne sich zu wehren, eine befremdete wäre, so ist die Lüge, die das Unrecht verdeckt, sozial legitim, auch wenn dies sichtbar auf Kosten des Opfers geschieht. Es kommt nur auf den Schein an, darauf, dass man „gesellschaftsfähig“ (II, 2) ist – nicht auf Gerechtigkeit. In der dritten Strophe erfährt diese Regel eine weitere Radikalisierung, indem gar die Zuordnung von Schuld und den Bedingungen der Vergebung bis zur Absurdität umgekehrt werden: „Der Mißhandelte/sei unbefangen/daß ihm vergeben werde.“ (III, 1-3) Dem Mißhandelten, für den objektiv keinerlei Ursache besteht, für das an ihm begangene Unrecht „Vergebung“ zu erlangen, wird dafür auch noch die höhnische Bedingung gestellt, er müsse „unbefangen“ sein. Darin schwingt eine doppelte Bedeutung mit: Zum einen wird eine sorglose Haltung postuliert, zum anderen enthält der juristische Ausdruck der „Unbefangenheit“ eine zusätzliche Perfidie, und zwar den impliziten Vorwurf, der Mißhandelte besäße Vorurteile, welche seine Glaubwürdigkeit infrage stellten.

Mit der vierten Strophe und dem Wechsel vom Präsens ins Präteritum folgt ein Bruch, denn die allgemeine Gesellschaftskritik wird nun in den konkreten historischen Kontext des Nationalsozialismus gestellt. Die Ironie der vorangegangenen Verse setzt sich fort: „Sicher/wußte das jeder Jude/im Dritten Reich.“ (IV, 1-3) Das Modaladverbial am Satzbeginn und die Anspielung auf die Formulierung „das weiß doch jedes Kind“ drücken die unschuldige Haltung der Gesellschaft aus, die den Verstoß gegen die ausgeführte Anstandsregel implizit als Ursache für die gerechte Strafe, die nicht benannt wird, auffasst. Der Massenmord wird dementsprechend zu einer angemessenen Sanktion erklärt, die dem Schutz der Gesellschaft diene.

Die fünfte und sechste Strophe, die im Unterschied zu den vorherigen Strophen erst zusammen einen mit einem Punkt beendeten Satz bilden, verbleiben zeitlich in den Jahren des nationalsozialistischen Regimes. Sie stellen den Mord an Unschuldigen als deren Regelverstoß dar, auf den nun die gesellschaftlich gerechte Strafe erfolgt. Dass es sich bei den „Gehäng-

160 Auch der 1961 in Tel Aviv geborene Doron Rabinovici verwendet diese Formulierung, vgl. Ders.: *Ohnehin*. Roman. Frankfurt a.M. 2005. S. 179. Auf die Nachfrage hin, welchem Kontext die Formulierung zuzuordnen sei, gab er die freundliche Auskunft, er habe sie seit seiner Jugend immer wieder im jüdischen Zusammenhang gehört.

ten“ (V, 1) nicht um kriminelle Verbrecher handelt, die nach einem Prozess zur Todesstrafe verurteilt wurden, sondern um Opfer der tödlichen nationalsozialistischen Willkür, wird durch die vorhergehende Strophe deutlich. Die Gehängten, die der Regel, „unbefangen“ zu sein, nicht nachkommen können, da sie tot sind, „hingen da“ (V, 2) und bilden ein öffentliches Ärgernis, weil sie von den ungesühnten Verbrechen zeugen. Dies ist „ärgerlich“ (V, 3) für die gewissenlose Gesellschaft, die dadurch am Verdrängen ihrer eigenen Ungerechtigkeit und der Untaten gehindert wird. Das friedliche Zusammenleben mit den Tätern wird dadurch gefährdet.

