

4 TROST UND HEIMAT

Leid ist eine Voraussetzung für Trost. Er beseitigt weder die Ursache einer schmerzhaften Erfahrung noch den Schmerz selbst, zielt aber darauf ab, ihn zumindest zu lindern oder für den Augenblick vergessen zu machen. Trost kann von Abstraktem oder Konkretem ausgehen, von Menschen, Gedanken oder Gegenständen. Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz geht es um den Trost, der in der Literatur liegen kann – auch wenn er begrenzt ist. Angesichts des Leids, das von der nationalsozialistischen Politik verursacht wurde, erscheint die Vorstellung von Trost als notwendig und zum Scheitern verurteilt zugleich, wenn nicht gar als unmoralisch gegenüber den Opfern.

Im vorliegenden Kapitel stehen der Trost nach Auschwitz und seine Verknüpfung mit der erzwungenen Heimatlosigkeit im Vordergrund. Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz bildet die Erfahrung des Heimatverlusts und der Fremdheit ein zentrales Thema, das alle betraf, die von der nationalsozialistischen Politik aus der deutschen Gesellschaft ausgeschlossen worden waren. Dies drückt sich auch in der Metaphorik der Inneren Emigration aus, betrifft aber vor allem die Exilanten, unter denen die Juden zusätzlich gefährdet waren. Die Frage nach Trost ist eng mit der Frage verbunden, ob und wie die Sprache diese Heimatlosigkeit zu kompensieren vermag.

Der Begriff „Heimat“ ist für Domin spätestens seit dem Nationalsozialismus ambivalent besetzt. Neben dem vertrauten Ort der Herkunft bezeichnet er in Deutschland auch den Ort der Kultur, die den Massenmord hervorbrachte. Zudem wird er in der politischen Kultur oft von denen okkupiert, die das Leid der Deutschen für nationalistische Zwecke instrumentalisieren. Domin's Texte beschäftigen sich immer wieder mit dem Thema Heimat und drücken diese Ambivalenz durch die Verbindung von Sehnsucht und Distanzierung aus.

Einige Autorinnen und Autoren der Inneren Emigration und der unmittelbaren Nachkriegszeit wandten sich von den historischen Erfahrungen ab und vermeintlich unverfänglichen Themen wie der Natur zu. Hier knüpft Domin in vielen ihrer Gedichte an, indem sie sich ihre Bildlichkeit aus der Natur bezieht. Domin's Lyrik schließt darüber hinaus an die in der Zeit des Nationalsozialismus erstarkende literarische Strömung der sogenannten „Trostliteratur“ an – allerdings ohne dass sie dieser deshalb ohne Widersprüche zuzuordnen wäre –, die sich mit den Verbrechen und dem Schmerz auseinandersetzte und oft christlichen Ursprungs war.

Betrachtet man die Lyrik Domins unter den Aspekten Trost und Heimat, fallen einige ihrer Gedichte besonders auf, die die öffentliche Wahrnehmung der Dichterin prägen. An diesen Gedichten lässt sich zeigen, welche Aspekte die Rezeption von Domins Lyrik bestimmen, und welche Aspekte für eine Revision der Rezeption sprechen. Die Analyse weiterer, weniger bekannter Texte ergänzt die Argumentation für eine veränderte Sichtweise von Domins Werk, die sich bereits in den vorangegangenen Kapiteln abzeichnete.

4.1 Solidarität und Liebe: *Apfelbaum und Olive, Gleichgewicht*

Trost kann von der Nähe und Zuwendung anderer Menschen ausgehen, die sich mit dem Leid anderer solidarisch erklären. Das zeigt Domins Gedicht *Apfelbaum und Olive* (GG 14-16), das sich mit der Exilerfahrung auseinandersetzt und 1954 in Seeshaupt entstand.¹ Es erwähnt den Trost wörtlich an prominenter Stelle: im ersten Vers.

Apfelbaum und Olive

Ein Trost ist, zu wissen
wo die Tassen stehn und die Teller
in dem Haus, in dem du zu Gast bist,
und einen Anteil zu haben
an der Zärtlichkeit von Katze und Hund
deines Freunds,
und die Tücke des Fahrrads zu kennen
als sei es dein eignes,
auf dem du mit der verblichenen Tasche
in das fremde Dorf fahren darfst,
und die Milch auf dem Weg zu verschütten
als habest du selbst
den Deckel der alten Kanne
vor Jahren
auf diesem Wege verloren.
Du gehst durch das Gartentor
und machst es hinter dir zu,
als stehe die Bank
für dich vor dem Haus,
und siehst die andern draußen vorbeigehn,
du,

1 Vgl. VE, S. 230. Erstmals veröffentlicht 1959 in *Nur eine Rose als Stütze*.

der Wanderer
von Tag zu Tag
und von Land zu Land,
an dem das Wort
von der Flüchtigkeit allen Hierseins
Fleisch ward.

Du,
den jede Wand
aufgibt,
und den es oft nach des Zirkuskinds
fahrbarer Höhle verlangt.

Zwar, der Apfelbaum und die Olive
sind überall dein,
und in fernen Ländern
schiebt man dir einen Stuhl an den Tisch
an der Seite der Hausfrau,
und jedes gibt dir von seinem Teller
wenn die Schüssel schon leer ist,
als habe ein Kind sich verspätet,
nicht als kämest du eben vom Flugplatz.
Und die dunkeln Mangobäume
und die Kastanien
wachsen Seite bei Seite
in deinem Herzen.

Du weißt, wie die hohen Gräser
an den Rändern der Inseln rascheln
in allen südlichen Meeren,
wie staubig die Kaktuswege sind,
und du gehst durch die schaumigen Wiesen und kennst
ihren bunten Kalender.
Du spielst mit dem Wind
und bläst die hellen Kugeln
des Löwenzahns in die Luft
und siehst dem Schweben
der kleinen weißen Schirme mit zu
– so leicht, so widerstandslos vor dem Wehn
wie du selbst.

Irgendwo
dürfen sie landen.

Dann fährst du die Straße hinab

als glittest du auf einem Schlitten
an den Pappeln vorbei
in die Abendsonne.
Ein Reh tritt aus dem Wald,
und eine kleine Kirche auf einem Hügel
mit einem einsamen Kirchhof
winkt dir zu.
Du wägst ihren Gruß
wie eine Einladung,
die man eines Tages
– noch ungewiß, wann –
vielleicht gerne
annehmen möchte.

Und daran erkennst du,
daß du
hier ein wenig mehr
als an andern Stätten
zuhaus bist.

Aus dem Gedicht wird ersichtlich, dass Trost in Domins Werk explizit ein Thema ist. In dem Text trägt darüber hinaus die Landschaft mit ihren vertrauten Zügen dazu bei, dass die Sprecherinstanz Korrespondenzen zwischen Heimat und Fremde entdeckt, die sie trösten. Das Gedicht handelt von der Heimat in der Fremde und beschreibt den Alltag, der trotz der routinisierten Abläufe und der diese begleitenden Gewöhnung und der sich entwickelnden emotionalen Nähe doch immer fremd bleibt – ein Gefühl, das die Paradoxie des Exils kennzeichnet. In Domins Werk findet sich das Paradoxon häufig als Stilmittel im Zusammenhang mit der Exilsituation, wie die Autorin in einem ihrer Essays selbst anmerkt: „Das Paradox ist die genaue Beschreibung des Exils, der zu lebenden Widersprüche.“² Bereits der Titel des Gedichts verbindet mit *Apfelbaum und Olive* aus deutscher Sicht Unvereinbares. In Italien, Spanien und der Dominikanischen Republik, wo Domin im Exil war, wächst dagegen beides. Ohne dass das sprechende Ich deswegen mit Domin gleichzusetzen wäre, kann ein „Apfelbaum“ als Verweis auf Deutschland interpretiert werden, eine „Olive“ als Verweis auf südliche Länder.³

In der Gegenüberstellung werden mit einem Baum und einer Frucht verschiedene Ebenen angesprochen. Vordergründig ließe sich dies durch einen Verweis auf die spanische Sprache auflösen, in der „der Olivenbaum“ mit

2 Hilde Domin: Exil und Heimkehr. A.a.O., S. 337.

3 Vgl. Hilde Domin: Unter Akrobaten. A.a.O., S. 21 sowie Domins Gedicht *Worte* (Kapitel 2.1).

„el olivo“ bezeichnet wird. Doch sind mit dieser Differenz verschiedene Perspektiven verbunden: Die Früchte eines Baums können jährlich geerntet werden. Sie bilden somit eine vorsorgende Massnahme und ein Symbol für die Zukunft, während die Frucht nur in der Gegenwart dauert. Die Heimat besteht fort, das Exil vergeht.

Zugleich enthalten die Initialen der beiden Substantive „das A und O“, die auf den ersten und den letzten Buchstaben des griechischen Alphabets verweisen. Sie bilden im übertragenen Sinne die wichtigsten Elemente des Lebens und damit zugleich eine Metapher des Sprechens an sich – und stehen im Christentum für Jesus Christus⁴. In Deutschland stellen Christen die religiöse Mehrheit, und Domin bietet damit auf subtile Weise auch den Leserinnen und Lesern Anschlußpotential, die weder die Exil- noch die Verfolgungserfahrung teilen.

Schon der erste Vers verweist auf eine Situation, in der für den Sprecher Unterstützung von außen notwendig ist. Die Inversion als Abweichung von der Sprachnorm verleiht dem Satz zusätzliche Betonung. Vier Nebensätze geben Auskunft darüber, worin der Trost besteht: Er liegt erstens in dem Wissen um die Ordnung der Dinge, um die Kenntnis der Normen „in dem Haus, in dem du zu Gast bist“ (I, 3). Zweitens liegt Trost darin, „an der Zärtlichkeit“ (I, 5) der Haustiere „deines Freunds“ (I, 6) teilzuhaben, wenn auch kein Besitzanspruch besteht. Drittens liegt sogar ein Trost in den kleinen alltäglichen Widrigkeiten wie der „Tücke des Fahrrads“ (I, 7), mit denen diejenigen, die hier tatsächlich zu Hause sind, genauso zu kämpfen haben. In der Personifizierung des Rads ließe sich ein Hinweis darauf sehen, dass die Gastfreundschaft von Einzelnen, nicht aber von der gesamten Umgebung ausgeht. Es tröstet, durch das Mitarbeiten im Haushalt derart integriert zu sein, dass die Bedingungen, denen die eigenen Tätigkeiten unterworfen sind, denen der Gastgeber gleichen. Deren Erfahrungen und Geschichte sowie deren Verortung werden dadurch fast zu eigenem Besitz (I, 11-15). Entsprechend kann das „auf diesem Wege“ (I, 15) metaphorisch oder wörtlich gelesen werden. Doch gilt dies nur fast, denn der letzte Satzteil steht im Konjunktiv (I, 12-15). Das Haus unterscheidet sich von dem Zuhause. Von einem „Gast“ (I, 3) wird letztendlich immer erwartet, dass er irgendwann wieder geht – aller Vertrautheit zum Trotz.

Durch die in *Apfelbaum und Olive* von Anfang an vertrautliche Anrede eines Gegenübers (I, 3) wird eine Kommunikationssituation entworfen, in der entweder der Sprecher die Erfahrungen des anderen in Worte zu fassen scheint, oder aber die eigenen in einer Form mitzuteilen versucht, die den Angeredeten zur Identifikation auffordert. Die Satzkonstruktion mit „als“ und Konjunktiv, die auch in der dritten und sechsten Strophe auftritt, ver-

4 Vgl. Johannes 1, 8.

wandelt das Handeln in ein So-tun-als-ob, wodurch es als Nachahmung oder Simulation eines echten Gefühls oder einer tatsächlichen Situation erscheint. Dies nimmt die Vertrautheit und das Heimatgefühl zurück und schwächt dadurch den Trost ab.

Die Aufforderung zur Identifikation setzt sich im zweiten Satz der ersten Strophe fort, der mit einer Anrede einsetzt. Durch den neuen Satz entsteht eine Distanzierung vom Vorhergehenden, die sich inhaltlich im Schließen der Gartentür hinter sich (I, 16-17) sowie in der Beziehung zur Bank vor dem Haus (I, 18-19) andeutet und sich endgültig im Blick auf „die andern draußen“ (I, 20) ausdrückt. Die letzten Verse charakterisieren das „du“ (I, 21), das im Gegensatz zu den „andern“ im vorhergehenden langen Vers nun allein die Zeile füllt, weiter als „Wanderer/von Tag zu Tag/und von Land zu Land“ (I, 22-24). Erneut sprechen die Verse die metaphorische wie die wörtliche Ebene an. Die Elision in „Wanderer“ entspricht der in „andern“ und unterstreicht durch die Flüchtigkeit der Sprache die der menschlichen Existenz, auf die in den folgenden Versen verwiesen wird. In diesen letzten Versen der ersten Strophen findet sich auch die Erklärung, wofür das „du“, „an dem das Wort/von der Flüchtigkeit/allen Hierseins/Fleisch ward“ (I, 25-28), Trost brauchen könnte. Damit wird eine zugeschriebene Wesenseigenschaft zur Ursache der Trostbedürftigkeit, so dass alle angeführten tröstenden Aspekte doch nie vollkommenen Trost bieten, sondern nur „ein Trost“ – die Formulierung bildet die Unzulänglichkeit sprachlich ab – sein können, da die Ursache als unabänderlich erscheint. Die biblische Redeweise vom „Gast“ und der „Flüchtigkeit allen Hierseins“ unterstützt die Lesart der Verse als Anspielung auf literarische Traditionen der Opposition von Heimat und Fremde wie etwa die antike Odyssee oder die romantische Sehnsucht nach Heimat jenseits der Realität.⁵ Daneben steht wiederum die wörtliche Lesart, die das Leben als „Flucht“ betrachtet: „von Land zu Land“, ein Leben im ständigen Exil. In diesem Zusammenhang klingt im Begriff des „Wandrer“ darüber hinaus wieder die Sage von dem „ewigen Juden“ Ahasver an, der durch die Welt zieht und keine Heimat findet. Die Reproduktion dieses hoffnungslosen Bildes liegt durchaus hinter dem Text, wird jedoch überlagert von der Annäherung an die Fremde, die diese als Zuhause erscheinen lässt und als Zukunftsvision zumindest nicht ausschließt.

Einer solchen metaphorischen Interpretation der Rede vom Exil leistet Domin kraft ihrer Autorität als Dichterin – so wenig diese ihrer eigenen Poetologie entsprechen mag – selbst Vorschub, wenn sie in Anlehnung an Goethe die Zeit ihrer Flucht in einem Essay als „Wanderjahre“⁶ bezeichnet

5 Vgl. Dieter Arendt: Vom literarischen „Recht auf Heimat“. Oder: Das Motiv Heimat in der Literatur. In: Sascha Feuchert (Hg.): Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur. Frankfurt a.M. 2001. S. 15-30.

6 Hilde Domin: Unter Akrobaten. A.a.O., S. 25.

oder schreibt: „Die Vertreibung als *conditio humana par excellence*. Die aus dem Paradies. Die von zu Hause.“⁷ Nachfolgende Kommentatoren von Dominis Werk griffen ihr Stichwort auf, etwa Hans-Georg Gadamer, der die Gedichte in *Nur eine Rose als Stütze* „Schöpfungen eines durch ein Wander-schicksal gereiften Lebens“⁸ genannt hat. So etablierte sich eine Deutungstradition mit der Tendenz zur Verharmlosung des Exils. Gadamers Ausführungen, wieso Domin eine *Dichterin der Rückkehr* sei, thematisieren denn auch nicht die antisemitische Vergangenheit und Gegenwart Deutschlands, weder den Nationalsozialismus noch Nachkriegsdeutschland, sondern reflektieren rein abstrakt die Bedeutung von Rückkehr. Dass diese ambivalent ist, da sie auch ein Loslassen von neuer Vertrautheit bedeutet und erneutes Fremdheitsgefühl an dem Ort der Rückkehr auslöst, gesteht er zu, auch wenn er letzteres überwiegend auf die Veränderung des eigenen Selbst zurückführt. Ob seine Reflexionen die Situation jüdischer Remigranten hinreichend erfassen, erscheint damit fraglich. Allerdings gibt er auch nicht vor, die spezifische historische Situation in seine Überlegungen einzubeziehen. Im Gegenteil, er betrachtet Dominis Werk in seinem Verhältnis zur allgemein-menschlichen Situation, wenn er feststellt: „Man irrt in der Wüste sein Leben lang [...]“.⁹ Die hier möglicherweise vorliegende Anspielung auf das Volk Israel, das nach der Befreiung aus der Knechtschaft in Ägypten durch die Wüste zog, begründet die Hoffnung, dass alles einem höheren Zweck diene. Bei einer metaphorischen Deutung des Exils kann Trost nur darin bestehen, dass die Situation unabänderlich und für alle Menschen gültig ist.

Die Problematik dieser Perspektive, die im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz auch von Gegnern des Nationalsozialismus eingenommen wurde, wurde bereits ausgeführt. Dass sie trotzdem eingenommen wurde, offenbar einmal mehr, wie sehr die Suche nach Orientierungspunkten nach Auschwitz an Dringlichkeit gewonnen hat.