In der letzten Strophe erhalten die Gehängten dafür die Strafe, die einerseits wörtlich, andererseits metaphorisch zu verstehen ist: Sie „wurden geprügelt/Sterbende“ (VI, 1-2), d.h. zum einen wurden noch die bereits Gehängten, die bereits sterbenden Menschen, geprügelt, was von besonderer Grausamkeit zeugt. Zum anderen lassen sich die Verse bildlich verstehen, d.h. die Gehängten wurden zusätzlich verbal beschimpft und verantwortlich gemacht für die an ihnen begangenen Verbrechen und „für ihr Sterben“ (VI, 3), das einem Verstoß gegen die „Anstandsregel“ gleichkommt.

Das Gedicht klagt damit nicht nur die nationalsozialistische Gesellschaft an, die das Verbrechen guthieß, sondern auch die deutsche Nachkriegsgesellschaft, die sich nicht durch Auseinandersetzungen mit ihrer Schuld in der vermeintlichen Ruhe und dem wirtschaftlichen Aufschwung stören lassen will. Ein Jahr nach Erscheinen des Gedichts formulierte George Steiner das Phänomen des anklagenden Charakters von Leid erneut: „*Der Jude ist ein lebendiger Vorwurf*: daß nämlich der Mensch zum Komplizen dessen werden kann, was ihn gleichgültig läßt.“¹⁶¹ In den zeitgenössischen Rezensionen wurde Kritik an Dominis ironischen Ton im Zusammenhang mit dem nationalsozialistischen Massenmord an den Juden geäußert.¹⁶² Diese Tatsache stützt die dritte der von Terrence Des Pres beobachteten Regeln für das Schreiben über den Holocaust: „The Holocaust shall be approached as a solemn or even a sacred event, with a seriousness admitting no response that might obscure its enormity or dishonor its dead.“¹⁶³ Domin selbst hat in einem Brief vom 7. Juni 1965 an Erich Fried (1921-1988) geschrieben, das Gedicht ironisiere nicht den Massenmord, sondern „die Tabuqualität der Mißhandlung“¹⁶⁴ sowie die Neigung, die Täter zu entschuldigen und die Opfer verantwortlich zu machen, wie sie sich in den Auschwitzprozessen gezeigt habe.

161 George Steiner: Aufzeichnungen eines Überlebenden. In: Merkur 19 (1965). S. 1033-1048. S. 1044.

162 Vgl. Edgar Lohner: Hilde Domin: Hier. In: Neue Rundschau 76 (1965). S. 313.

163 Terrence Des Pres: Holocaust *Laughter*? A.a.O., S. 217. Vgl. Kapitel 1.1.

164 Zit. n. Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O., S. 178.

Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz gab Adorno, der wie Domin den Opfern das unbedingte Recht zuspricht, ihrem Leiden Ausdruck zu verleihen, 1966 der Schuldfrage eine neue Wendung, indem er seine berühmte Aussage über die Barbarei von Gedichten nach Auschwitz mit veränderter Stoßrichtung provozierend zuspitzte: Wie können nicht nur die Überlebenden, sondern auch die „Nachgeborenen“ nach – und das bedeutet: mit – Auschwitz leben? Er stellt die Frage,

„[...] ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen. Sein Weiterleben bedarf schon der Kälte, des Grundprinzips der bürgerlichen Subjektivität, ohne das Auschwitz nicht möglich gewesen wäre: drastische Schuld des Verschonten. [...] Jene Schuld reproduziert sich unablässig, weil sie dem Bewusstsein in keinem Augenblick ganz gegenwärtig sein kann.“¹⁶⁵

Adorno zufolge trennt der systematische bürokratische Massenmord die bislang bestehende Verbindung zwischen Tod und individuellem Leben. Die Enteignung des Lebens und des Sterbens zerstört den Schein vom sinnhaften Leben als Ganzem und bewirkt den Verlust der Subjektivität. Diese Erfahrung lässt sich eben so wenig in die Geschichte des Einzelnen wie in die Menschheitsgeschichte integrieren. Die Ermordeten starben nicht wegen ihrer Taten und Eigenschaften, sondern wegen der ihnen zugesprochenen Zugehörigkeit zum Judentum, als Exemplare einer von den Tätern willkürlich festgelegten Gattung, die nach Ansicht der Mörder nicht lebenswert war. Auch die Überlebenden sind davon betroffen und besitzen das Recht, ihr Leid zu formulieren. Doch für das Überleben und „Weiterleben“ sei es erforderlich, gegenüber Auschwitz eine gewisse „Kälte“ zu besitzen, wie sie für die Konstruktion des Subjekts mit Beginn des bürgerlichen Zeitalters im 18. Jahrhundert und das Verbrechen des Massenmords unerlässlich war. Daraus resultiere die „Schuld des Verschonten“, die sich immer aufs Neue herausbilde, da niemand sich Auschwitz in seinem Ausmaß an Schrecken stets vergegenwärtigen könne und somit jeder zum Komplizen des Genozids werde. Der doppelte Rechtsbegriff, den Adorno in seinen Überlegungen verwendet, reflektiert zudem die Unmöglichkeit und Pflicht des Zeugnisses, indem er unauflösbar zwei unvereinbaren Systemen zugeordnet ist.

Um solcher Schuld zu entgehen, verlangt Adorno von der Kunst, die Grenzen der Begriffe als Maßstab zu nehmen, da sie sonst der Ablenkung und Tarnung diene wie eine künstliche Geräuschkulisse in der Folterkammer. Er fordert mit der negativen Dialektik zu einem Denken gegen sich selbst auf, zu einem konstellativen Denken, in dem der Gedanke den Begriff umkreist und die Gegenstände als Kombinationen von Begriffen im Kontext

165 Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. A.a.O., S. 353-356.

erscheinen. Der Titel des Werks *Negative Dialektik* bezieht sich auf den Hegelschen Idealismus: Das Bewusstsein, das Denken bestimmt das Sein, weil Sein Denken ist. Das Einzelne ist nicht das Ganze, konstituiert sich also durch Negation. Daraus resultiert der Begriff „bestimmte Negation“. Es bildet aber einen Teil des Ganzen, die „Negation der Negation“. Negative Dialektik ist also die bestimmte Negation der idealistischen Dialektik. Sie will das Nichtidentische von der Subordination unter das Allgemeine und Identische des Begriffs befreien. Es besteht ein Zwang der Identität als Merkmal des Denkens, ohne den nicht gedacht werden könnte, da Denken immer begrifflich ist, und Zwang von außen, da das Individuum Teil der Gesellschaft ist: Bei Adorno sind Gesellschafts- und Erkenntniskritik untrennbar. Der Ausdruck „negative Dialektik“ weist auf den immanenten Widerspruch des verdinglichten Bewusstseins hin. Eine endgültige Lösung kann es nicht geben. Die Freiheit des Geistes liege darin, seine eigene Unfreiheit zu reflektieren und das eigene Bewusstsein dabei in Frage zu stellen.¹⁶⁶ Maßstab für die Distanz zu sich selbst und der Gesellschaft müsse der Massenmord an den Juden sein, weil er – im Unterschied zu anderen historischen Situationen – den „Zivilisationsbruch“ (Dan Diner) repräsentiere, für den die Begriffe fehlen, die das Grauen bannen könnten.

Mit einer Arbeit von William G. Niederland setzte sich 1961 der Begriff des „Überlebenden-Syndroms“ in der psychoanalytischen Literatur für die psychischen Schäden von Überlebenden durch¹⁶⁷, dessen Hauptmerkmale Niederland anführt: Erregungs- und Angstzustände, ein Gefühl des Anders-Seins, seelisches Überwältigt-Sein (Apathie oder Depressionen), furchtsames Verhalten, Wiedererleben des Schrecklichen, Ermüdung und Konzentrationsstörungen, sexuelle Störungen, psychosomatische Störungen, Wahnvorstellungen und das Gefühl einer „[...] Überlebensschuld, die sich um die Frage zentriert: Warum habe ich das Unheil überlebt, während die anderen – die Eltern, Kinder, Geschwister, Freunde – daran zugrunde gingen?“¹⁶⁸