Die zweite Strophe von *Apfelbaum und Olive* charakterisiert den Ange-redeten als einen, „den jede Wand/aufgibt,/und den es oft nach des Zirkus-kinds/fahrbarer Höhle verlangt“ (II, 2-4). Darin zeigen sich zunächst zwei Perspektiven auf denselben Sachverhalt: Zum einen vertrauen die Wände als Grundelemente eines menschlichen Heims, eines Hauses, nicht auf das „Du“ und sein Bleiben. Zum anderen wünscht sich eben dieses oft ein bewegliches Heim, das es bei seinen unvermeidlichen Ortswechseln – auf der Flucht – bei sich haben könnte. Als Ideal erscheint das Zuhause eines „Zirkuskinds“, eine „Höhle“ auf Rädern. Doch bleibt der entscheidende Unter-

7 Vgl. Hilde Domin: „... und doch sein wie ein Baum“. Die Paradoxien des Exils (1984). In: GE, S. 202-218. S. 210.

8 Hans-Georg Gadamer: Hilde Domin, *Dichterin der Rückkehr*. In: VE, S. 29-35 (erstmalig in *Poetica* 1977. S. 135-144). S. 29.

9 Hans-Georg Gadamer: Hilde Domin, *Dichterin der Rückkehr*. A.a.O., S. 32.

schied bestehen, dass die Akrobaten nicht weiterziehen, weil ihr Leben sonst bedroht werden würde, sondern weil sie sich für dieses Leben, wenn auch möglicherweise wegen ökonomischer Zwänge, entschieden haben. Exilanten und Akrobaten werden von der Gesellschaft, in die sie als Fremde geraten, misstrauisch beäugt, auch wenn Domin das in diesen Versen nicht hervorhebt. Zudem ist der Sprecher sich bewusst, dass die Höhle, die den Tieren seit Urzeiten Schutz und Geborgenheit in der einsamen Natur bietet, auch wenn sie fahrbar wäre, doch nicht dem Zuhause gliche, wie es in der ersten Strophe beschrieben wird. Die Formulierung „fahrbare Höhle“ erinnert auch an Heinrich Heines Definition von Sprache und Kultur als „das portative Vaterland“¹⁰. Dem Sprecher des Gedichts, den es nach einem konkreten Zuhause verlangt, vermag sie jedoch offensichtlich keinen solchen Ersatz zu bieten. Die Enjambements stellen bei Domin das Scheitern der erhofften Situation heraus, indem das Prädikat „aufgibt“ (II, 2) alleine in einem Vers steht und die Zuordnung des illusionsbeladenen Worts „Zirkuskind“ zur „Höhle“ durchbrochen wird.

Die Möglichkeit von Heimat in der Fremde beschreibt die dritte Strophe, die mit einer Partikel des Zweifels einsetzt: „Zwar“ (III, 1), allerdings ohne dass der zu erwartende zweite, mit „aber“ einzuleitende Teilsatz folgt. Dadurch erscheint die dritte Strophe wie ein Eingeständnis oder zumindest eine Abmilderung gegenüber der Absolutheit, mit der in der zweiten Strophe die Unmöglichkeit von Heimat konstatiert worden war. Als Zeichen von Heimat gelten „der Apfelbaum und die Olive“ (III, 1), die „überall dein“ (III, 2) sind. Innerhalb des Gedichts stehen sie im Unterschied zum Titel mit bestimmtem Artikel und repräsentieren in doppelter Weise die Verbundenheit des Angesprochenen mit dem jeweiligen Ort, an dem er sich befindet: Einerseits durch die Verbindung zur Natur, die dieser „überall“ herstellen kann, andererseits als Erinnerungen, die der Angesprochene überallhin mit sich trägt – hier liegt der Bezug zu Heines Ausdruck auf der Hand. Die dritte Strophe besteht wie die erste und die vierte aus zwei Sätzen. Die dadurch in den 13 Versen häufigen Enjambements zerstören den Zusammenhang und die feste Struktur der Strophe. Auch die Konjunktion „und“, mit der vier Verse einsetzen, deutet auf die Unsicherheit des Sprechers hin. Wie schon in dem „überall“ und auch in der ersten Strophe (I, 24) bereits deutlich wurde, muss der Angesprochene sich nicht nur in einem fremden Land, sondern in vielen „fernen Ländern“ (III, 3) immer wieder neu zurechtfinden und sich einrichten.

Wie die erste Strophe beschreibt auch die dritte die dortige Gastfreundschaft, die durch ein gemeinsames Mahl symbolisiert wird. Schärfer als

10 Heinrich Heine: *Geständnisse*. In: Ders.: *Werke*. 4 Bde. Bd. 4: *Schriften über Deutschland*. Frankfurt a.M. 1968. Hg. v. Helmut Schanze. S. 511.

Domins Verse drückt Rose Ausländers 1967 erschienenenes Gedicht *Verwundert*¹¹ das Erstaunen über die Aufnahme aus, das allerdings nicht den Kontrast zur Exil-, sondern zur Ghettoerfahrung bezeichnet: „Noch nicht abgestreift/das Ghettokleid//sitzen wir um den duftenden Tisch/verwundert/daß wir hier sitzen“ (III, 1-IV, 3). Diese Parallele zeigt strukturelle Ähnlichkeiten in der Artikulation von Erfahrungen, die in unterschiedlichen Kontexten der nationalsozialistischen Politik gemacht wurden, dabei aber dem Diskurs um Lyrik nach Auschwitz zuzuordnen sind. Ausländer bezieht sich jedoch insgesamt sehr viel expliziter auf den Massenmord als Domin.

In Domins Text tritt die Perspektive des Exils hervor, denn der zweite Satz von *Apfelbaum und Olive* liefert in einem Bild die Innensicht des Aufgenommenen, der das Herkunfts- wie das Gastland liebt: „Und die dunklen Mangobäume/und die Kastanien/wachsen Seite bei Seite/in deinem Herzen.“ (III, 10-14) Die Abweichung von dem Ausdruck „Seite an Seite“ für ein friedliches Bild stört die Harmonie leicht oder deutet zumindest darauf hin, dass beides nicht vereint, sondern nebeneinander in seiner Eigenständigkeit besteht.

In der vierten Strophe verwischt das Wissen um die Kennzeichen der exotischen Landschaft mit der Beschreibung der Vegetation Deutschlands: Das angesprochene „Du“ (IV, 1) kennt das Rascheln des Schilfgrases am Ufer „in allen südlichen Meeren“ (IV, 3) und die von Kakteen gesäumten staubigen Wege ebenso wie „die schaumigen Wiesen“ (IV, 5) und ihre Blütenfolge, ob diese sich nun in Deutschland oder in einem der südlichen Länder befinden. Gegenüber der Mehrheit der Gedichte Domins finden sich in diesem auffällig viele Adjektive, mit denen die Differenziertheit der Wahrnehmung herausgestellt wird. Das kindliche Spiel mit den Samen des Löwenzahns ist weniger unbeschwert als es zunächst scheint, denn durch den Vergleich mit der eigenen Existenz reflektiert es auf ernste Weise die eigene Widerstandslosigkeit, das Fehlen eigener Kraft und Möglichkeiten gegenüber dem Lauf der Geschichte. Zugleich liegt aber Trost in der „Natürlichkeit“ dieser Situation.

Die fünfte Strophe besteht nur aus zwei Versen, die inhaltlich direkt an die vierte Strophe anschließen und die Geworfenheit der Flüchtlinge im Flug der Löwenzahnsamen mit unbestimmtem Ziel spiegelt. Wo sie „landen“ (V, 2), werden weitere Pflanzen wachsen, wenn sie auf fruchtbaren Boden fallen. Auch die Flüchtlinge können neue Wurzeln schlagen, wenn sie entsprechend aufgenommen werden. Das Bild enthält damit neben der Hoffnung der Verfolgten auch eine Mahnung an die Menschen in den Zieländern.

11 Rose Ausländer: *Verwundert*. In: Dies.: *Gesammelte Werke*. Bd. 3: Hügel aus Äther unwiderruflich. Gedichte und Prosa 1966-1975. A.a.O., S. 43.

Da die sechste Strophe mit einem zeitlichen Anschluss oder einem Verweis auf die Erfüllung einer Bedingung beginnt, scheint die beschriebene Situation „nach der Landung“ zu verorten zu sein. Die Fahrt auf einer Straße wird mit einer abendlichen Schlittenfahrt verglichen, wobei die Pappeln weder eindeutig den südlichen Ländern noch Deutschland zuzuordnen sind. Der zweite Satz lässt eine idyllische Szene erstehen, in der ein Reh als Zeichen der Unschuld und Reinheit hervortritt sowie „eine kleine Kirche auf einem Hügel/mit einem einsamen Kirchhof“ (VI, 6-7) personifiziert erscheint und dem Betrachter zuwinkt. Das an der Grenze zum Kitsch rangierende Bild wird nicht ironisch gebrochen und wirkt durch die hyperbolische Darstellung wie eine entrückte Vision.

Das Reh könnte – gerade auch im Zusammenhang mit der Anrede des Gegenübers als „Wanderer“ (I, 22) – eine Bezugnahme auf Rose Ausländers Gedicht *Meine Nachtigall*¹² oder auf Nelly Sachs sein, die es im *Chor der Wandernden* auftreten lässt: „Wir Wandernde,/An jeder Wegkreuzung erwartet uns eine Tür/Dahinter das Reh, der waisenäugige Israel der Tiere/In seine rauschenden Wälder verschwindet/[...]“ (II, 1-4) Durch den Bezug rückte dann der jüdische Kontext stärker neben den christlichen, der durch den Kirchhof evoziert wird. Claudia Beil hat in ihrer Interpretation von Sachs' Gedicht bereits darauf hingewiesen, dass darin „das Leben des jüdischen Volkes mit dem des Rehs, dem charakteristischen Fluchtwild der Wälder Nordeuropas verglichen“¹³ wird und Wandern und Fliehen gleichgesetzt werden. Die intertextuellen Beziehungen zwischen Domins Text und den Werken anderer jüdischer Dichterinnen sind deutlich.

Dass diese wiederum an die klassische deutsche Literatur anschließen, zeigt sich etwa darin, dass die Elemente Reh, Wald und Kirche bzw. Kapelle sich auch in Goethes *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* finden: Faust lässt den Mord an Philemon und Baucis zu, da er an der Stelle, an der deren Haus steht, einen Turm errichten will. Lynkeus der Türmer beschreibt die Szenerie aus der gleichen Perspektive, wie das Wanderer-Ich in Domins Versen: „Ich blick' in die Ferne;/Ich seh' in der Näh'/Den Mond und die Sterne, //Den Wald und das Reh.“¹⁴ Nach einer Pause sieht der Türmer mit Entsetzen, wie das Haus der Alten abbrennt: „Das Kapellchen bricht zusammen/von der Äste Sturz und Last.“ Aus diesem Kontext erwachsen Domins

-
- 12 Rose Ausländer: *Meine Nachtigall*. In: Dies.: *Gesammelte Werke*. Bd. 2: *Die Sichel mäht die Zeit zu Heu. Gedichte 1957-1965*. A.a.O., S. 317: „Meine Mutter war einmal ein Reh“ (I, 1).
 - 13 Claudia Beil: *Sprache als Heimat. Jüdische Tradition und Exilerfahrung in der Lyrik von Nelly Sachs und Rose Ausländer*. München 1991. S. 174.
 - 14 Johann Wolfgang Goethe: *Faust II*. In: *Texte*. A.a.O., S. 437. Vgl. das folgende Zitat ebd. Lynkeus wird von Domin explizit erwähnt, vgl. Hilde Domin: *Wozu Lyrik heute*. A.a.O., S. 31.

Verse unheilvolle Vorausdeutungen, die den Trost, den die Idylle verheißt, rückwirkend einschränkt.

Vielleicht liegt darin der Grund für die Vorsicht des Angeredeten in *Apfelbaum und Olive*. Das „Du“ nimmt den Gruß nicht selbstverständlich an oder erwidert ihn gar, sondern erwägt ihn zunächst (VI, 9). Der Vergleich mit einer „Einladung“ (VI, 10) bringt weitere Einschränkungen mit sich. Diese drücken sich im unpersönlichen Personalpronomen „man“ (VI, 11), in der zeitlichen Unbestimmtheit der Formulierung „eines Tages“ (VI, 11), in der die Unsicherheit verstärkenden Parenthese (VI, 12) sowie in der Partikel „vielleicht“ (VI, 13) aus. Wozu das Winken als Einladung verstanden wird, bleibt offen – ob als Angebot des Trostes und der Rettung im christlichen Glauben oder einfach als Angebot einer endgültigen Ruhestätte auf dem Friedhof. In ähnlicher Weise bleibt das 1959 in San Rafael de la Sierra geschriebene Gedicht *Warte auf nichts* (GG 184)¹⁵ unbestimmt, dessen letzte Strophe lautet: „Warte auf nichts/als das Läuten/der kleinen Glocken/am Waldrand.“ (V, 1-4) Dass beide Gedichte damit nicht unbedingt als christliches Bekenntnis zu lesen sind, zeigt auch ein Satz aus Dominis Essay *Hineingeboren*: „Das irrationalste Kriterium für das Zuhause ist vermutlich das Gefühl: Hier könnte ich sterben.“¹⁶

Die Verse des vorliegenden Gedichts vermitteln dieses Gefühl jedoch keinesfalls unmittelbar. In der zurückhaltenden Reaktion entdeckt der Sprecher in der siebten Strophe von *Apfelbaum und Olive* ein Zeichen, „daß Du/hier ein wenig mehr/als an anderen Stätten/zuhause bist“ (VII, 2-5). Darin drückt sich aus, dass hier nur eine Abstufung des Zuhauseesens erreicht ist.

Ehrhard Bahr hat in seiner Rezension des Gedichtbands *Nur eine Rose als Stütze* darauf verwiesen, dass der Titel des Gedichts *Apfelbaum und Olive* an zwei Strophen Heinrich Heines im *Buch der Lieder* erinnere, in dem ebenfalls Heimat und Subtropen kontrastiert werden:¹⁷ „Ein Fichtenbaum steht einsam/Im Norden auf kahler Höh./Ihn schläfert; mit weißer Decke/Umhüllen ihn Eis und Schnee.//Er träumt von einer Palme,/Die, fern im Morgenland,/Einsam und schweigend trauert/Auf brennender Felsenwand.“¹⁸ Bei Domin repräsentiere die „Olive“ das Exil und bei Heine die „Palme“ den Ort der Sehnsucht. Ganz so einfach ist aber die Zuordnung der Fauna als Symbolträger zumindest bei Domin keinesfalls, wie die Interpretation des Gedichts zeigen konnte, denn die Olive bietet ihr zumindest ansatzweise ebenfalls das Gefühl von Heimat. Darüber hinaus verweist die

15 Vgl. VE, S. 234. Siehe das folgende Zitat ebd.

16 Hilde Domin: *Hineingeboren*. A.a.O., S. 156.

17 Ehrhard Bahr: 1959. A.a.O., S. 713.

18 Heinrich Heine: Ein Fichtenbaum steht einsam. In: Werke. 4 Bde. Bd. 1: Gedichte. Hg. v. Christoph Siegrist. Frankfurt a.M. 1968. S. 43f.

Idylle nicht nur auf die Heimat, wie Bahr feststellt, sondern auch auf den Tod und zeigt damit ihre Ambivalenz.¹⁹

Böhmel Fichera sieht den Schwerpunkt des Gedichts in der „Bewahrung der Erinnerung an die schwierigen Alltagsprobleme in fremder Umgebung“²⁰. Sicherlich erfasst dieser Blick einen wichtiger Aspekt, doch drückt die Verzahnung von Heimat und Fremde mehr aus, als für die bloße Archivierung notwendig wäre. Die Vertrautheit der fremden Umgebung – ob der Gegenstände, der Tiere oder der Menschen – ergibt sich gerade aus deren Solidarität. Und darin liegt ein großer Trost für die erfahrenen Verletzungen und die Einsamkeit, die dessen ungeachtet anhalten.

Apfelbaum und Olive weist auf die menschliche Solidarität als Trostquelle hin. Domin hat aber auch Gedichte geschrieben, in denen die Liebe zwischen zwei Menschen Trost spendet. Ein Beispiel dafür bildet das Gedicht *Gleichgewicht* (GG 18), das 1955 in San Rafael de la Sierra entstand und 1957 erstmals publiziert wurde.²¹

Gleichgewicht

Wir gehen
jeder für sich
den schmalen Weg
über den Köpfen der Toten
– fast ohne Angst –
im Takt unsres Herzens,
als seien wir beschützt,
solange die Liebe
nicht aussetzt.

So gehen wir
zwischen Schmetterlingen und Vögeln
in staunendem Gleichgewicht
zu einem Morgen von Baumwipfeln
– grün, gold und blau –
und zu dem Erwachen
der geliebten Augen.

Das Gedicht handelt vom Gleichgewicht zwischen zwei Menschen sowie dem Gleichgewicht zwischen den liebenden Menschen und der Welt. Es besteht aus zwei Strophen, die jeweils einem Satz entsprechen, aber eine unterschiedliche Anzahl von Versen besitzen. Das Gleichgewicht ist also doch

19 Ehrhard Bahr: 1959. A.a.O., S. 713.

20 Ulrike Böhmel Fichera: Zum „Stelldichein mit mir selbst“. A.a.O., S. 347.

21 Vgl. VE, S. 230.

leicht gestört. Durch die Verwendung der ersten Person Plural weist der Sprecher auf ein gemeinsames Tun hin (I, 1), ohne dass die Individualität der Einzelnen darin verschwände (I, 2) und die grundlegende Einsamkeit des Subjekts aufgehoben würde. Der Gang des Lebens, zu dem die Trauer um die Toten an den Gräbern gehört, muss allein gemeistert werden. Wu hat auf die Ambivalenz von Liebe hingewiesen, die in der Nähe von Hoffnung und Tod begründet ist.²² Zudem ist das Leben auf der Flucht oder nach der Katastrophe gefährdet vom Absturz. Die Liebe beruhigt, die die Herzen zu einem vereinigt, in einem Takt schlagen lässt (I, 6) und so Halt verleiht, vermag aber die Angst nicht ganz zu nehmen, wie die Parenthese verdeutlicht (I, 5), sondern gibt nur die Illusion von Sicherheit. Und dies liegt allein bei der Liebe als Macht und steht nicht im Einflussbereich des sprechenden Ichs (I, 9).