Darauf, dass einiger der Überlebende sich schuldig fühlten, weisen zum Beispiel Primo Levis Ausführungen hin: „Was für eine Schuld? Nachdem alles vorbei war, wurde man sich bewußt, nichts oder nicht genug gegen das System unternommen zu haben, in das wir hineingezerrt worden waren.“¹⁶⁹ Levi macht sich keine Illusionen über diesbezügliche Möglichkeiten, empfindet aber dennoch Scham, „[...] unter dem Aspekt der menschlichen Soli-

166 Vgl. Gerhard Schweppenhäuser: Ethik nach Auschwitz. A.a.O., S. 112.

167 Vgl. William G. Niederland: The Problem of the Survivor. In: Journal of the Hillside Hospital 10 (1961). S. 233-247.

168 Vgl. William G. Niederland: Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom. Seelenmord. Frankfurt a.M. 1980. S. 232.

169 Primo Levi: Ist das ein Mensch? Frankfurt a.M. 1961 (1958). S. 76. Vgl. das folgende Zitat ebd., S. 76f.

darität gefehlt zu haben. Wenige Überlebende fühlen sich schuldig, einem Leidensgenossen absichtlich Schaden zugefügt [...] zu haben [...]; andererseits fühlen sich beinahe alle der unterlassenen Hilfeleistung schuldig.“

Die Abwehr der Schuldgefühle durch die deutschen Bevölkerung und der grausame Tod der nächsten Angehörigen auf Seiten der Opfer ermöglichten die Übertragung einer Teilschuld auf die Opfer, so dass am Ende eine allgemeine menschliche Schuld statt individueller Verbrechen rekonstruiert wurde. Dies lässt sich auch damit erklären, dass die Minderheit der Überlebenden im öffentlichen Diskurs über die Schuldfrage in Deutschland weniger hervortrat als die Mehrheit der „Täter“. So führte die Suche nach den „Schuldigen“ 1945 nicht nur zu den nationalsozialistischen Tätern, Mitläufern und Zuschauern, sondern auch zu den Außenstehenden, die nicht eingegriffen hatten: „Innerhalb der jüdischen Gemeinschaft ergaben sich am Anfang Fragen wegen der Reaktionen der Juden in westlichen Ländern gegenüber den in den Gaskammern umgekommenen Opfern.“¹⁷⁰ Unter Berufung darauf, die Juden hätten sich „wie Schafe zur Schlachtbank“ führen lassen, ergab sich eine psychologische Konstruktion, die den Juden eine Teilschuld zusprach. Diese Argumentation mit dem Ziel der Selbstentlastung richtet sich auf das Hervorheben eines Anteils von „Schuld“ durch Unterlassung auf Seiten der Opfer, statt die Schuld „durch Handeln“ der Täter zu reflektieren. Hannah Arendt, der eine solche anti-jüdische Haltung zum Vorwurf gemacht wurde, hat dagegen stets daran gearbeitet, die Strukturen aufzudecken, die zu Auschwitz führten – und die „Judenräte“ dienten dem nationalsozialistischen System dazu, durch solche „Verstrickungen“ die eigene Verantwortung abzuschieben und den Widerstand zu erschweren.

Hinter den Schuldzuweisungen an „die Juden“ steht auf Seiten der nicht-jüdischen Deutschen oft weniger ein „latenter Antisemitismus“, der auch existiert, als ein „sekundärer Antisemitismus“. Die Relativierung der Verbrechen erfolgte nach diesem Theorem der Frankfurter Schule aus dem Wunsch nach Normalisierung und einem Schlussstrich: „Die Erinnerung an die Shoah [...] wird [...] vielfach sozialpsychologisch abgespalten und auf Juden als Repräsentanten der Opfer abgeschoben, die für die Erinnerung verantwortlich gemacht werden.“¹⁷¹

Während *Anstandsregeln für allerwärts* direkten Bezug auf den Nationalsozialismus nimmt, unterbleibt dieser in anderen Texten Domins. Das Gedicht *Gegengewicht* (GG 81), das 1960 in Heidelberg entstand und erstmals 1987 in den *Gesammelten Gedichten* erschien¹⁷², benennt nur ein allgemeines Leid der „Welt“ (III, 4).

170 Raul Hilberg: Die Vernichtung der europäischen Juden. Bd. 3. A.a.O., S. 1121.

171 Lars Rensmann: Demokratie und Judenbild. A.a.O., S. 162.

172 Vgl. VE, S. 243.

Gegengewicht

Wie kann ich
 in meinem blauesten Kleid
 und riefte ich alle die blühenden Zweige
 und alle Nachtigallen zu Hilfe

wie kann ich mit Lachen oder mit Tränen
 das Gleichgewicht halten
 der anderen Schale
 in der die Welt liegt

eine Nuß aus Blei?

In den beiden Schalen einer Waage liegen das sprechende Ich und die Welt. Die Waage als Symbol der Gerechtigkeit lässt sich als Verweis auf den Diskurs um Lyrik nach Auschwitz und auf die Schuldfrage interpretieren. In dem Gedicht stellt das sprechende Ich eine Frage, die sich über alle Verse erstreckt, über zwei Strophen mit je vier Versen und über die dritte Strophe, die nur aus einem einzigen Vers besteht. Auch der Inhalt der Frage ist umfassend, denn er richtet sich auf die Beziehung des Sprechenden Ich zur Welt. Das sprechende Ich setzt zu Beginn der ersten und zu Beginn der zweiten Strophe zu seiner Frage an. Dabei steigert sich die Dringlichkeit, bis sie in das Bild des letzten Verses kulminiert, in dem endlich auch das Fragezeichen, das einzige Satzzeichen des Gedichts, steht. Ob es eine rhetorische Frage ist oder nicht, bleibt offen.

Die Frage des Sprechenden Ichs im ersten Vers bleibt unvollständig: „Wie kann ich“ (I, 1). Im nächsten Vers folgt zunächst eine Spezifizierung des Ichs, die als eine Verkürzung eines Konditionalsatzes – „selbst wenn ich mein blauestes Kleid trüge“ – zu lesen ist. Die Farbe Blau als Farbe des Meeres, des Himmels, der Unendlichkeit, Farbe des Expressionismus und vor allem der Romantik, die „die blaue Blume“ als Symbol der Poesie schuf, verweist ebenso wie das Wort Kleid, das ein gewisses ästhetisches Bewusstsein ausdrückt, auf das Scheitern der dichterischen Kunst angesichts der Herausforderung, die in der ersten Strophe noch unbenannt bleibt. Da Farben sich nicht steigern lassen, drückt der Superlativ „blauesten“ (I, 2) zudem einen weiteren Grad der vergeblichen dichterischen Anstrengung sowie die Auflehnung gegen die sprachlichen Grenzen aus. Der dritte Vers setzt mit der Konjunktion „und“ ein und drückt dadurch eine gesteigerte Dringlichkeit aus. Doch richtet der imaginierte, nicht ausgeführte, weil für sinnlos befundene Hilferuf in Domins Gedicht sich nicht an einen christlichen Gott oder seine Engel, sondern an die Natur in ihrer Schönheit, an „die

blühenden Zweige“ (I, 3) als Symbol des Lebens, und an „alle Nachtigallen“ (I, 4), die für ihren wunderbaren Gesang berühmt und selbst ein poetisches Motiv sind. In dieser Formulierung hallt das „alle“ (I, 3 und 4) in den „Nachtigallen“ wider, so dass ein Binnenreim entsteht, der die lyrische Stärke des sprechenden Ichs andeutet. Dasselbe gilt für die Assonanz auf „ei“ in „Kleid“ und „Zweige“, die Assonanz auf „a“ in „alle Nachtigallen“ und die Alliteration von „blauesten“ und „blühenden“.