Der erste Vers der zweiten Strophe nimmt den ersten der ersten Strophe noch einmal auf, doch führen die Schritte nun hoffnungsvoll durch die Luft, durch die Natur: „So gehen wir/zwischen Schmetterlingen und Vögeln“ (II, 1-2). Die Verse suggerieren einen paradiesischen Zustand. Der Gang wird dadurch entwirklicht, verwandelt sich in einen Traum und lässt im Rückblick die Nähe der Toten in der ersten Strophe als überwundenen Alptraum erscheinen: An Stelle der Toten leisten nun Schmetterlinge und Vögel Gesellschaft, als seien es deren Seelen. Das sprechende Ich staunt selbst über diese Erfahrung (II, 3). Während in der ersten Strophe das Gehen ein zielloses war, führt es nun „zu einem Morgen aus Baumwipfeln“ (II, 4), dessen Farben jedoch nicht die der Morgenröte sind, sondern die eines bereits klaren Tags, so dass das Grün der Blätter vor dem Blau des Himmels leuchtet und die Sonne golden scheint, wie die Parenthese, die sich parallel zu der der ersten Strophe im fünften Vers befindet, beschreibt. Als weiteres Ziel des Gehens, des Lebens, wird nun metonymisch für das Gegenüber das „Erwachen der geliebten Augen“ (II, 6-7) genannt. Damit erhält das Vorangegangene verstärkt die Komponente eines geträumten oder traumwandlerischen Gangs.

Die reimlosen Verse verleihen dem Gedicht dabei trotzdem einen Schein von genauer sachlicher Beobachtung mit der Fähigkeit, die eigene Wahrnehmung zu hinterfragen und zu kritisieren. Die Liebe scheint das sprechende Ich aus der Realität, aus Zeit und Raum herauszunehmen, zumindest für begrenzte Zeit, für einen Moment. Doch die Toten sind gegenwärtig, nicht bedrohlich wie eine unbestimmte Gefahr, sondern vielmehr trostspendend. Das Gedicht hält das Gedächtnis der Toten, die an die Gefährdungen des Lebens erinnern, im Gleichgewicht mit der Liebe als Gegenmacht – gerade so eben noch, denn in der ersten Strophe ist der Schutz

22 Vgl. Jianguang Wu: Das lyrische Werk. A.a.O., S. 66.

durch die Liebe nur eine Selbsttäuschung, doch ist es die Hoffnung auf sie, die jeden Morgen aufs Neue Trost spendet. Die Liebe ist eine der „Geborgenheiten im Ungeborgenen“²³. Darin liegt der Trost von *Gleichgewicht*, auch wenn die Liebe nicht ungebrochen erscheint, sondern selbst gefährdet ist.

4.2 Tod als Erlösung: *Ziehende Landschaft, Auf Wolkenbürgschaft*

Neben Solidarität und Liebe bietet in Dominis Gedichten auch der Tod, auf den häufig durch das Motiv des Grabs Bezug genommen wird, als Bild von Heimat Trost. Das deutete sich bereits bei der Interpretation von *Apfelbaum und Olive* an. Im 1955 in San Rafael de la Sierra entstandenen Gedicht *Ziehende Landschaft* (GG 13) sind Tod, Heimat und Trost untrennbar verbunden.²⁴

Ziehende Landschaft

Man muß weggehen können
und doch sein wie ein Baum:
als bliebe die Wurzel im Boden,
als zöge die Landschaft und wir ständen fest.
Man muß den Atem anhalten,
bis der Wind nachläßt
und die fremde Luft um uns zu kreisen beginnt,
bis das Spiel von Licht und Schatten,
von Grün und Blau,
die alten Muster zeigt
und wir zuhause sind,
wo es auch sei,
und niedersitzen können und uns anlehnen,
als sei es an das Grab
unserer Mutter.

Fährt man mit dem Zug oder dem Auto, so „zieht die Landschaft vorbei“. Der Titel des Gedichts greift diese metaphorische Redewendung auf, welche die eigene Bewegung der Umgebung zuschreibt. Nimmt man die Redewendung wörtlich, bleibt die eigene Perspektive gewahrt, und nur die Umge-

23 Hilde Domin: Exil und Heimkehr. A.a.O., S. 339.

24 Vgl. VE, S. 230. Braun bezweifelt diese Datierung. Vgl. Michael Braun: Exil und Engagement. A.a.O., S. 247.

bung verändert sich. Diese Selbstgewissheit bietet ein größeres Gefühl an Sicherheit als die umgekehrte, objektiv gegebene Situation.

Das Gedicht besteht aus einer Strophe, deren Verse graphisch einen ebenso kompakten Eindruck erwecken wie das inhaltlich ausgemalte Bild. Die Verse gliedern sich in zwei Sätze, die beide mit einer normativen Feststellung mit unpersönlichem Subjekt beginnen, so dass der Eindruck einer sachlichen, allgemeingültigen Beobachtung entsteht. Der erste Satz entwirft das Bild und beschreibt die paradoxe Aufgabe, die es zu erfüllen gilt: „weggehen [...] und doch sein wie ein Baum“ (I, 1-2). Die äußerliche Bewegung ist verbunden mit der Imagination einer innerlichen, unaufhebbaren Verbundenheit mit dem Boden und bildet eine unerfüllbare Anforderung, die nach einem Doppelpunkt mit zwei mit „als“ eingeleiteten Sätzen präzisiert und von einem Wechsel vom Indikativ in den Konjunktiv weiter hinterfragt wird: die Verwurzelung im Heimatboden und das Weggehen bei gleichzeitigem festen Stand. Standfest ist zudem jemand, der trotz Anfechtungen seinen Ansichten treu bleibt. Die Alliteration auf „b“ verbindet mit „Baum“ (I, 2), „bliebe“ (I, 3) und „Boden“ (I, 3) drei Wörter, die den Eindruck der Unbeweglichkeit und festen Verankerung noch verstärken, während die Alliteration auf „w“ in „weggehen“ (I, 1) und „Wind“ (I, 6) – nicht aber in „Wurzel“ (I, 3) und „wir“ (I, 4), die durch den onomatopoetischen Anlaut höchstens zur Imitation des Windes beiträgt, – demgegenüber die Bewegung hervorhebt. In ihrem *Offenen Brief an Nelly Sachs* verweist Domin selbst auf die Nähe ihrer Bildlichkeit zu einem titellosen Gedicht von Nelly Sachs²⁵, das mit den Versen beginnt: „Wurzeln schlagen/die verlassenen Dinge/in den Augen Fliehender“ (I, 1-3). Auch dieser Bezug schreibt die Bildlichkeit der Holocaust-Lyrik fort.

Der zweite Satz beschreibt die Heimkehr der Landschaft, die tatsächlich eine Heimkehr des Ichs zu sich selbst ist. Das Heimatgefühl stellt sich von selbst ein, auch wenn der Ort beliebig zu sein scheint. Dazu ist ein Innehalten nötig, die in der Poetologie als „Atempause“ (vgl. Kapitel 2.3.1) charakterisiert ist, Besinnung und geduldiges Warten, „bis der Wind nachläßt“ (I, 6), der einem wie ein starker Gegen- und Fahrtwind den Atem nimmt, bis der Druck der Welt und ihre Gefährdungen abebben. Bis der Wind nicht mehr von vorn bläst, gegen einen, sondern anfängt, sich zu wandeln, „um uns zu kreisen beginnt“ (I, 7). Hier tritt das erste Mal ein kollektives „wir“ auf, das nicht unpersönlich und unbetroffen ist, sondern sich auf die Exilanten beziehen lässt. Aber es erscheint zunächst als Objekt, nicht als handelndes Subjekt, und dann besteht seine Tätigkeit im Verharren. Es wartet ab, bis „das Spiel von Licht und Schatten“ (I, 8), die Folge von guten und

25 Vgl. Hilde Domin: *Offener Brief an Nelly Sachs*. A.a.O., S. 167. Vgl. Nelly Sachs: *Wurzeln schlagen*. In: Dies.: *Gedichte*. A.a.O., S. 51.

schlechten Erfahrungen, „von Grün und Blau“ (I, 9), von Blättern und Himmel, zur Ruhe kommt und „die alten Muster zeigt“ (I, 10), die sich aus dem alten Standpunkt ergeben, „und wir zuhause sind“ (I, 11).

Die in diesem Vers liegende Hoffnung, es könnte gelingen, zu gehen und zu stehen, wird gleich im nächsten Vers zerstört, denn die Worte „wo es auch sei“ (I, 12) haben einen doppelten Bezug: Ariane Huml geht in ihrer Interpretation davon aus, dass das sprechende Ich in *Ziehende Landschaft* die Heimat durch den Erinnerungsprozess für eine begrenzte Dauer zurück-gewinnt.²⁶ Eine andere Deutungsmöglichkeit besteht darin, dass das sprechende Ich hier, in der Fremde, zuhause ist, wo immer das alte nun auch liegt. In dieser Indifferenz drückt sich auch Trauer über die Beziehungslosigkeit aus, die Beliebigkeit wird keinesfalls nur als positiv empfunden. Auf jeden Fall ist der Ort, an dem der Sprecher sich – geistig und/oder physisch – befindet, das Zuhause, definiert über die friedliche Handlung des Niedersetzens und Anlehns wie am Tisch in der guten Stube, an dem wir geschützt sind und gestützt werden, „als sei es an das Grab/unserer Mutter“ (I, 13-14), der engsten Bezugsperson, von der nur das Grab als Ort der Erinnerung geblieben ist. Hier findet die Bewegung ein Ende, die sich – abzulesen an den Verben – durch das Gedicht hindurch verlangsamte. Und möglicherweise geht von dem Grab der Mutter immer noch Trost aus, den die Mutter früher geben konnte, wenn die Assonanzen auf „u“ auch eher den Eindruck der Trauer stärken.

Doch ist diese Erfahrung von Trost brüchig, denn die mit „als“ eingeleiteten Sätze und der Konjunktiv bilden nur eine sprachliche Imitation von Gefühlen und ermöglichen höchstens eine Selbsttäuschung, ohne tatsächlich einen Ort der Heimat zu konstituieren. Diese Satzkonstruktion als Methode der Abschwächung begegnete bereits in dem Gedicht *Gleichgewicht* (vgl. Kapitel 4.1). Der Ort, der den Tod der Mutter festschreibt, kann auch ein Ort sein, an dem radikale Einsamkeit erfahrbar wird, da sie sich als unaufhebbar zu erkennen gibt und dem Sprecher seine Hilflosigkeit vorführt. Ulrike Böhmel Fichera wertet die so artikuliert Zurückhaltung der Sprecherinstanz geringer und kommt zu dem Schluss:

„In ‚Ziehende Landschaft‘ wird die Überwindung der Heimatlosigkeit als Willensanstrengung thematisiert (unterstrichen durch das wiederholte Modalverb ‚müssen‘), eine Veränderung wird in den Metaphern, die eine Eingewöhnung und ein

26 Vgl. Ariane Huml: *Ziehende Landschaft [en]* – generationsspezifische Remigration in der Dichtung jüdischer Schriftstellerinnen nach 1945. In: Irmela von der Lühe/Claus-Dieter Krohn (Hg.): *Fremdes Heimatland. Remigration und literarisches Leben nach 1945*. Göttingen 2005. S. 217-236. S. 220f.

Heimischwerden andeuten, bildlich gemacht, so daß die abschließende Zielvorstellung – eine Ruhestätte auch für den Flüchtling – konsequent entwickelt scheint.“²⁷

Das Bild vom Grab der Mutter erinnert an deren Tod und an die eigene Kindheit als Herkunftsort. Es kann jedoch auch der eigene Tod sein, der dem Sprecher eine Heimat bieten würde. In einer solchen Zielvorstellung läge ebenfalls nur begrenzter Trost. Dennoch spricht für eine solche Deutung auch das Gedicht *Vademecum* (GG 93), das 1953 in New York entstanden und 1959 in *Nur eine Rose als Stütze* erschienen ist.²⁸ Es beginnt: „Der Tote ist unser sichrer Verlaß.“ (I, 1) Und es endet mit den Versen: „Beeile dich ein Toter zu sein./dem Toten/wird das Versprechen gehalten.“ (I, 42-44) Mit dem hoffnungsvollen Bezug auf den Tod ist nicht unbedingt ein christliches oder anderes religiöses Weltbild verknüpft. Auch Dominis Gedicht *Herbstzeitlosen* (GG 17) steuert auf den Tod als Ort der Ankunft und Erkenntnis zu. Viele Schriften Dominis betonen die Bedeutung des Grabes. Dies drückt sich etwa in ihrer Sorge um die jüdischen Friedhöfe aus oder in der Trauer darum, dass ihre Eltern nicht in Deutschland, sondern im Exil begraben liegen.²⁹ Die Abkehr von Welt, insbesondere im Traum, als Motiv der Romantik wurde bereits als Einreihung in eine literarische Tradition angeführt, die Kunst als Gegenentwurf zur Wirklichkeit betrachtet.

Die Verbindung von „Muster“ (I, 10) und „Mutter“ (I, 15) durch die Alliteration und die Assonanz verweist über die geschichtliche Erfahrung des Subjekts hinaus auf eine überzeitliche Heimat, wie das Grab, der Tod sie bietet. In ihrem Essay *Literarische Meinungsbildung* greift Domin 1968 den Begriff des „Musters“ auf, um die im Kunstwerk „immer neu sich zusammenfügenden Einmaligkeiten einer auf ihr Muster durchsichtigen Erfahrungswirklichkeit“ als „etwas einigermaßen Festes“ und das Muster selbst als „Invariante“ zu bestimmen:

„Es sind die großen Themen, die das Leben immer neu und nie sich wiederholend stellt, die unendlichen Variationen auf Liebe und Tod, Zugehörigkeit und Zuhause aller Art, Einsamkeit aller Art, Sehnsucht aller Art, Angst aller Art, etc. etc. Die wesengemäße Antwort an das Kunstwerk, das große Muster, sind die festen Pole:

27 Ulrike Böhmel Fichera: Zum „Stelldichein mit mir selbst“. A.a.O., S. 346.

28 Vgl. VE, S. 231. In den Gedichten vieler deutsch-jüdische Autorinnen spielen die Mutter und deren Tod eine besondere Rolle, auch in den Texten von Else Lasker-Schüler, Rose Ausländer, Nelly Sachs und Gertrud Kolmar. Darin zeigt sich wiederum die Nähe von Tod und Liebe.

29 Vgl. Hilde Domin: Mein Vater. Wie ich ihn erinnere (1968). In: GS, S. 10-20. S. 20; Hineingeboren. A.a.O., S. 156ff; Was einem mit seinen Gedichten passieren kann. Lese-Erfahrungen II. A.a.O., S. 188; Das Paradox als Stilmittel. A.a.O., S. 226f.

Alles, zwischen ihnen, verschiebt sich unaufhörlich, zersetzt sich und formt sich dauernd neu und anders, in unendlicher Varietät.“³⁰

Dies bestätigt die Lesart der im Gedicht angeführten „alten Muster“ (I, 10) als individuelle Erfahrungswirklichkeit. Die Verse selbst können entsprechend als künstlerische Umsetzung eben dieser Muster gedeutet werden, um zumindest die Illusion der Heimat zu erzeugen. Dafür spricht auch, dass die letzten Verse wie I, 3-4 und wie auch I, 12 erneut im Konjunktiv stehen, so dass die im Indikativ stehenden Verse als eine Selbsttäuschung erscheinen. Das künstlerische Sprechen erscheint somit immerhin als geeignet, die Illusion von Heimat zu konstituieren. Trost findet sich zumindest in der Artikulation der Ambivalenz und dem suggestiven Aufrufen des Zuhauses, letztlich aber erst im Tod, da diese Handlungen unzureichend bleiben.

Wu hat bezüglich des Metrums festgestellt, „[...] daß wir es in einigen Zeilen mit traditionellen Versmaßen zu tun haben, so daß sich die scheinbaren prosaischen Äußerungen als metrisch organisierte, alternierende Verse zu erkennen geben.“³¹ Jambische (I, 1-2, 5-6, 10-11, 13-15), trochäische (I, 7-9) und daktylische (I, 3-4, 12) Versmaße wechseln sich ab, so dass die Beziehung zur traditionellen Metrik weiter aufgelockert wird. Zudem variiert die Zahl der Hebungen ebenso wie die Zahl der unbetonten Silben zwischen den Hebungen, und auch diese Füllungsfreiheit steht einem monotonen Eindruck entgegen. Diese Beobachtungen stützen die Interpretation der Muster als Zeichen eines Zufluchtsorts. Dass das Versmaß jedoch nicht einem einzigen Schema folgt, sondern sich immer wieder davon distanziert, deckt sich mit den Bewegungen des Lebens, die erst im Tod zum Stillstand kommen. *Ziehende Landschaft* artikuliert im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz den Trost, der im Gedanken an den Tod als Heimat liegt.