Die zweite Strophe beginnt parallel zur ersten – jetzt jedoch mit kleinem Anfangsbuchstaben, da der Satz weitergeht – mit Fragepronomen, Hilfsverb und Personalpronomen. Diesmal folgt ihr allerdings eine Objektgruppe, die zwei gegensätzliche Gefühlsäußerungen enthält: „wie kann ich mit Lachen oder mit Tränen“ (II, 1). Durch die Ergänzung gegenüber der ersten Strophe drückt sich auch hier eine Steigerung aus. Statt der in der ersten Strophe angeführten möglichen Unterstützung durch die Natur präsentiert sich das sprechende Ich nun allein und in seiner menschlichen Machtlosigkeit, die als Instrumente des Handelns nur Gefühlsäußerungen kennt. Im nächsten Vers folgt das mit Spannung erwartete Hauptverb, dessen Auftreten hinausgezögert wurde und das benennt, was das sprechende Ich nicht zu tun können meint: „das Gleichgewicht halten“ (II, 2), und zwar „der anderen Schale/in der die Welt liegt“ (II, 3-4). Damit wird der Titel deutlich: Das sprechende Ich sieht sich als *Gegengewicht* zur Welt. Der Titel greift damit kein Wort aus den Versen auf, wie häufig bei Domin, sondern setzt sich kontrastierend vom angestrebten „Gleichgewicht“ ab. Es bildet somit selbst ein „Gegengewicht“ zur Welt in „der anderen Schale“.

In der dritten Strophe, die nur aus einem einzigen Vers besteht, folgt als Apposition zur Welt eine Metapher für diese: „eine Nuß aus Blei“ (III, 1). Das Bild von der Welt als Nusschale ist darin enthalten, doch verändert Domin es signifikant: Die Welt erscheint nicht als dünne Hälfte einer Nusschale, in die jeder zu schauen vermag und die auf der Wasseroberfläche schwimmt, sondern kompakt und verschlossen, undurchsichtig. Zudem ist sie aus Blei, also nicht leicht, sondern schwer, diese Nuss würde im Wasser untergehen. Die „Nuß aus Blei“ ist nicht Teil der Natur, sondern künstlich. Abstrakte Gefühlsausdrücke oder zarte Pflanzen und Tiere können sie in einer Waage nicht im Gleichgewicht halten. „Blei“ bildet umgangssprachlich auch eine Metapher für Gewehr- oder Pistolenkugeln, also tödliche Waffen von Menschen. Das Bild der Nuss entstammt ursprünglich dem Bildbereich der Natur, nur das Material verschiebt es in den Bereich der maschinellen Produktion oder des Krieges und entfernt es damit von den „blühenden Zweigen“ und den „Nachtigallen“.

Das sprechende Ich fühlt sich dazu herausgefordert, das Gleichgewicht zwischen der Schönheit und dem Leid der Welt oder auch dem Gewicht ihrer dunklen Geschichte zu halten. Offen bleibt, ob es sich dieser Aufgabe

gewachsen sieht oder nicht, ob die Frage also eine rhetorische ist oder nicht. Die Zweifel liegen auf der Hand. Doch versteht man die Verse als Frage, die an ein Gegenüber gerichtet sind, enthält diese zumindest die Hoffnung auf Unterstützung und menschliche Solidarität. Darüber hinaus gibt der Titel das Gedicht selbst als Gegengewicht aus. Das Gedicht setzt sich mit der Frage der individuellen Verantwortung für „die Welt“ auseinander. Auch wenn es nicht von einer „Überlebensschuld“ ausgeht, so lässt es sich damit doch als Reflexion des Zusammenhangs von Weltgeschehen und Kunst betrachten. *Gegengewicht* ist zugleich ein Argument für Lyrik nach Auschwitz und ein Zweifel, ob diese möglich ist. Durch diese Paradoxität erfüllt es die von Adorno aufgestellte Anforderung, den Bruch zu reflektieren und zu integrieren, ohne ihn konsumierbar zu machen.

Aus umgekehrter Perspektive betrachtet Frieds Gedicht *Gegengewicht*¹⁷³, das 1964 erschien, das Verhältnis von Welt und Gedicht: „Die Welt/macht mir angst/sie ist schwächer/als ein Gedicht“ (IV, 1-4). In den ersten beiden Versen artikuliert das sprechende Ich seine Gefühle, in den letzten beiden liefert es die Begründung dafür. Diese fällt nun anders aus, als zu erwarten wäre: Furcht vor der Welt gründet sich meist in die Mächte, die sie beherrschen. In diesen Versen ist es jedoch die Schwäche der Welt, die das sprechende Ich zur Sorge um diese veranlasst. Selbst ein Gedicht, das gesellschaftlich vermeintlich irrelevant ist, ist stärker. Inwiefern, lässt das Gedicht offen, doch legt es die Lösung nahe: Seine Stärke liegt darin, dass es der Welt eine eigene Welt mit eigenen Maßstäben entgegensetzen kann. Und sie liegt in der Schwäche der Welt, die am Widerspruch von Ästhetik und Ethik scheitern muss – noch eher, als das Kunstwerk. Hier kippt das Bild erneut: Dass die Welt kein Gewicht besitzt, radikalisiert die Bedrohung des Sprechenden Ichs, dem der Rückzug in die Verse versperrt ist.

Frieds Text arbeitet im Unterschied zu Domins nicht mit Bildern aus der Natur. Jürgen Haupt zufolge betrachtete Fried die Natur in seinen Gedichten zunächst als Rückzugsraum. Spätestens seit 1966 erschienen ihm die sozialen Probleme jedoch unvereinbar mit einer idyllischen Natur, und er kritisierte die sich darin manifestierende Innerlichkeit.¹⁷⁴ Domins Verse entgegen dieser Gefahr, nicht zuletzt durch die gewählte Perspektive. Frieds Vexierspiel und Domins Bilder funktionieren nur, weil ihr Weltbezug konstitutiv ist. Es herrscht kein Gleichgewicht, und es ist fraglich, ob es überhaupt herzustellen ist. Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz ist Domins Gedicht

173 Erich Fried: *Gegengewicht*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 1: *Gedichte*. 1. Hg. v. Volker Kaukoreit/Klaus Wagenbach. Berlin 1993. S. 306f. S. 307. Dieselbe Tendenz enthält das gleichnamige Gedicht in Bd. 3: *Gedichte*. 3. Ebd. S. 32.

174 Jürgen Haupt: *Natur und Lyrik. Naturbeziehungen im 20. Jahrhundert*. Stuttgart 1983. S. 165.

Gleichgewicht damit eine klare Positionierung für das Festhalten am Erinnerungsprozess und gegen die Nivellierung der Schuldfrage.

Zwanzig Jahre nach *Gegengewicht* schrieb Domin den dreiteiligen Gedichtzyklus *Älter werden* (GG 360)¹⁷⁵. Darin ringt die Hoffnung auf eine bessere Welt mit der Verzweiflung angesichts des alltäglichen Leids, der zunehmenden Desillusionierung: „Die Sehnsucht nach Gerechtigkeit nimmt nicht ab/Aber die Hoffnung“ (I, 1-2), heißt es im ersten Teil. Der Wunsch bleibt bestehen, auch wenn die Chancen zunehmend geringer eingeschätzt werden. Auch wenn ihre Kritik und ihr Gegenentwurf sehr allgemein bleiben, so wächst ihnen doch ein konkreter Bezug zu „[...] durch die fundamentale geschichtliche Erfahrung, die dahintersteht.“¹⁷⁶ Im zweiten Teil des Gedichts wird der Selbstmord als einzige rettende Option genannt: „Gegen die Angst vor dem Mitmensch/,Der Mensch ist dem Menschen ein Gott'/das Veronal in der Tasche“ (I, 1-3). Der dritte Teil hält an der Sprache fest, bis in den Tod: „Hand in Hand mit der Sprache/bis zuletzt“ (I, 1-2).

3.6 Zwischenfazit

Die in diesem Kapitel untersuchten Gedichte Domins setzen sich direkt mit der Verfolgungserfahrung und mit dem Holocaust auseinander. Sie bedienen sich einer spezifischen Metaphorik der Qual, um das daraus entstandene Leid einschließlich der Erfahrungen nach 1945 zu artikulieren. Dabei reflektieren die Gedichte die psychischen und physischen Verletzungen im Zusammenhang mit Auschwitz, auch wenn es nicht explizit benannt wird.