Auch das Gedicht *Kommt einer von ferne* von Nelly Sachs sieht die Erlösung des Vertriebenen von der Suche nach Heimat erst im Tod: „Ein Fremder hat immer/seine Heimat im Arm/wie eine Waise/für die er vielleicht nichts/als ein Grab sucht.“ (III, 1-5) Die Übereinstimmungen im Werk von Domin und Sachs lassen erkennen, dass beide ein Anliegen vertreten, dass eng an ihre Sicht auf Verfolgung und Exil gebunden ist und vor dem Hintergrund von Auschwitz zusätzlich an Relevanz gewinnt. Der Trost, den ihre Verse bieten, indem sie das Leid der Flucht und der Heimatlosigkeit thematisieren, zeichnet ihr Engagement für diejenigen aus, die diesen Erfahrungen ausgesetzt waren und sind.

30 Hilde Domin: Literarische Meinungsbildung. A.a.O., S. 67.

31 Jianguang Wu: Das lyrische Werk. A.a.O., S. 136.

In dem 1958 in Frankfurt entstandenen Gedicht *Auf Wolkenbürgschaft* (GG 131)³² illustriert das Unterwegssein auf dem Meer mit seinen „Inseln ohne Hafen“ (II, 2) die Heimatlosigkeit. Das sprechende Ich ist ein „Fremder“ (I, 9) ohne „Zuhause“ (I, 10), in dem er sich „ausweinen kann“ (I, 11), wo er also seinem offenbar dringenden Bedürfnis nach Aussprache und Trost nachkommen könnte. Die Menschen und der Ort fehlen, die ein Zuhause ausmachen. Erst der Tod bedeutet das sichere Ende der Heimatlosigkeit und bietet Trost.

Auf Wolkenbürgschaft

für Sabka

Ich habe Heimweh nach einem Land
in dem ich niemals war,
wo alle Bäume und Blumen
mich kennen,
in das ich niemals geh,
doch wo sich die Wolken
meiner
genau erinnern,
ein Fremder, der sich
in keinem Zuhause
ausweinen kann.

Ich fahre
nach Inseln ohne Hafen,
ich werfe die Schlüssel ins Meer
gleich bei der Ausfahrt.
Ich komme nirgends an.
Mein Segel ist wie ein Spinnweb im Wind,
aber es reißt nicht.
Und jenseits des Horizonts,
wo die großen Vögel
am Ende ihres Flugs
die Schwingen in der Sonne trocknen,
liegt ein Erdteil,
wo sie mich aufnehmen müssen,
ohne Paß,
auf Wolkenbürgschaft.

32 Vgl. VE, S. 232. Das Gedicht wurde erstmals ein Jahr später in *Die Zeit* publiziert, bevor es 1959 im ersten Lyrikband Domins erschien.

Heimweh hat man nach einem Ort, an dem man aufgewachsen ist, an dem die Eltern leben oder an dem es einem besonders gut gefallen hat. In *Auf Wolkenbürgschaft* beschreibt ein sprechendes Ich dagegen sein „Heimweh nach einem Land“ (I, 1), in dem es „niemals war“ (I, 2), und sein nicht abzustellendes Gefühl der Heimatlosigkeit, das erst mit dem Tod enden wird. Dadurch drängt sich erstens erneut die Ahasver-Figur auf, was durch die zweite Strophe noch bestärkt wird (II, 5), und damit auch das im Nationalsozialismus virulente Thema der verfolgten und aus ihrer Heimat flüchtenden Juden. Zweitens findet sich darin ein Bezug zur Romantik: So fragt in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* Heinrich Sophie „Wohin gehen wir?“ Und sie antwortet: „Immer nach Hause.“³³ Auch das sprechende Ich in Eichendorffs Gedicht *Mondnacht*³⁴ stellt den Bezug zwischen Heimat und Tod her: „Und meine Seele spannte/Weit ihre Flügel aus,/Flog durch die stillen Lande,/Als flöge sie nach Haus.“ (III, 1-4) In der Poesie bringt das Ankommen Trost, Ahasver dagegen kommt nie an. In diesen widersprüchlichen Bezügen zeigen sich die Zweifel, die Domins Lyrik hinsichtlich der Möglichkeit von Trost prägen.

Das Bild der Wolkenbürgschaft ist nicht nur formal durch den Neologismus verfremdet, sondern auch durch die in der menschlichen Welt bestehende juristische Untauglichkeit von Wolken als Bürgen. Dadurch wird zum einen der Inhalt des Gedichts auf die Ebene der Imagination verschoben. Zum anderen festigt das Gedicht im Diskurs um die Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens dadurch das Vertrauen in die Macht der Sprache, Elemente zu schaffen, die der Welt fehlen. Über die tatsächliche Anerkennung dieser ästhetischen Ergänzungen ist damit noch nichts ausgesagt, so dass der Trost von Zweifeln geschwächt wird. Der Status der Traumbilder, die zwar einen Teil der Wirklichkeit bilden und Effekte auf die Emotionen haben, bleibt in dem Land, in dem das sprechende Ich sich befindet, sehr eingeschränkt.

In den ersten Versen klingen leise Goethes Verse aus dem Italien-Gedicht „*Kennst Du das Land? wo die Zitronen blüh'n*“ und die darin enthaltene Sehnsucht nach dem Paradies an.³⁵ Domins Verse bleiben zunächst unbestimmt, doch wird sukzessive deutlich, dass die Sehnsucht sich nicht auf die Ferne richtet, sondern auf einen Ort, den das sprechende Ich nicht aus eigener Erfahrung kennt. Es träumt von einer Heimat, die es „niemals“ (I, 2) besaß. Das fehlende Komma vor dem Relativsatz rückt die nähere Bestimmung des Landes, die durch das Versende weggerückt wird, wieder

33 Vgl. Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. A.a.O., S. 373.

34 Vgl. Joseph Eichendorff: *Mondnacht*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 1. A.a.O., S. 322f.

35 Johann Wolfgang Goethe: *Mignon*. In: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. I. Abt.: *Sämtliche Werke*. Bd. 9: A.a.O., S. 503.

heran und nimmt ihm somit seine konkrete Materialisierung. Das Ziel der Sehnsucht charakterisiert sich dadurch, dass die Natur das sprechende Ich kennt, darauf liegt der Akzent, nicht umgekehrt. Die Elemente der Natur, „alle Bäume und Blumen“ (I, 3) sowie „die Wolken“ (I, 6) am Himmel erscheinen als personifiziert, als vertraute Freunde, und ersetzen die Menschen, die in dem Bild nicht vorkommen. Die Natur steht also zu seiner Beziehung zum sprechenden Ich und bezeugt die Freundschaft. Damit bietet sie in ähnlicher Weise Trost wie in *Apfelbaum und Olive*. Das alleinstehende Genitivobjekt „meiner“ (I, 7) betont, dass diese Beziehung von der Natur ausgeht, da das sprechende Ich selbst mit dem Land nicht vertraut ist, dieses aber in seiner Vorstellung vorhanden ist und eine Heimat bildet. Das einzige Adjektiv der ersten Strophe, das allerdings in der Funktion eines Adverbs erscheint, spezifiziert und intensiviert diese Beziehung: Die Wolken erinnern sich „genau“ (I, 8).

Die zweite Strophe zeigt, dass das sprechende Ich sich keine Illusionen macht über die in der ersten Strophe formulierten Hoffnungen. Die zweite Strophe gliedert sich in vier Sätze, von denen der erste und der sich aus zwei Hauptsätzen zusammensetzende zweite parallel mit dem Personalpronomen der ersten Person Singular und einem nachfolgenden Prädikat einsetzen und eine Klimax entstehen lassen. Der erste Vers der zweiten Strophe enthält nur die Feststellung „Ich fahre“ (II, 1), das dadurch zeitlich gestreckt wird. Der zweite Vers formuliert die Erfahrung, dass zwar Ziele angesteuert werden, jedoch nicht ein einziges, festgelegtes, und dass der Zugang dazu darüber hinaus versperrt bleibt, denn an „Inseln ohne Hafen“ (II, 2) kann man nur schwer anlegen, vielleicht sind sie unbewohnt, vielleicht wollen die Besucher keinen Kontakt nach außen. Das sprechende Ich ist sich schon beim Weggehen sicher, nicht in sein Haus zurückzukehren. Es hat sich selbst den Rückweg abgeschnitten, indem es „gleich bei der Ausfahrt“ (II, 4) die Schlüssel seines Hauses weggeworfen hat, und zwar ins Meer, in dem es sie nicht wiederfinden kann und das nun für eine Zeit die neue Heimat sein wird. Die Geste erinnert an die Erzählungen, denen zufolge die spanischen Juden im 15. Jahrhundert bei ihrer Flucht nach Frankreich oder Portugal ihre Schlüssel für den Fall der Rückkehr aufbewahrten. In der Umkehr dieses Verhaltens liegt eine Abkehr von dem vertrauensvollen Verhalten der Sepharden in der Geschichte. Zugleich verweist sie auf eine Tradition der gewaltsamen Vertreibungen, die vom damaligen spanischen Königshaus mit der Christianisierung und von den Nationalsozialisten rassistisch begründet wurde. Die Klimax des Gedichts gipfelt in der Feststellung im fünften Vers, dass es kein Ankommen für das sprechende Ich gibt, wobei diese Aussage einerseits metaphorisch zu verstehen ist, dass es keine neue Heimat geben kann, andererseits wörtlich, dass niemand es aufnehmen wird.

Die folgenden beiden Verse beschreiben die Beschaffenheit und Wirkung von Gedichten ähnlich wie in *Lyrik*, und zwar durch einen Vergleich mit einem „Spinnweb im Wind“ (II, 6), das sich zwar im Wind biegt, aber nicht reißt (II, 7) – und zudem wie ein Gedicht von großer Schönheit und Kunstfertigkeit ist. Das Gedicht selbst wird damit für das sprechende Ich zur Antriebskraft, zur Hilfe bei der Weiterfahrt, beim Weiterleben.

Der letzte Satz von *Auf Wolkenbürgschaft* verweist auf einen Ort, der schließlich doch eine Ankunft ermöglichen wird. Er liegt „jenseits des Horizonts“ (II, 8), also außerhalb des Sichtbaren, vielleicht sogar außerhalb des für Menschen begreifbaren Bereichs. Durch die Erwähnung der „großen Vögel“ (II, 9) klingt ebenso wie durch die Formulierung „am Ende ihres Flugs“ (II, 10) erneut etwas Mythisches an: Es kann das Ende eines Flugs – beispielsweise von einem Albatros, der durchaus eine wichtige Rolle spielt in den Sagen, oder vom sagenhaften Vogel Greif, der jenseits der Welt in einer Traumlandschaft landet, – gemeint sein. Möglich ist aber auch eine Lesart als Ende ihres Lebens, wenn sie sich von dessen Mühsal erholen. Dass dieses Adjektiv das Einzige in der zweiten Strophe ist, hebt es weiter hervor.

Wenn das Gedicht den Tod als „Erdteil“ (II, 12) bezeichnet, so impliziert dies eine Auffassung, die anerkennt, dass der Tod zum Leben gehört und die Toten ebenso weiterhin einen Teil der Welt bilden. Der Tod steht jedem offen, kein Pass ist nötig, um zu sterben. Biografisch spielte der Pass für alle im Nationalsozialismus Verfolgten eine große Rolle, zusammen mit den übrigen erforderlichen Papieren bedeutete er die Möglichkeit zur Flucht ins Exil. Das Gedicht weist auf das abweichende Grenzkontrollverhalten dieses anderen Erdteils hin: Es reicht eine „Wolkenbürgschaft“ (II, 15), das Land der Toten kann sich dem nicht verweigern. Die Wolken erscheinen personifiziert, als die einzigen, die für das sprechende Ich zu bürgen bereit wären. Während sich in Friedrich Schillers Ballade *Die Bürgschaft*³⁶, die der Titel assoziativ aufruft, das Vertrauen zweier Männer in die Freundschaft als gesichert erweist, bieten hier Menschen keine zuverlässige Hilfe mehr. Bereits in der ersten Strophe war die enge Verbindung zu den Wolken angeführt und der Neologismus damit vorbereitet worden. Das Bild zeigt in seiner Leichtigkeit die fehlende Anerkennung der Bürgen bei den Menschen und vor den Gerichten. Damit bezeugt es die Hoffnungslosigkeit, die hinter der im Gedicht artikulierten Hoffnung steht. Der letzte Vers wiederholt den Titel und spricht damit dem gesamten Text und dem lyrischen Sprechen nach 1945 eine Existenzform zu, die „auf Wolkenbürgschaft“ zu beruhen scheint.

36 Friedrich Schiller *Die Bürgschaft* In: Sämtliche Werke. A.a.O., Bd. 1. S. 352-356.

Eine weitergehende Deutung der „Wolken“ als Rauch aus den Schornsteinen der Konzentrationslager, ist für die vorliegenden Verse weder eindeutig zu belegen noch zurückzuweisen, auch wenn für die Deutung als Naturerscheinung der Einklang mit den anderen Bildelementen, den „Bäume[n] und Blumen“ (I, 3), spricht. Die alternative Lesart verschiebt den Akzent der Interpretation: Sie stellt die enge Verbundenheit des sprechenden Ichs mit den Opfern in den Vordergrund und würde im Diskurs um die Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens nach dem Massenmord die Toten als die benennen, die als Einzige für die Verfolgten Partei ergreifen und für sie eintreten. Ihr Wort wird damit lebenswichtig für die Zukunft – ohne dass es allerdings Rettung bringt.

Das Gedicht bezieht im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz eine Position, der zufolge Trost nur im utopischen Entwurf der Wolkenbürgschaft, im Aufblitzen des schönen Traumbilds zu finden ist, oder sich auf den Tod als Heimat richtet. Die Assonanzen auf „o“, die sich durch das Gedicht ziehen (I, 6; II, 8-9, 14-15), geben dem Ausdruck, indem sie den Versen einen dunklen, trauernden Ton verleihen. Eine Todessehnsucht der Verse ist an sich jedoch noch kein hinreichender Beleg für eine Interpretation des Gedichts als Ausdruck des Glaubens³⁷, sie kann auch die Müdigkeit und das Hoffen auf ein Ende des Leidens widerspiegeln. *Auf Wolkenbürgschaft* entwirft ein Szenario, dessen Bilder tröstliche Elemente benennen, zu denen auch der Tod gehört.

Die Unsicherheit des Daseins, der Heimat und sogar der Ruhe im Tod kennzeichnet neben dem Gedicht *Ziehende Landschaft* auch Domins Gedicht *Mit leichtem Gepäck* (GG 210), das im Frühjahr 1960 in Madrid entstand und bereits zwei Wochen später in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erstmals veröffentlicht wurde.³⁸ Der Titel *Mit leichtem Gepäck* weist darauf hin, dass das Gedicht sich auf eine Situation des Unterwegsseins bezieht, und die Verse legen es nahe, dies als Metapher für das Leben aufzufassen.

Die letzte Strophe lautet: „Du darfst einen Löffel haben/eine Rose,/vielleicht ein Herz/und, vielleicht,/ein Grab.“ (V, 1-5) Die Rose könnte für Schönheit, Liebe, Empfindsamkeit oder die poetische Sprache stehen, das Herz für Liebe oder Mitleid, das Grab für Ruhe oder letzte Heimat sowie als ein Ort, an dem man der Toten gedenkt. Die negativen Konnotationen, die mit einem Grab, das ja das Ende des Lebens bezeichnet, verbunden sind, rücken hier in den Hintergrund gegenüber dem Grab als letzter Ruhestätte und Ort des Friedens. Doch schränkt das die Wahrscheinlichkeit ein, Liebe und Heimat im Leben zu finden.

37 Vgl. Stephanie Lehr-Rosenberg: „Ich setzte den Fuß in die Luft, und sie trug.“ A.a.O., S. 150.

38 Vgl. VE, S. 235.

Das Gedicht endet mit dem Verweis auf das Grab, und obwohl der Tod doch mit Sicherheit irgendwann eintritt, fürchtet das sprechende Ich um diese Erlösung. Das Motiv des ersehnten, aber ausbleibenden Todes legt erneut eine Spur zur Ahasver-Legende. Zudem artikulieren die Verse eine tatsächliche Erfahrung Domins in Bezug auf ihren Vater, sie 1968 formulierte: „Er hat kein Grab. Darüber kann ich nicht sprechen.“³⁹ Der Schrecken, der davon ausgeht, dass so ein Ort der Begegnung und der Erinnerung fehlt, die in der jüdischen Vorstellung essentiell ist, macht Domin sprachlos. In dem Gedicht *Mit leichtem Gepäck* wird das Grab zwar ebenso wie die Liebe und Schönheit – der Kunst oder der Natur – als Zufluchtsort in Erwägung gezogen, einer Gewissheit verweigern sich die Verse jedoch.

1984 hatte Domin den Glauben, die Zweisamkeit und die Sprache als Möglichkeiten der Heimat bezeichnet. Sie seien keinesfalls sichere Besitztümer: „In diesem – wenn man so will – urchristlichen Lebensgefühl, das jenseits alles Bürgerlichen und auch alles Nichtbürgerlichen ein Grenzgefühl ist, gibt es den Trost, ohne den der Mensch nicht leben würde. Wenn einer Glück hat, gibt es letzte Heimaten schon hier auf Erden.“⁴⁰

Der mögliche religiöse Hintergrund von Domins Gedichten dient der metaphysischen Aufladung, die den Leserinnen und Lesern angeboten wird. *Ziehende Landschaft*, *Auf Wolkenbürgerschaft* und *Mit leichtem Gepäck* sehen im Tod als dem Lebensende eine Erlösung von der Suche nach Heimat. Trotz der Hoffnungslosigkeit in Bezug auf das Dasein bieten sie damit Trost, ohne dass dieser an eine religiöse Überzeugung gebunden ist.