Sofern sie auf biblische Texte verweisen, hinterfragen sie eine weitere Komponente des Diskurses: die Transzendenz. Die zitierten biblischen Figuren dienen nicht als *imitatio christi*, dessen Qualen mit der Rettung der Welt verbunden sind. Ihr Leid dient auch nicht der Erkenntnis von Gottes Größe und der Nichtigkeit des Menschen, sondern wird dekonstruiert, indem seine Sinnlosigkeit herausgestellt wird. Das Individuum ist allein in seinem Leid, und diese Einsamkeit ist eine grundlegende Erfahrung, selbst wenn sich in manchen Versen eine vorsichtige Hoffnung andeutet.

Der Mord an den Juden erscheint sowohl als spezifische historische Erfahrung als auch als Paradigma des allgemein-menschlichen Leids. Die Spannung zwischen diesen beiden Lesarten ist ein wesentliches Kennzeichen von Domins Gedichten, die die Artikulation von Leid thematisieren.

175 Vgl. VE, S. 241.

176 Walter Hinck: ‚Hoffnung‘ im Gedicht der jüdischen Lyrikerinnen Hilde Domin und Rose Ausländer. In: Hans Esselborn/Werner Keller (Hg.): *Geschichtlichkeit und Gegenwart. Festschrift für Hans Dietrich Irmscher zum 65. Geburtstag*. Köln/Weimar/Wien 1994. S. 314-321. S. 318.

Diese Spannung ließe sich als Konzession an die von Braese formulierte Bedingung des westdeutschen Literaturbetriebs deuten, die jüdische Identität und die darin begründeten Erfahrungen auszublenden. Doch widersetzt Domin sich dieser Bedingung, da sie sie nur eingeschränkt erfüllt und gerade diesen Kontext kritisch einbezieht, indem sie auf die Isolation und das Verstummen vieler deutscher Juden in der Nachkriegszeit hinweist, deren innerer Schmerz andauert.

Im Unterschied zu Vertretern kulturkritischer Tendenzen, die durch den Bezug auf den Säkularisierungsprozess die nationalsozialistischen Verbrechen relativieren wollen, hebt Domin die individuelle Verantwortung jedes Menschen hervor. Die Singularität von Auschwitz steht für sie nicht im Widerspruch zu einer Betrachtung der Verfolgung als *conditio humana*, sondern zeigt die Notwendigkeit, dass jeder sich dieser Verantwortung bewusst ist.

Domin greift bei der Auseinandersetzung mit der Artikulation von Leid auch psychologische Aspekte ihrer eigenen Verfolgungserfahrung auf, etwa indem sie die Konstruktion der „Überlebensschuld“ anspricht: Die hier analysierten Gedichte wehren sich gegen eine solche Rollenverschiebung und üben deutliche Kritik sowohl an der nationalsozialistischen als auch an der bundesrepublikanischen Gesellschaft. Die Gedichtinterpretationen zeigen, dass Domins Texte die allgemeine Lesart nicht ausschließen, in letzter Konsequenz aber darauf hinauslaufen, die Position der Opfer des nationalsozialistischen Regimes zu beziehen, ohne dass sie eine einfache Täter-Opfer-Dichotomie festschreiben. In Domins Werk bleibt die Spannung zwischen diesen Polen erhalten. Bei aller Komplexität der „Schuldfrage“, der sich die Texte stellen, beharren sie trotz ihrer Ideologiefierne auf einem moralischen Anspruch.

Domins Werk bietet einen neuen Blick auf das Verhältnis zwischen der Erfahrung des Massenmords und der allgemein-menschlichen Erfahrung von Leid. Durch die Perspektivierung der Texte entstehen darin Angebote für das Vertrauen auf allgemein-menschliche Werte, doch werden diese durch die historische Erfahrung von Auschwitz in Zweifel gezogen. Insofern stellen Domins Reflexionen die Zerstörung ins Zentrum und bagatellisieren nicht. Sie können jedoch dem Leid, das aus dem nationalsozialistischen Massenmord resultierte, nur bedingt Ausdruck geben.