4.3 Die poetische Sprache: *Fürchte dich nicht, Nur eine Rose als Stütze*

Trost kann auch aus der Sprache selbst geschöpft werden, insbesondere aus Gedichten. Diese Annahme findet sich in der Lyrik Domins. Die Schönheit der geformten Sprache und die eigenen Gestaltungsmöglichkeiten können zumindest zeitweise die Aufmerksamkeit vom Schmerz ab- und auf die ästhetische Erfahrung lenken. Die Sprache, in der die eigenen Gedanken formuliert werden, bietet dabei – ungeachtet möglicher Verfremdungen – zugleich eine grundsätzlich vertraute Umgebung. Sprache kann ein „Haus des Seins“ (Martin Heidegger) bieten, indem sie eine Ordnung der Welt bereit stellt und das Leben strukturiert. Sie bietet zumindest metaphorisch eine „Heimat“, und sei es in der Fremde des Exils oder in einer fremd geworde-

39 Hilde Domin: Mein Vater. Wie ich ihn erinnere. In: GS, S. 10-20. S. 20.

40 Vgl. Hilde Domin: „.... und doch sein wie ein Baum“. A.a.O., S. 208.

nen Heimat. So hat es Ilse Blumenthal-Weiss formuliert: „Die deutsche Sprache ist meine Heimat geblieben [...]“.“⁴¹

Dieser Topos findet sich bereits in Bezug auf den Exilanten Heine und wird nach Auschwitz häufig im Zusammenhang mit den Texten von deutsch-jüdischen Dichterinnen wie Nelly Sachs oder Rose Ausländer formuliert.⁴² Er tritt auch in der Lyrik Domins auf: In ihrem 1973 in Heidelberg entstandenen Gedicht *Tokaidoexpress* (GG 349)⁴³ sagt das sprechende Ich zu den „Dichtern eines vielleicht zweifachen/Zuhauses“ (I, 9-10): „ihr könnt gehen und doch bleiben/und im Worte wohnen“ (I, 16-17) – und greift damit eine Formulierung aus *Ziehende Landschaft* wieder auf. Dass die Verbundenheit mit der Sprache eine engere ist als mit der Nation, betont auch der Exilant Klaus Mann: „Das Vaterland kann man verlieren, aber die Muttersprache ist der unverlierbare Besitz, die Heimat der Heimatlosen. Sogar wenn uns der Vater verstößt, die Mutter wird uns stets die Treue halten [...], auch in der Fremde.“⁴⁴ Diese Auffassung von Sprache entspricht einer „[...] Substitution von Heimat in einem umfassenden, identitätsstiftenden Sinn durch das Wort, das sprachliche Zeichen, die geistige Realität.“⁴⁵ Dies gilt sicher nicht für alle Exilantinnen und Exilanten, aber für viele Schriftstellerinnen und Schriftsteller.⁴⁶

Domin schrieb *Fürchte dich nicht* (GG 84) 1954 in Frankfurt.⁴⁷ Das Gedicht lässt keine Phantasiewelt entstehen, sondern verwendet einfache Bilder der Natur und knüpft damit an eine dem Zeitgeist nahestehende Strömung der deutschen Lyrik an.

41 Ilse Blumenthal-Weiss: Ohnesarg. Hg. v. Alfred Paffenholz. Hannover 1984. S. 78.

42 Vgl. Walter Hinck: „Wohnen im Wort“. Zur Lyrik Rose Ausländers. Festschrift für H. Arntzen. Münster 1991. S. 535-539; Claudia Beil: Sprache als Heimat. A.a.O.; Dieter Borchmeyer: Literatur als Tauziehen. Das Überlebensmittel der gebundenen Sprache: Ruth Klüger zum siebzigsten Geburtstag. In: FAZ, 30.10.2001. S. 49.

43 Vgl. VE, S. 242.

44 Vgl. Klaus Mann: Sprachproblem (1947). In: Ders.: Mit dem Blick nach Deutschland. Der Schriftsteller und das politische Engagement. Hgg. u. m. einem Nachw. v. Michel Grunewald. München 1985. S.131-136. S. 131.

45 Sonja Hilzinger: „Ich will wohnen im Menschenwort“. Zur Lyrik von Rose Ausländer. In: Jörg Thunecke: Deutschsprachige Exillyrik. A.a.O., S. 325-338. S. 325.

46 Vgl. Hanna Papanek: Reflexionen über Exil und Identität, Staat und Menschenrechte. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 17. A.a.O., S. 24-37. S. 25; 27.

47 Vgl. VE, S. 242. Es erschien 1987 in den *Gesammelten Gedichten*.

Fürchte dich nicht

Die Rose sagt:

Fürchte dich nicht
meine Blätter sind heute
ganz stabil
kein Windstoß wird mich
vor deinen Augen
entblößen.

Der Baum

atmet Vertrauen
und will daß ich mich anlehne.
Er sei bestimmt
nicht angehackt.

Das Vogelei

auf der Astgabel
hält das Versprechen
der kleinen weißen Balance.
Es ruht stille im Wind
bis den bangen Augen im Dotter
ein Federbalg wächst,

der auf den Zweig fliegt
und singt.

Das Gedicht gliedert sich in vier Strophen, von denen die ersten drei ähnlich strukturiert sind und die vierte sich zumindest semantisch an diese Struktur anlehnt. Dieses Muster gibt den Leserinnen und Lesern ebenso wie die inhaltlichen Parallelen Sicherheit: In der ersten Strophe wird die Kommunikation mit einer Rose zitiert, in der zweiten die mit einem Baum, in der dritten die mit einem Vogelei und in der vierten mit einem Vogel. Mit Blume, Baum, Ei und Vogel wird damit das Spektrum verschiedener Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen der Natur exemplarisch abgedeckt – der Vogel ist sogar selbst zu Gesang fähig. Außer dem sprechenden Ich tritt kein Mensch auf, so dass deutlich wird, dass Mitmenschen nicht als Trostspender in Frage kommen.

Mit der Aufforderung *Fürchte dich nicht* des Titels scheint ein Sprecher sich in vertrauter Anrede beruhigend an eine Leserin bzw. einen Leser zu wenden. Doch gleich die ersten Verse rücken den Satz auf eine imaginäre Ebene, da er wie die übrigen Verse der ersten Strophe einer Rose zugeordnet wird (I, 1-2). Die Unnötigkeit der Furcht gründet sich in der gesamten ersten Strophe darauf, dass die Rose ihre Blätter nicht verlieren wird, denn

sie seien „heute/ganz stabil“ (I, 3-4). Darin drückt sich aus, dass diese Stabilität keineswegs die Regel ist. Die Rose scheint die Befürchtungen ihres Gegenübers zu antizipieren, denn sie expliziert den Inhalt ihrer Aussage noch einmal. Sie legitimiert den naiven Blick auf die Schönheit. Durch das Verb „entblößen“ erfährt die Rose eine Personifizierung. Auch wenn sie sich diese selbst zuspricht, so überträgt sich die Situation, die sie negiert, dadurch auf den Angeredeten. Sie scheint sich auf eine seiner Erfahrungen zu beziehen, auf ein Gefühl der Nacktheit und des Ausgeliefertsein vor fremden und tatenlosen Zuschauern.

Die Rose spricht, ein Doppelpunkt kennzeichnet ihre Rede formal. Es folgen zwei Sätze, wie an den Initialen am Versanfang zu erkennen ist (I, 2; 5), doch steht erst am Ende des letzten Verses ein Punkt (I, 7). Der Punkt, der nach dem vierten Vers Stabilität liefern könnte, fehlt ebenso wie das Komma am Ende des zweiten Verses. Auch die Enjambements widerlegen auf formaler Ebene den inhaltlich bestätigten Eindruck der Stabilität, sie verweisen vielmehr auf eine brüchige Existenz. Dieser Eindruck wird durch die Nennung der Gefahr gestützt, die angeblich nicht besteht – trotz der Negation entsteht so das Bild der angeblich nicht bestehenden Gefahr. Die nachdrückliche Versicherung, die Blätter seien „ganz stabil“, weckt eher Misstrauen.

Während die Blume sprechen kann, spürt das sprechende Ich in der zweiten Strophe die Lebendigkeit, die vom Baum ausgeht, und erkennt darin sein Angebot der Solidarität und den Willen, es zu stützen und Nähe zu bieten: „Der Baum/atmet Vertrauen“ (II, 1-2). Auch der Baum erscheint somit durch das Prädikat personifiziert. Seine Kommunikation ist nicht wie die der Rose auf Worte angewiesen, sondern er bedient sich einer universelleren Sprache. Ein Baum gilt als Inbegriff der Standhaftigkeit, dennoch scheint dieser es für nötig zu halten, zu versichern, dass er „bestimmt/nicht angehackt“ (II, 4-5) sei, und weckt damit wie in dem vierten Vers der ersten Strophe Zweifel. Die Strophe gliedert sich in zwei Sätze, die jeweils mit einem Punkt abgeschlossen werden. Das Gefühl der Sicherheit, dass nach dem ersten Punkt vielleicht entsteht, wird in den folgenden beiden Versen zu einem Gefühl der Täuschung – er wirkt wie eine Falle, die man erst hinterher bemerkt, ebenso wie man es erst merken würde, dass der Baum angehackt ist, wenn man sich anlehnt. Wie in der ersten Strophe konterkarieren die Enjambements die Zusicherung der Einheit und suggerieren eine verborgene Gefahr.

In der dritten Strophe erscheint das Subjekt ebenfalls personifiziert: Hier ist es ein Vögelchen, das sich in einer heiklen, lebensbedrohenden Situation befindet, das etwas versprochen hat und hält: die „Balance“ (III, 4). Die Balance wird durch den Punkt bestätigt, der den vierten Vers abschließt. Die Bedrohung durch den „Wind“ (III, 5), der bereits in der ersten Strophe eine

Gefahr darstellte, ist latent. In der Strophe beginnt ein zweiter Satz, der das Heranwachsen eines Vogelkükens im Ei beschreibt, ohne dieses allerdings zu benennen. Stattdessen werden die „banger Augen“ (III, 6) als Zentrum beschrieben, denen „ein Federbalg wächst“ (III, 7), um sie zu schützen und ihnen das Fliegen zu ermöglichen. Die Augen bieten die Identifizierung mit dem sprechenden Ich an, da sie auf dessen „Augen“ (I, 6) verweisen, die in der Rede der Rose in der ersten Strophe durch die Anrede eben diesem zugeordnet wurden.

Erst in der vierten Strophe endet der Satz und der aufgebaute Spannungsbogen. Nicht mehr die „banger Augen“ als Bild des passiven Zuschauers und der Furcht, sondern der Federbalg ist Subjekt und Akteur, womit das Fliegen zum bestimmenden Merkmal wird, der ihm die Befreiung aus der Gefahr verheißt. Das Singen, seine Sprache, seine Kunst ist Ausdruck dieser Hoffnung und zugleich die höchste Vollendung, das beste Argument gegen die Furcht. Der einzelne herausragende „Zweig“ (IV, 1), der Blüten treiben kann, steht damit im Gegensatz zur „Astgabel“ (III, 2).

In einem Bild der Natur verhandelt Domin ein Kunstproblem: Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz manifestiert sich mit diesem Gedicht der Trost, den Kunst bieten kann, stellt aber deutlich heraus, dass er nur momenthaft sein kann. Lyrik erscheint als *Augenblick von Freiheit* – nicht mehr. Zudem entziehen sich die Vorbedingungen, die erfüllt sein müssen, damit dies eintreten kann, dem menschlichen Einflussbereich. Doch kann ein Detail des Strophenaufbaus weitere Hoffnung geben: Die erste und dritte Strophe bestehen aus sieben Versen, die zweite Strophe besitzt nur fünf und die vierte nur zwei Verse. Es liegt also nahe, die letzte Strophe sozusagen als Nachtrag zur dritten heranzuziehen. Der Zweig, auf den der Vogel fliegt, gehört möglicherweise zu dem erwähnten Baum, der sich somit des Vertrauens würdig erweist. Das ermutigt zumindest zum Sprechen. Im poetischen Muster selbst, im Vokabular und in der Struktur, manifestiert sich das Gelingen, auch wenn es mit klassischen Traditionen wie Metrum oder Reim bricht. Dennoch liefert nur der Text selbst – und nur im Reden von der Natur – einen Beleg für die menschliche Fähigkeit durch Sprache zu trösten.

Domin hat in ihrer Poetologie hervorgehoben, dass Lyrik für die Rezipierenden nützlich sein kann. Die Autorin spitzt die Frage nach der Kraft der Poesie noch zu, indem sie ihrem ersten Gedichtband *Nur eine Rose als Stütze* 1959 ihre Übersetzung der Verse von Lope de Vega (1562-1635) „Dando voy pasos perdidos/que todo es aire“ als Motto voranstellt: „Verlorene Schritte tu ich/auf Erden, denn alles ist Luft“. Das Motto des zweiten Teils desselben Bandes klingt wie eine Antwort darauf: „Ich setzte den Fuß in die Luft/und sie trug.“ Das zweite Motto drückt also das umgekehrte Empfinden des ersten Mottos aus: Während das sprechende Ich sich bei Lope de Vega auf der Erde so „verloren“ fühlt, dass ihm der Boden und jeder

Halt entgleitet, bringt der selbstbewusste oder verzweifelte, auf jeden Fall aber mutige Schritt „in die Luft“, das Verlassen des gewohnten und begrenzten Bereichs, die Erfahrung eines neuen Halts, wenn er auch unsicher und vorläufig sein mag. In ihrer *Selbstvorstellung bei der Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* 1979 interpretierte Domin diesen Bereich und die neue Erfahrung rückblickend als das Schreiben: „Schreiben war Rettung.“⁴⁸

Die Ansicht, dass das lyrische Sprechen zum Überleben beiträgt, findet sich auch in Gedichten von anderen Verfolgten des Nationalsozialismus. Das gilt etwa für das bereits zitierte Gedicht *Chor der Wandernden* von Nelly Sachs aus dem Band *In den Wohnungen des Todes*: „Aus dem Kochtopf der Sprache, die wir unter Tränen erlernten,/Ernähren wir uns.“ (I, 5-6) Michael Braun hat in einer Fußnote auf „Parallelen zu anderen verbannten Dichtern deutsch-jüdischer Herkunft“⁴⁹ hingewiesen, und zwar in den Texten von Sachs und von Celan. Sachs' Gedicht *Ende*⁵⁰ erschien 1959 in *Fahrt ins Staublose* und spitzt das Bild vom Wohnen in der Luft noch zu: „wohnhaft in Luft/und Nichts“ (I, 7-8). Celans Gedicht *In der Luft*⁵¹, das 1963 in *Die Niemandsrose* erschien, beginnt: „In der Luft, da bleibt deine Wurzel, da,/in der Luft.“ (I, 1-2) Die Bildlichkeiten, die deutsch-jüdische Dichterinnen und Dichter im Diskurs um die Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens wählen, ähneln einander, denn zumindest Celans Text legt wie der von Domin den Bezug zum Exil und zum Schreiben nahe, erlaubt aber zugleich den Bezug auf den Massenmord. Das gilt auch für sein Gedicht *Todesfuge*, das im Refrain vom „Grab in den Lüften“ (I, 4) spricht und sich auf die historische Tatsache bezieht, dass die KZ-Insassen ihre eigenen Massengräber schaufeln mussten und den Rauch aus den Verbrennungsöfen aufsteigen sahen. Das Motiv lässt sich somit in Texten nachweisen, die Dominns Verortung innerhalb des Diskurses um Lyrik nach Auschwitz weiter festigen.

In dem 1957 in Frankfurt geschriebenen Gedicht *Nur eine Rose als Stütze* (GG 113)⁵² verwendet Domin diese Bildlichkeit, um die Ambivalenzen des Zuhauses zu beschreiben. Das Gedicht, das ihrem ersten Lyrikband den Titel gab, kann als ihr prominentester Text gelten. Von Anfang an wurde es als eine Bestätigung des Dichtens gelesen. Diese Lesart soll hier überprüft werden.

48 Hilde Domin: *Leben*. A.a.O., S. 35. Vgl. Hilde Domin: *Unter Akrobaten*. A.a.O., S. 21; 25.

49 Michael Braun: *Exil und Engagement*. A.a.O., S. 74. Fußnote 97.

50 Nelly Sachs: *Ende*. In: Dies.: *Fahrt ins Staublose*. Gedichte. Frankfurt a.M. 1988 (1959). S. 314.

51 Paul Celan: *In der Luft*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 1. A.a.O., S. 290f.

52 Vgl. VE, S. 231.

Nur eine Rose als Stütze

Ich richte mir ein Zimmer ein in der Luft
unter den Akrobaten und Vögeln:
mein Bett auf dem Trapez des Gefühls
wie ein Nest im Wind
auf der äußersten Spitze des Zweigs.

Ich kaufe mir eine Decke aus der zartesten Wolle
der sanftgescheitelten Schafe die
im Mondlicht
wie schimmernde Wolken
über die feste Erde ziehn.

Ich schließe die Augen und hülle mich ein
in das Vlies der verlässlichen Tiere.
Ich will den Sand unter den kleinen Hufen spüren
und das Klicken des Riegels hören,
der die Stalltür am Abend schließt.

Aber ich liege in Vogelfedern, hoch ins Leere gewiegt.
Mir schwindelt. Ich schlafe nicht ein.
Meine Hand
greift nach einem Halt und findet
nur eine Rose als Stütze.

In den ersten drei Strophen des Gedichts wird ein Ort zum Wohnen konstituiert. Dass dieser fragil ist, wird bereits in der ersten Strophe angedeutet, doch erst in der letzten Strophe kippt die Stimmung des sprechenden Ichs und zeichnet die Situation einer Gefährdung. Das Zimmer, in dem das sprechende Ich sich in der ersten Strophe einrichtet, liegt „in der Luft“ (I, 1). Wie ein Luftschloss existiert es nur in der Phantasie. Das gewählte Zuhause ist ein Ort im Nicht-Ort. „Luft“ umgibt uns, es ist das Medium von „Akrobaten und Vögeln“ (I, 2), die kein festes Zuhause haben, sondern immer weiter ziehen. Wie in dem Gedicht *Apfelbaum und Olive* stehen die Akrobaten stellvertretend für ein Leben in Ungebundenheit, und der Sprecher ist sich bewusst, dass dadurch gleichzeitig eine gewisse Unsicherheit erhalten bleibt. Das eigene „Bett“ (I, 3) ist Inbegriff eines Orts zum Ausruhen, zur bewussten Hingabe an einen Zustand der vollkommenen Hilflosigkeit und des Urvertrauens, den Schlaf. Aber das Bett befindet sich (das zu erwartende Prädikat „steht“, das Halt verspräche, bleibt aus) „auf dem Trapez des Gefühls“ (I, 3), und das Trapez wiederum verkörpert die Unsicherheit, ein kleines Stück Holz, hoch über dem Boden schwingend, auf dem die Zirkus-

künstler ihre Kunststücke vorführen und dabei ihr Leben riskieren. Eben so wenig bieten Gefühle Sicherheit, und sie sind verletzlich.

Die gleiche Paradoxie findet sich in den folgenden Versen im Vergleich „wie ein Nest im Wind“ (I, 4), das noch dazu „auf der äußersten Spitze des Zweigs“ (I, 5) liegt: Eine Metapher der Geborgenheit wird kontrastiert mit einer Metapher existentieller Gefährdung. Der Vogel riskiert die Gefahr durch Wind, da dieser Ort auch Schutz vor Feinden, zumindest vor Säugertieren, bildet. Gleichzeitig ergeben die Verse ein Bild für den Vorgang des Dichtens: Das Schreiben wird als eine Tätigkeit dargestellt, die auf der einen Seite zwar ein Zuhause schafft, das auf der anderen Seite aber doch nur „in der Luft“ schwebt, flüchtig und unsicher. Für Extremsituationen und das Gefühl des Ausgesetzt-Seins bietet sich der Superlativ in Verbindung mit dem Substantiv an, das selbst zur Metapher geworden ist, wie etwa die Redewendung „das ist nur die Spitze des Eisbergs“ zeigt.

Domin's letzter Vers der Strophe enthält ein Zitat aus dem Gedicht *Se equivocó la paloma* von Rafael Alberti, das 1942 in einem Zyklus mit Gedichten aus den Jahren 1939/40 erschien.⁵³ Seine Verse erzählen von Fehleinschätzungen einer Taube hinsichtlich Weg, Situation und Ziel. Das Gedicht ist auch in der 1955 von Erwin Walter Palm herausgegebenen Anthologie *Rose aus Asche* enthalten, an der Domin nachweislich mitgearbeitet hat. Die letzte Strophe lautet auf Deutsch: „(Sie schlief am Ufer. – Du/auf der Spitze eines Zweiges.)“⁵⁴ Erst in der fünften Strophe tritt ein Gegenüber auf, das in der sechsten und letzten Strophe mit „Du“ angesprochen wird. Auch in Albertis Gedicht verweist das Bild zugleich auf die undurchdringliche Einsamkeit und Gefährdung. Domin überträgt durch das Zitat die Implikation diese Gefühle auf ihr Gedicht und stärkt so den möglichen Effekt. Ähnlich wie in *Auf Wolkenbürgschaft* verweist *Nur eine Rose als Stütze* somit auf die Zartheit und Gefährdung des Lebens.

Wie die erste Strophe besteht auch die zweite Strophe aus einem Satz, der sich über fünf Verse erstreckt und ein in sich geschlossenes Bild bietet. Auch hier verstärken die Enjambements den Eindruck der Haltlosigkeit. Und wie die erste Strophe setzt die zweite ebenfalls mit dem Subjekt des Satzes, dem sprechenden „Ich“ (II, 1) ein, so dass die Fortsetzung der Imagination eines „Zuhause“ bruchlos anschließt. Nach dem „Zimmer“ mit „Bett“ wird die „Decke“ charakterisiert, die Wärme und Schutz bietet. Das sprechende Ich erwirbt eine besonders weiche Decke von hoher Qualität. Domin verwendet in ihren Gedichten insgesamt sehr wenige Adjektive, der

53 Vgl. Rafael Alberti: *Obra Completa*. Tomo 2: *Poesía 1939-63*. Edición, Introducción, Bibliografía y Notas de Luis García Montero. Madrid 1988. S. 55.

54 Rafael Alberti: *Getäuscht* hat sich die Taube. In: Erwin Walter Palm (Hg.): *Rose aus Asche*. A.a.O., S. 35.

Superlativ ist äußerst selten und sticht deshalb hier („zartesten“, II, 1) umso mehr hervor.

Das Verb „kaufen“, das zunächst durch seine Herkunft aus dem ökonomischen Wortfeld das traumartige Bild stört, wird durch die weitere Beschreibung der Decke wieder in die Imagination integriert: Die Schafe werden mit einem Neologismus beschrieben („sanftgescheitelten“, II, 2), der sie ebenso wie das „Mondlicht“ (II, 3) der Nachtszene von der Realität entfernt. Dabei wird die Schärfe und Härte der Kontur, die ein Scheitel enthält, durch das „sanft-“ abgemildert und näher an eine zärtliche und fürsorgliche Geste gerückt. Der Vergleich „wie schimmernde Wolken“ (II, 4) stellt sie zudem in Kontrast zu der „feste[n] Erde“ (II, 5), auf der sie sich bewegen, und die durch die Assonanzen zusätzlich verdichtet und massiv erscheint. Wie der Vergleich in der ersten Strophe, zu dem der in der zweiten Strophe parallel steht, ist sein Inhalt nicht gebunden und gesichert, sondern instabil und unsicher. Die Bewegung der Schafe wiederum ist gleichmäßig und entrückt sie der Zeit, denn „zieh“ wird in dieser Bedeutung üblicherweise verwendet, um die Wanderungen von Völkern, von Nomaden, von Herden oder eben Wolken zu bezeichnen, die dies regelmäßig und seit Urzeiten tun. Die Elision innerhalb des Verbs verhindert das Entstehen eines unbetonten Reims, selbst wenn dieser wohl nur optisch auffallen würde, und senkt die Satzmelodie eindeutiger, als dies ohne sie der Fall wäre. Dadurch erhält auch diese Strophe einen starken geschlossenen Eindruck. Die Alliteration und die Assonanzen in „Wolle“ (II, 1) und „Wolken“ (II, 4) verstärken die Intensität des Vergleichs, wie auch die Assonanzen (auf „i“ und „o“) in „im Mondlicht/wie schimmernde Wolken“ (II, 3-4) das Bild verdeutlichen.

Auch die dritte Strophe beginnt mit einem „Ich“ am Satzanfang, doch besteht sie aus zwei Sätzen, von denen nur der erste eine Handlung des Subjekts enthält: Das Schließen der Augen erleichtert gewöhnlich das Einschlafen, denn es verstellt den Blick auf die äußere Welt mit ihren optischen Sinnesindrücken. Das Einhüllen in die Decke aus dem Tierfell bewirkt dadurch zusätzlichen Schutz, dass es von „verlässlichen“ (III, 2) Tieren stammt, die ihre Zuverlässigkeit also schon unter Beweis gestellt haben und überdies aus der vorherigen Strophe vertraut sind. Der Begriff „Vlies“ (III, 2) ist poetischer als „Fell“ und verweist darüber hinaus auf die Sage vom Goldenen Vlies, wodurch sein Wert noch erhöht wird: Jason soll es holen, weil die Götter seinem Volk dafür Schutz versprochen haben. Der zweite Satz enthält die mit „Ich will“ (III, 3) eingeleitete Wunschvorstellung, wie die Schafe ein konkretes, fassbares Zuhause zu besitzen, in dem sie sicher sind (III, 5). Das sprechende Ich versetzt sich in ihre Gestalt, um die taktilen, visuellen und akustischen Erfahrungen der Schafe nachzuvollziehen: „Sand unter den kleinen Hufen“ (III, 3) und „das Klicken des Riegels“ (III, 4). Während jedoch in der zweiten Strophe die Schafe nachts draußen he-

rumlaufen, werden sie in der dritten Strophe „am Abend“ (III, 5) eingesperrt. Die Decke stammt also nicht aus diesem geschützten Bereich, sondern steht für die Freiheit und lokale Ungebundenheit, die Gefahren bergen kann.

Die vierte Strophe beginnt im Unterschied zu den ersten drei Strophen und den ersten vier Sätzen nicht mit „Ich“, sondern mit „Aber ich“ (IV, 1) und hebt den Kontrast zwischen dem sprechenden Ich und den geschützten Schafen hervor: Mit Bezug auf das Bild des Nestes und der Vögel in der ersten Strophe befindet es sich nicht auf festem, mit Sand bedecktem Boden sondern „in Vogelfedern, hoch ins Leere gewiegt“ (IV, 1). Diese Lage ist beunruhigend und unangenehm, das sprechende Ich beschreibt sie in zwei knappen Sätzen: „Mir schwindelt. Ich schlafe nicht ein.“ (IV, 2) Als gehöre die Hand nicht zum sprechenden Ich, handelt sie als Subjekt des Satzes an seiner Stelle, um der Haltlosigkeit entgegenzuwirken, greift auf gut Glück ins Leere „und findet/nur eine Rose als Stütze“ (IV, 4-5). Eine Rose ist nicht stabil, zudem dornig, kann also verletzen oder wegnicken. Doch kann die Rose ein Bild für die Liebe sein, die einen Halt gewähren kann. Die Rose ist ein häufiges Motiv in der spanischen Moderne als Bild der Geliebten oder der Sprache, etwa bei Juan Ramón Jiménez, den Domin auch in ihren Essays zitiert.⁵⁵ Außerdem spielt das Bild der Rose auf den Vers von Gertrude Stein *A rose is a rose is a rose*⁵⁶ an. Stein zerstört in ihrem Gedicht durch die Wiederholung die metaphorische Bedeutung von Rose – die Rose als Bild für Liebe, Schönheit oder Dichtung – und gibt dem Wort die ursprüngliche Bedeutung als Blumenbezeichnung zurück. Indem Domin dies zitiert, geht sie dialektisch vor und kehrt diesen Vorgang wieder um bzw. verweist eben dadurch erneut auf die metaphorische Lesart. Eine Parallelstelle in Domin's Werk stützt diese Lesart: Der Vers „[e]ine Rose ist eine Rose“ (I, 3) aus *Mit leichtem Gepäck* stellt den Bezug zu Stein noch deutlicher heraus. In dem Gedicht, das in der Situation des Unterwegsseins fast alles Gepäck verbietet, bleibt nur die Rose uneingeschränkt erlaubt. Sie gehört zum leichten Gepäck. Poetologisch gedeutet erscheint sie als Gedicht, das als Text auf einem Papier fast ohne Gewicht oder als auswendig Gelerntes sogar immateriell ist. Entsprechend hat auch Walter Jens die Rose in *Nur eine Rose als Stütze* gedeutet, und Hilde Domin nahm diese Lesart an.⁵⁷ Auch das 1963 in Heidelberg geschriebene Gedicht *Ars longa* plausibilisiert die Deutung der

55 Vgl. Hilde Domin: Zum Arbeitsprozeß. A.a.O., S. 126; Juan Ramón Jiménez: Stein und Himmel. Piedra y cielo. Gedichte. Spanisch und deutsch. Übertragen von Fritz Vogelsang. 3. Aufl., Stuttgart 1999 (1988, Madrid 1919). S. 8: „El poema//1/!No le toques ya más,/que así es la rosa!“

56 Vgl. Hilde Domin: Zum Arbeitsprozeß. A.a.O., S. 126.

57 Walter Jens: Vollkommenheit. A.a.O., S. 55f. Vgl. Hilde Domin: Leben. A.a.O., S. 33.

Rose als „Wort“. Das „nur“ bleibt allerdings ambivalent, die Einschränkung kann als Begrenztheit oder als Auszeichnung gelesen werden.

Die vier Strophen des Gedichts bestehen alle aus fünf freien Versen. Abgesehen von der korrekten Zeichensetzung existiert jedoch keine Struktur innerhalb des Gedichts, die Halt verleihen könnte. Wie das sprechende Ich des Gedichts sind sie nur auf die fragile Phantasie gestützt. Damit ist der Trost gering, denn die Heimat in der Liebe ist stets gefährdet, die in der Sprache beschränkt sich auf die Ästhetik und beide bleiben abstrakt. Da das Gedicht im Präsens steht, dauert der Moment des Suchens nach einer „Stütze“ an. Dies wird dadurch unterstützt, dass der letzte Vers den Titel wiederholt, so dass ein Kreislauf zu entstehen scheint.

Nach dieser Analyse erscheint Michael Brauns Urteil, das Gedicht sei „ein Programmgedicht der euphorischen Rückkehr ins Vaterland und in die Muttersprache“⁵⁸, wenig überzeugend. Diese Formulierung lehnt sich eng an eine Aussage Dominis an, die sie in ihren *Gesammelten autobiographischen Schriften* verwendet.⁵⁹ Doch weichen die Gedichte davon ab und auch in anderen Texten von ihr finden sich gegenteilige Stellungnahmen. Entsprechend blendet Braun die Zweifel, Ängste und Gefährdungen des Sprechers systematisch aus, wenn er in dem Gedicht „das Bild eines wider allen Anschein sicheren Flucht- und Zufluchtsortes“⁶⁰ sieht. Dasselbe gilt für Otto Knörrich, der deshalb zu dem Schluss kommt, dass „Hilde Domin ohne Skepsis gegenüber der Sprache ist, an deren erlösende Kraft sie vielmehr glaubt“⁶¹. Wu widersprach einschränkend, dies treffe „höchstens auf die frühen Gedichte zu“⁶² – doch wie Kapitel 2 gezeigt hat, ist diese Feststellung ebenfalls nicht haltbar.

Auch Ehrhard Bahr engt die Interpretation des Gedichts in unzulässiger Weise ein: „As a symbol of the autonomous aesthetic, the rose is the only support available to the existential exile who chooses her living space – which lacks firm footing – not out of political necessity, but of her own free will. In such a space, the only support left to the speaker is autonomous art (or poetry).“⁶³

Es erscheint als Idealisierung, dass allein die Kunst im Exil Rettung sein kann. Auch wenn das Schreiben für Domin Überlebenshilfe bedeutete, so nennt die Autorin darüber hinaus andere Aspekte wie die Liebe ihres Man-

58 Michael Braun: Nur eine Rose als Stütze. In: Birgit Lermen/Michael Braun: Hilde Domin. A.a.O., S. 100-103. S. 100.

59 Vgl. Hilde Domin: Unter Akrobaten. A.a.O., S. 27.

60 Michael Braun: Nur eine Rose als Stütze. A.a.O., S. 101.

61 Otto Knörrich: Die deutsche Lyrik seit 1945. 2., rev. und erw. Aufl., Stuttgart 1978. S. 147.

62 Janguang Wu: Das lyrische Werk. A.a.O., S. 30.

63 Ehrhard Bahr: 1959. A.a.O., S. 712. Vgl. das folgende Zitat ebd.

nes, die Tatsache, dass sie nicht allein war, als Unterstützung. Beides, die Gedichte wie die Liebe, erscheinen bei ihr keinesfalls als Garantie für Sicherheit. Bahrs Schlussfolgerung, Domins letzte Antwort sei „*aesthetic and ahistorical*“, ist nicht zwingend. Gemäss ihrer Poetik bleiben ihre Gedichte zwar oft ohne konkreten Bezug, der die Leserinnen und Leser einschränken könnte, doch liegt zahlreichen Gedichten durchaus die Erfahrung der nationalsozialistischen Verbrechen zugrunde, die zumindest durchscheinen, wenn nicht sogar unverkennbar angezeigt werden. Entscheidend ist in ihrem Werk die Zukunftsperspektive, die sich gegen eine Wiederholung des Massenmords richtet. Aus dieser Sorge um die Zukunft resultiert die Sorge der aufmerksamen Zeitzeugin um die Gegenwart. Dies hebt Bahr sogar hervor, wenn er sagt, das Jahr 1959 bezeichne eine literarische Wende: „Literature began to serve as a seismograph for the change of consciousness about the past and as a compass for the future direction of political culture in West Germany.“⁶⁴ Bahr kontrastiert in seinem Text die Positionen Domins und Sachs', wobei er sich auf deren Gedichtbände *Nur eine Rose als Stütze* sowie *Flucht und Verwandlung* bezieht, die beide im selben Jahr erschienen waren. Für Domin konstatiert er, ihre Rückkehr sei nicht nur eine Rückkehr in das Deutschland, das in der Sprache ihrer Poesie existiere, sondern auch eine explizite Bestätigung von Loyalität zu der Bundesrepublik Deutschland, seinem politischen System, seiner intellektuellen Atmosphäre und seiner Landschaft – womit er einem Urteil Guy Sterns folgt.⁶⁵ Insbesondere ihre Gedichte machen jedoch deutlich, dass Zweifel daran immer wieder bei ihr aufkamen.

Hilde Domin schreibt seit dem Tod ihrer Mutter im Jahre 1951 Gedichte. Ein Zitat aus dem Gedicht *Nur eine Rose als Stütze* diente als Titel eines 1962 geschriebenen Essays und als Untertitel für Domin autobiografische Schriften: *Unter Akrobat*innen und Vögeln*. Darin beschreibt sie, wie der Beginn ihres Schreibens sich aus späterer Sicht für sie darstellte:

Ich, H.D., bin erstaunlich jung. Ich kam erst 1951 auf die Welt. [...] Es war nicht Deutschland, obwohl Deutsch meine Muttersprache ist. [...] Meine Mutter war wenige Wochen zuvor gestorben.

Wie ich, Hilde Domin, die Augen öffnete, die verweinten, in jenem Haus am Rande der Welt, wo der Pfeffer wächst und der Zucker und die Mangobäume, aber die Rose nur schwer, und Äpfel, Weizen, Birken gar nicht, ich verwaist und vertrieben,

64 Ehrhard Bahr: 1959. A.a.O., S. 710.

65 Vgl. Ehrhard Bahr: 1959. A.a.O., S. 711; Guy Stern: In Quest of a Regained Paradise. The Theme of Return in the Works of Hilde Domin. In: The Germanic Review. Vol. LXII (1987). No. 1. S. 136-142.

da stand ich auf und ging heim, heim in das Wort. *„Ich richtete mir ein Zimmer ein in der Luft/unter den Akrobaten und Vögeln.“* Von wo ich unvertreibbar bin.⁶⁶

Domin datiert hier ihre Geburt auf das Jahr, in dem sie Gedichte zu schreiben begonnen hat. Den Künstlernamen „Domin“, unter dem sie publizierte, nahm sie zwar erst später an, doch ist der Beginn des Schreibens auch der Beginn der Existenz von „H.D.“. Diese neue Existenz setzt sie also mit dem Lebensanfang gleich. Die Widersprüchlichkeit, dass sie nach dem Tod ihrer Mutter geboren sein will, wird so aufgelöst. Eine weitere Widersprüchlichkeit liegt darin, dass Deutsch ihre Muttersprache ist, obwohl sie nicht in Deutschland geboren ist. Die Erklärung dafür liegt in ihrem Exil, und die „Muttersprache“ wird somit als „Sprache der Mutter“ entlarvt, die allerdings diese „zweite Geburt“ nicht mehr erlebte. Von der Trauer um deren Tod sind die Augen von „Hilde Domin“ noch verweint. Wie um es sich selbst einzuprägen wiederholt der Text den Anfang „Ich, H.D. [...]“ in der Abwandlung „ich, Hilde Domin“. Das Bild der „zweiten Geburt“, das Domin für ihr Schreiben verwendet, geht damit in seiner Existentialität weit über den Trost hinaus. Die Heimat, die die Sprache prinzipiell bietet, bleibt in den einzelnen Gedichten jedoch stets gefährdet. Das Aufschlagen der Augen, das den Neugeborenen den ersten Blick auf die fremde Welt eröffnet, lässt auch „Hilde Domin“ die Fremdheit des Orts erkennen: Zwar steht da ein „Haus“, aber es liegt „am Rande der Welt“ und ist eben kein „Heim“. Die Redewendung „wo der Pfeffer wächst“ findet üblicherweise in einem Satz Verwendung, mit dem man einen anderen fortjagt, doch durch den „Zucker und die Mangobäume“ ist die Bedeutung hier wörtlich zu nehmen. Auf der metaphorischen Ebene stehen die beiden anderen (sub-)tropischen Pflanzen für das Süße und Exotische des Lebens. Doch die für das Heimatland Deutschland typische Flora, „Äpfel, Weizen, Birken“, fehlt, und „die Rose“ wächst „nur schwer“. Diese Blume gilt als besonders edel und schön und steht in der Literatur und der Kunst überhaupt oft metaphorisch für die Liebe, die Schönheit und als Symbol für Marias Reinheit. Dass die Rose sich hier nur unter großen Mühen entwickelt, könnte auf die Schwierigkeiten des Lebens im Exil sowie die durch die Verfolgungserfahrung nicht unschuldige „Wiedergeburt“ hindeuten. Ohne die vertraute Umgebung fühlt das sprechende Ich sich „verwaist und vertrieben“, deswegen geht es „heim in das Wort“. Dies kann natürlich nur im übertragenen Sinn eine Heimat bieten. Doch eben dies bildet das entscheidende Argument für das „Zimmer [...] in der Luft“, das im Gegensatz zu jedem Ort auf der Welt eine unverlierbare Heimat bietet, denn von dort kann man nicht vertrieben werden. Wie die Akrobaten ist es dort daheim, und wie diese mit ihren Bällen und

66 Hilde Domin: Unter Akrobaten. A.a.O., S. 21f.

Fackeln beherrscht Domin ihr Material: „Ich unterrichtete, öffentlich und privat, ich jonglierte Texte aus vielen Sprachen in viele Sprachen.“⁶⁷

Grundsätzlich besteht in den Gedichten Dominins eine enge Verbindung der Sprecher zu ihren Worten. Diese drückt sich deutlich darin aus, dass sie sie als ihre „Kinder“ bezeichnen und von ihrer Geburt sprechen, wie etwa in dem Gedicht *Geburstage*, oder die innige, zärtliche Beziehung zur Sprache vorstellen wie in dem Gedicht *Das Gefieder der Sprache*. Dieses Gedicht besteht aus nur einer Strophe mit vier Versen. Der erste Vers wiederholt den Titel und fügt ihm ein Verb im Infinitiv hinzu, so dass eine metaphorische Handlung benannt oder die Vorstellung von ihr aufgerufen wird: „Das Gefieder der Sprache streicheln“ (I, 1). Obwohl kein Satzzeichen den zweiten Vers vom ersten trennt und eine Alliteration „Gefieder“ und „Vögel“ (I, 2) verbindet, wird durch die nun erfolgende Definition „Worte sind Vögel“ (I, 2) eine Zäsur gesetzt. Die Sprache wird aufgefächert in Worte, und die Einheit des Gefieders zerfällt in eine Pluralität von Vögeln.

Die Vögel und die mit ihnen verbundene Symbolik geben dem sprechenden Ich ähnlich wie in *Fürchte dich nicht* Hoffnung und den Wunsch, es ihnen – vielleicht mit ihrer Hilfe – gleichzutun: „mit ihnen/davonfliegen“ (I, 3-4). Das kann dem Sprecher höchstens metaphorisch, in der Phantasie gelingen. Der Punkt am Strophenende dient möglicherweise als Indiz für diese Lesart, indem er auf die Geschlossenheit der Vorstellung verweist. Aber er könnte auch das gelungene Davonfliegen andeuten, da danach kein weiterer Vers folgt. Dennoch verbleibt in *Das Gefieder der Sprache* die Lösung im Gedicht und in der Imagination.

Ebenfalls mit der Vogel-Metaphorik, aber stärker als in den übrigen Gedichten zeigt die Bildlichkeit von Dominins Gedicht *Vögel mit Wurzeln* (GG 274) die Nähe des poetischen Worts in zur Heimat und den in dieser Verbundenheit liegenden Trost. Das Gedicht ist 1963 entstanden und 1964 erstmals erschienen.⁶⁸ Die Metaphorik des Titels scheint zunächst paradox: Der Vogel gilt als der Inbegriff der Freiheit und Heimatlosigkeit, während Wurzeln gerade die Verbundenheit mit der Erde und der Heimat verkörpern. Die Kombination lässt das Bild eines tierisch-pflanzlichen Mischwesens entstehen, das hin- und hergerissen wird durch seine doppelte Bindung. Die Wurzeln hindern es am Fliegen, und die Flügel zerren an den Wurzeln.

Der Titel vermittelt eine ambivalente Gefühlslage. Die erste Strophe greift das Bild auf und verschiebt es, indem sie eine Definition liefert und es dadurch in einen neuen Zusammenhang stellt: „Meine Worte sind Vögel/mit Wurzeln“ (I, 1-2). Das Enjambement setzt einen neuen Schwerpunkt, da es dafür sorgt, dass die „Worte“ an erster Stelle als „Vögel“ betrachtet werden

67 Hilde Domin: Unter Akrobat. A.a.O., S. 25.

68 Vgl. VE, S. 235.

und erst an zweiter Stelle deren „Wurzeln“ Bedeutung erlangen, dass also die Identifikation mit der Freiheit und der Phantasie überwiegt und die „Wurzeln“ zwar immer noch als Fesseln empfunden werden, darüber hinaus aber auch der Aspekt der Herkunft betont wird: Die Worte sind frei, aber sie kommen nicht aus dem Nichts, sondern sie haben einen Ort, an dem sie entstehen, was durch die Alliteration auf „w“ weiter gefestigt wird.

Die Verse der zweiten Strophe führen vor, wie die Worte „immer tiefer“ (II, 1) gehen, wie die Wurzeln ins Erdreich hinunterreichen, bis sie dem Wesen der Dinge näher kommen, und „immer höher“ (II, 2), wie die Vögel, die sich in immer höhere Sphären hinaufschwingen. Der dritte Vers enthält nur ein Wort, „Nabelschnur“ (II, 3), und bindet damit die Worte, die Vögel, an den Boden. Entsprechend steht danach der Punkt, der den Satz beendet. Wie „Wurzeln“ ist auch „Nabelschnur“ ein Wort, das die Natürlichkeit dieser Bindung betont und darüber hinaus auf den Vorgang des Geborenwerdens rekurriert. Worte entstehen, so ließe sich das Bild weiter ausführen, durch eine Befruchtung, aber der Prozess ihres Heranwachsens entzieht sich der Einflussnahme. Die Nabelschnur wird für gewöhnlich nach der Geburt durchtrennt. Hier hält sie die Worte, lässt sie nicht frei, sondern grenzt ihren Flug ein. Die Worte entfernen sich hier, doch bleiben sie dem sprechenden Ich verbunden – oder umgekehrt, das sprechende Ich beobachtet sie weiter, die jetzt selbstständig leben.

Der erste Vers der dritten Strophe, „Der Tag blaut aus“ (III, 1), enthält einen Neologismus und füllt damit kreativ und sogar mit einer Assonanz auf „au“ eine Lücke im Wortschatz, die ein Phänomen der Wirklichkeit benennen könnte: Das Verb „ausblauen“ kann zum einen gelesen werden als Bezug auf das sich immer mehr im Schwarz der Nacht verlierende Blau des Himmels. Zum anderen verweist es auf Blau als die Farbe der Romantik, der Unendlichkeit und Transzendenz. Beide Lesarten knüpfen an die Metapher der „Vögel“ in der ersten Strophe und den Flug in der zweiten Strophe an: Am Abend enden die Höhenflüge der tagaktiven Vögel, der Worte, die nur als sprachlich verfasste Gültigkeit besitzen. Der zweite Vers besiegelt diese Tatsache, nüchtern stellt er, wenn auch nicht explizit, eine Kausalbeziehung her und konstatiert, „die Worte sind schlafen gegangen“ (III, 2). Folgerichtig beschließt den Vers ein Punkt. Umgekehrt könnte man auch den zweiten Vers als Ursache des ersten Verses lesen: Weil die Worte schlafen gehen, verliert der Tag sein Blau, seine Transzendenz.

Die Sprache bindet das sprechende Ich unweigerlich an die Heimat, es ist die Muttersprache, die zwar Freiheiten erlaubt, aber nicht loslässt. Das Gedicht bietet nicht dem sprechenden Ich selbst eine Heimat, aber seinen Worten. Das Gedicht lässt sich durchaus auf die Erfahrungen Domins beziehen. Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz artikuliert dieses Gedicht damit das Gefühl der unaufhebbaren Fremdheit in Deutschland und zugleich

der unauflöslichen Bindung an die deutsche Sprache. Daraus lässt sich ein Gefühl des Ausgestoßenseins herauslesen, das die Dichterin auch nach ihrer Rückkehr empfunden hat. Dennoch kann der Dichter Domin zufolge in seinem Element, der Sprache, auch dafür Trost finden:

„Daß die Grundtatsachen der Wirklichkeit, ihre Muster, sich in allen Konstellationen wiederholen und also bekannt und somit banal sind, ist ebenso gewiß, wie daß sie jederzeit in ihrer Einmaligkeit neu erfahrbar und auch in dieser Einmaligkeit neu mitteilbar sind. Das ist für den Lyriker eine Gefahr und ein Trost zugleich: die Gefahr, sich im bereits Gesagten und wieder Gesagten zu annullieren; der Trost, daß eine gemeinsame Basis besteht [...]. [...]

Dieser ‚Trost‘ ist ein [...] doppelter. Er gilt für das Werk der andern, das zu uns spricht. Und er läßt hoffen, daß auch das unsere vernehmbar sein wird.“⁶⁹

Entscheidend zum Trost beigetragen hat Hilde Domin zufolge die Dichtung von Nelly Sachs. In *Wozu Lyrik heute* hat Domin als „Zugabe“ einen *Offenen Brief an Nelly Sachs* abgedruckt. Darin dankt Domin Sachs für ihre Gedichte, denn diese hätten ihr geholfen, mit den Bildern von Leichenbergen in den Konzentrationslagern umzugehen:

„[...] da hast Du meine Toten bestattet, all diese fremden furchtbaren Toten, die mir ins Zimmer kamen. Sie stiegen auf in einem weißen wirbelnden Schaum, sie verloren diese Puppenhaftigkeit der Menschen, denen nur angetan worden war, dies umgekehrte Robotertum, und gingen ein in das Gedächtnis aller Gestorbenen. In Schmerz aber ohne Bitterkeit lösten sie sich in Deinen Worten und stiegen auf wie ein milchiger Dunst, ich sah es sich auflösen, fortziehen.“⁷⁰

Die anonymen Leichen, die Domin als zum Nicht-Handeln verurteilte Menschen empfindet, als reine „Seelen“ mit Gefühlen wie Leid und Schmerz, erhalten durch die Gedichte ein Grab, eine Gedenkschrift. Sie müssen nicht mehr rastlos als anklagende Gespenster herumirren, sondern sind, wenn nicht versöhnt, so doch nicht mehr von „Bitterkeit“ bestimmt, „erlöst“ – und mit ihnen auch die Überlebenden. Dies ist nicht als erfolgreich abgeschlossene „Bewältigung“ zu verstehen, auf die Vergessen folgt. Die Transformation erlaubt im Gegenteil erst das Erinnern, die Auseinandersetzung, die nicht mehr vom schieren Grauen verstellt ist.

„Diese große Katharsis, diese Erlösung haben Deine Gedichte bewirkt, alle wie ein Gedicht: während doch das einzelne Deiner Gedichte den Leser preßt und nur selten am Ende freigibt. [...] Ich sehe kein zweites Werk, das diese Toten, diese so be-

69 Hilde Domin: Zum Arbeitsprozeß. A.a.O., S. 125f. Vgl. die Muster in *Ziehende Landschaft*.

70 Hilde Domin: Offener Brief an Nelly Sachs. A.a.O., S. 168. Vgl. Kapitel 1.2.

sonders unglücklichen Toten unter den vielen schlecht gestorbenen, der Erinnerung der Menschheit einfügt wie das Deine. Das müssen wir alle Dir danken: wir, die Überlebenden. Wir, die verschont wurden als Opfer, und in gleicher Weise die, die überlebt haben auf der Seite der Mitschuldigen. Und die junge Generation, die diese ganze Last erben muß und für die Du sie leichter gemacht hast.

Der Dichter trägt mehr zum „Weiterleben“, zum gemeinsamen Weiterleben bei (um diese fatale ‚Bewältigung‘ einmal menschlich zu benennen) als alle Politiker zusammen. Du hast diesen Toten die Stimme gegeben. Mit Deinen Worten sind sie – klagend aber doch – gegangen, den Weg, den die Toten gehen. Das konnte nur einer tun, der ein Opfer und ein Ausgestoßener war und zugleich ein deutscher Dichter. Einer, dem die deutsche Sprache zu eigen ist und der also ganz ein Deutscher ist. Und der zugleich ganz zu den Opfern gehört.“⁷¹

Domin bezeichnet die Wirkung des lyrischen Gesamtwerks von Sachs als Reinigung und Erlösung. Diese religiösen Begriffe stehen in Einklang mit den stark von der jüdischen Mystik geprägten und in der alttestamentarischen Tradition stehenden Gedichten von Sachs sowie dem Prozess der Bewertung und Einordnung der heiligen Torah-Texte. Domin fügt diesen Interpretationslinien jedoch eine weitere ohne metaphysischen Bezug im säkularen Kontext hinzu: Die psychologische „Katharsis“ besteht darin, dass die inneren Spannungen als Folge der Erfahrungen und der Auseinandersetzungen mit der jüngsten Vergangenheit, mit Auschwitz, durch die einzelnen Gedichte von Sachs erhalten bleiben, durch das lyrische Gesamtwerk aber in die „Erinnerung der Menschheit“ eingefügt werden können, ohne sie dabei zu glätten. Sachs' lyrisches Werk in seiner Gesamtheit gibt den Toten ihre Würde durch sein Bestehen zurück, da es den Toten Worte gibt, die ihr Leid beschreiben, statt sie zum stummen Objekt zu machen. Jedes einzelne Gedicht fordert von den Leserinnen und Lesern die quälende Auseinandersetzung.

Domin sieht, dass in der Welt nach Auschwitz (viele) Täter und (wenige) Opfer leben. Das Zusammenleben in der Gesellschaft, wenn es nicht gänzlich in Frage gestellt werden soll, dürfe nicht die Schuld verdecken, müsse aber das Weiterleben ermöglichen. Dabei bezieht sie sich explizit auf Deutschland: „Und Deine Stimme spricht deutsch. Zu Deutschen.“⁷² Dies ist zumindest ein Angebot zur Kommunikation. Es ist jedoch wichtig, die Gattung zu beachten: Domin hält keine Rede, sondern schreibt einen Brief. Wenn sie diesen auch öffentlich macht, so ist es dennoch ein gradueller Unterschied, denn er enthält das Wort einer deutsch-jüdischen Dichterin an eine deutsch-jüdische Dichterin, einer Verfolgten an eine Verfolgte. Auch wenn dies als eine Zumutung für die deutschen und nicht-deutschen Opfer

71 Hilde Domin: Offener Brief an Nelly Sachs. A.a.O., S. 168f.

72 Hilde Domin: Offener Brief an Nelly Sachs. A.a.O., S. 170.

des Nationalsozialismus erscheinen kann, da es die Sprache der Täter ist, so bleibt es doch die private Auseinandersetzung und der persönliche Ausweg, den Domin für sich als „Erlösung“ empfindet, ohne ihn für anderen zum verbindlichen Weg zu erklären. Domin will keinen Schlusstrich ziehen. Sie konstatiert, dass die nachfolgende Generation die Last „erben muß“, dass sie ebenfalls moralisch zur Auseinandersetzung und Erinnerung verpflichtet ist. Dass Sachs dies Erbe für sie „leichter gemacht“ habe, heißt nicht, dass sie den „Nachgeborenen“ die Last abgenommen habe. Die Gratwanderung, den Opfern eine Stimme zu geben und in der Sprache der Täter (auch wenn sie diese auch einem Teil der Opfer zu eigen war) zu schreiben, habe nur einer deutschen Dichterin, die zu den Opfern gehöre, gelingen können. Die deutsche Dichterin jüdischen Glaubens, Sachs, steht vor dem Problem, dass sie ihre Muttersprache, ihr „Material“, mit ihren Verfolgern teilt. Wenn Domin darin die Bedingung für das „Weiterleben“ sieht, so fordert sie damit die Auseinandersetzung mit der Opfer- wie der Täterposition, die für beide Seiten, wenn auch sicher in unterschiedlichem Maße, schmerzhaft ist, aber auch helfen kann im Umgang mit der Erinnerung an die von den Nationalsozialisten Ermordeten.

Domin spricht oft vom Leid als der *conditio humana*, und in vielen ihrer Gedichten bildet das Postulat von Humanität in der Gegenwart einen zentralen Aspekt. Doch basieren ihre Mahnungen hier auf den konkreten Erfahrungen der Zeitzeugin und Remigrantin. Damit rechtfertigt sie keineswegs die Tendenz vieler Deutschen, das spezifische jüdische Leid zu verallgemeinern und zu verharmlosen. Offensichtlich ist es angesichts des herrschenden Zeitgeists nötig, dass die Exilantin Domin dies in einem Brief an die Exilantin Nelly Sachs explizit schreibt: „Bitte, mißverstehe mich nicht, ich glaube nicht, daß wir da sind, damit die *conditio humana* an uns auf offener Bühne wieder und wieder vollstreckt werde, stellvertretend und ohne Milderung, Lehrbeispiel eines Weltenlenkers, der unser als Demonstrationsobjekt bedürfte.“⁷³

Domin ist nicht bereit, Hiobs Schicksal auf das jüdische Volk zu übertragen. Ihr Gedicht *Wen es trifft*, das die Geschichte Hiobs aufgreift, richtet sich gegen eine solche Argumentationsstrategie.

Während Domin in ihren Gedichten die Möglichkeiten von Sprache als Heimat zwar vorgestellt, zugleich aber immer wieder bestritten hat, klingt sie in ihren Essays weitaus optimistischer und eindeutiger: 1975 schrieb sie in *Heimat*: „Für mich ist die Sprache das Unverlierbare, nachdem alles andere sich als verlierbar erwiesen hatte.“⁷⁴ Dort identifiziert sie Sprache als einen Ort und die deutsche als „Zuhause“, denn in anderen Sprachen sei sie

73 Hilde Domin: Offener Brief an Nelly Sachs. A.a.O., S. 169f.

74 Hilde Domin: *Heimat* (1975). In: GE, S. 13-16. S. 14. Vgl. die beiden folgenden Zitate ebd..

„Gast“. In ihren Gedichten hingegen bietet die poetische Sprache nur bedingt eine Heimat.

4.4 Traumbilder als Zufluchtsorte: *Inselmittag, Rückkehr*

Literatur kann in eine fiktive Welt entführen. In Domins Gedichten gehen Wirklichkeit und Traumwelt zuweilen ineinander über. In einigen ihrer Gedichte entwirft Domin Traumbilder, die als Zufluchtsorte dienen. Diese Phantasielandschaften sind jeweils auf verschiedene Art als surreal markiert. Horst Meller prägte 1972 den Begriff „utopische Epiphanie“⁷⁵, um diese Schreibweise Domins zu charakterisieren. Darin drückt sich die zeitliche Begrenztheit der lyrischen Traumbilder aus, die – entsprechend der Poetologie Domins – nur einen „Augenblick der Freiheit“ gewähren, nicht aber tatsächliche und anhaltende Befreiung bedeuten. Domins Begriff des „Augenblicks“, der das Herausfallen aus der Zeitlichkeit einer kontinuierlich fortschreitenden Geschichte als ein insofern transzendentes Ereignis der Wahrnehmung bezeichnet, geht somit über eine konventionelle literarische Beschreibung eines besonderen Augenblicks hinaus. Er steht dem der „Plötzlichkeit“ nahe, die Karl Heinz Bohrer „als Ausdruck und Zeichen von Diskontinuität und Nichtidentischem, was immer sich der ästhetischen Integration sperren mag“⁷⁶, definiert. Der Augenblick bildet bei Domin einen eigenen Erkenntnismodus, der die klassischen Raum-Zeit-Kategorien dispendiert.

Hier soll der in Domins Konzept des „Augenblicks“ enthaltene Trost untersucht werden, der im Gedicht seinen Raum erhält und damit fassbar wird – und sei er noch so flüchtig und gering. Im Bezug auf diese klassische literarische Tradition der heilenden Kraft von Träumen, die neben der prophetischen stark ausgeprägt ist⁷⁷, hält Domin allen Einschränkungen zum Trotz an der poetischen Sprache fest. Die Traumbilder in den Texten reflektieren das Verhältnis von Literatur und gesellschaftlicher Wirklichkeit.⁷⁸ Das Gedicht *Inselmittag* (GG 97) entstand 1953 im Exil in Vinalhaven

75 Horst Meller: Hilde Domin. A.a.O., S. 45.

76 Karl Heinz Bohrer: Vorwort. In: Ders: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a.M. 1981. S. 7-10. S. 7.

77 Vgl. Hildegard Hammerschmidt-Hummel: Die Traumtheorien des 20. Jahrhunderts und die Träume der Figuren Shakespeares. Mit einem Abriss philosophischer und literarischer Traumauffassungen von der Antike bis zur Gegenwart. Heidelberg 1992. S. 33ff.

78 Vgl. Elisabeth Lenk: Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum. München 1983. S. 7.

(Maine).⁷⁹ Der Titel ruft eine Idylle auf, die im Kontrast zur hoffnungslosen Lage steht, die in den ersten Versen konstatiert wird. Das folgende Traumbild gibt wiederum Trost und scheint unendliche Möglichkeiten zu eröffnen.

Inselmittag

Wir sind Fremde
 von Insel
 zu Insel.
 Aber am Mittag, wenn uns das Meer
 bis ins Bett steigt
 und die Vergangenheit
 wie Kielwasser
 an den Fersen abläuft
 und das tote Meerkraut am Strand
 zu goldenen Bäumen wird,
 dann hält uns kein Netz
 der Erinnerung mehr,
 wir gleiten
 hinaus,
 und die abgesteckten
 Meerstraßen der Fischer
 und die Tiefenkarten
 gelten nicht
 für uns.

Der Sprecher des Gedichts beginnt mit einer Selbstdefinition: Er verwendet die erste Person Plural und schreibt seine Identität als Fremder fest (I, 1). Damit grenzt er sich zwar von Einheimischen oder Bekannten ab, doch gleichzeitig ist seine Fremdheit keine absolute, da er sie mit mindestens einem anderen teilt, wie das Personalpronomen anzeigt. Neben dieser Gemeinschaft und der dadurch geteilten Erfahrung des Fremdseins tröstet ihn seine Phantasie: Der Traum eröffnet ihm die Möglichkeit einer befreiten Existenz.

Das Gedicht lässt sich als Ausdruck eines existentialistischen Gefühls lesen, das die Kürze des menschlichen Lebens und die Fremdheit auf der Welt betrifft. Mit diesem Motiv stellt sich der Text in eine klassische literarische Tradition, für die auch Goethe steht: „Nur ein Fremdling [...] ist der

79 Vgl. VE, S. 231. Es erschien erstmals 1959 in Domins Gedichtband *Nur eine Rose als Stütze*.

Mensch hier auf Erden [...]“⁸⁰. In Nietzsches Gedicht *Abschied* erscheint der Mensch ebenfalls als Flüchtling und Heimatvertriebener.⁸¹ In Celans Gedicht *Sprachgitter*, das in seinem gleichnamigen Gedichtband und im selben Jahr wie Domins *Nur eine Rose als Stütze* erschien, findet sich sogar die wörtliche Übereinstimmung mit dem ersten Vers von *Inselmittag*: „Wir sind Fremde.“⁸² (V, 4) Dies zeigt, wie sehr das existentielle Gefühl der Fremdheit im Diskurs der Zeit virulent war, insbesondere in der deutsch-jüdischen Literatur nach Auschwitz.

Daneben liegt in Domins Gedicht jedoch der konkrete Bezug zur Exilierung nahe: Santo Domingo ist ein Inselstaat, und möglicherweise enthält das Gedicht damit eine konkrete Anspielung, da als Station der Flucht auf das Inselreich Großbritannien wieder ein Exil auf einer Insel folgte. Beides schließt einander nicht aus, wie Domins Formulierung in ihrer Dankesrede anlässlich einer Preisverleihung zeigt, in der sie das Exil als die „verschärfte Verdeutlichung der *conditio humana*“ bezeichnete: „Vertrieben sein ist nur der Grenzfall, das Paradigma der menschlichen Existenz auf Erden.“⁸³

Der Verlust der Heimat und die Erfahrungen der Flucht, die in *Inselmittag* nur in den ersten drei Versen sowie durch das „Aber“ im vierten Vers leicht angedeutet werden, sind dafür verantwortlich, dass der Sprecher den Schlaf, der ein Zustand der Bewusstlosigkeit ist, als Befreiung empfindet. In den Träumen verlieren die Erinnerung und die Regeln der Welt ihre Macht. Im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz bedeutet Domins Gedicht einen Rückzug aus der Realität und eine Flucht in eine lyrische Sprache, die es ermöglicht, eine Alternative zur vorhandenen Lebenswelt mit ihrer Fremdbestimmtheit bereit zu stellen. Dass Domin diese andere Wirklichkeit zwar durch ihre sprachlichen Bilder evoziert, sie aber gleichzeitig zurücknimmt, indem sie diese Erfahrungen als Traumbilder kennzeichnet, zeigt, dass sie den literarischen Entwurf zwar als Teil der Wirklichkeit betrachtet, dass sie sich dessen Grenzen allerdings bewusst ist.

Dies wird in einem anderen Gedicht Domins noch deutlicher: Das 1964 in Heidelberg entstandene Gedicht *Schneide das Augenlid ab* (GG 234) zeigt, dass sich die Wirklichkeit nur mit Gewalt aus der Wahrnehmung aus-

80 Johann Wolfgang Goethe: Hermann und Dorothea. 9. Gesang: Urania: Aus-sicht. In: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. I. Abt.: Sämtliche Werke, Bd. 8: Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlver-wandtschaften. Kleine Prosa. Epen. Hg. v. Waltraud Wiethölter (in Zusamme-narb. m. Christoph Brecht). Frankfurt a.M. 1994. S. 871-883. S. 881.

81 Friedrich Nietzsche: *Abschied*. In: Nietzsche – Werke. Kritische Gesamtaus-gabe. Hg. v. G. Colli und M. Montinari. Bd. VII, 3. Berlin 1968. S. 37. Das Gedicht ist auch mit dem Titel *Heimweh* oder *Vereinsamt* veröffentlicht.

82 Paul Celan: *Sprachgitter*. In: Gesammelte Werke. Bd. 1. A.a.O., S. 167.

83 Hilde Domin: Exil und Heimkehr. A.a.O., S. 337. Vgl. Kapitel 3.3.

grenzen lässt: „Nähe dein Augenlid an:/träume.“ (II, 1-2) Die Fortwendung selbst bildet einen zerstörerischen Akt ist, der allerdings eine neue Welt, die des Traums, eröffnet.

Inselmittag enthält nur eine Strophe und bildet somit optisch selbst eine Insel aus Versen auf dem weißen Papier. Gleichzeitig gliedert jedoch die Interpunktion die Verse deutlich in zwei Teile, da das Gedicht aus zwei Sätzen besteht. Der erste Teil enthält das Substantiv „Insel“ (I, 2; 3) aus dem Substantivkompositum des Titels, der zweite das Substantiv „Mittag“ (I, 4). Darin spiegelt sich bereits die Spaltung der Existenz in die Bereiche Wirklichkeit und Traum, in denen unterschiedliche Bedingungen herrschen.

Der erste Satz, der sich über die ersten drei Verse des Gedichts erstreckt, liefert eine Aussage über das sprechende „Wir“ (I, 1). Dieses präzisiert seine bereits erwähnte Selbstdefinition, indem es durch einen Hinweis auf die Umgebung das Bild von Schiffsflüchtlingen evoziert, wie es sich aus Domins eigener Erfahrung speist.⁸⁴ Die Assonanzen auf „i“ in den ersten drei Versen bilden die Verbundenheit des Subjekts mit den Inseln lautlich ab. Die Formulierung „von Insel/zu Insel“ (I, 2-3) suggeriert zugleich den Beginn einer beliebig mit „zu Insel“ fortzusetzenden Aufzählung und damit die Figur des Ahasver, der sich auf einer ewigen Wanderung befindet.

Die daraus entstehende Vagheit und Unendlichkeit deckt sich mit der unbegrenzten Offenheit des Traumbilds, das im zweiten Satz gezeichnet wird. Die Aussage über die Eigenschaften des Subjekts wird aber von dem zweiten Satz relativiert. Eine „wenn-dann“-Konstruktion strukturiert den Satz, wobei der erste Temporal- bzw. Bedingungssatz um zwei weitere, die mit der Konjunktion „und“ anschließen, ergänzt wird, so dass eine Klimax entsteht. Das einleitende „Aber“ (I, 4) stellt darüber hinaus den Gegensatz zu dem Getriebensein der Subjektgruppe des ersten Satzes heraus. Der Wendepunkt ist zeitlich als „Mittag“ (I, 4) definiert, wenn auch die Sonne ihren Zenith erreicht. Am Mittag setzten in den Ländern nahe dem Äquator die größte Hitze und die geistige Ermüdung ein, deshalb wird zu diesem Zeitpunkt der Mittagsschlaf gehalten, in dem wiederum Träume geträumt werden. Spannungsmoment und Entspannungszustand fallen also zusammen, und diese paradoxe Situation verstärkt die Spannung zusätzlich. In Domins Gedicht beschreibt der erste Nebensatz, der die Spannung steigert, diesen Moment als den Augenblick, in dem die Flut kommt und die Liegenden (I, 4-5) erreicht. Die Alliteration auf „m“ verbindet den „Mittag“ und das „Meer“, so dass die Grenzenlosigkeit des Meeres sich auf den Mittag überträgt.

84 Vgl. die Verwendung dieses Bilds im Gedicht *Graue Zeiten* von 1966, Kapitel 5.5.

Während im ersten Satz des Gedichts die Wirklichkeit auf die jeweilige „Insel“ beschränkt blieb, die als ein von Wasser umgebenes Stück Land einen natürlich begrenzten Lebensraum bildet, ist das Element, in dem sich das sprechende Wir im zweiten Satz bewegt, das Wasser, die endlose Weite des Meeres. Dabei wird in dem zweiten Nebensatz, der die Spannung weiter steigen lässt, eine konkrete sinnliche Erfahrung zum Vergleich mit einer gedanklichen Vorstellung herangezogen: Wenn man am Meer steht und seine Füße im Sand von den kommenden und gehenden Wellen umspülen lässt, ähnelt das ablaufende Wasser an den „Fersen“ (I, 8) dem „Kielwasser“ (I, 7) eines fahrenden Schiffes. In dem Gedicht wird dieses aufgewirbelte Wasser nun mit der Vergangenheit verglichen. Damit erscheint die Vergangenheit als etwas, das man hinter sich lassen kann, weil es dem Individuum nicht inhärent ist. Doch ist die Trennung von „Kielwasser“ und „Meerstraßen“ nur eine Illusion. Das sprechende Wir bewegt sich damit weiter in einem Element, das untrennbar sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft enthält. Ein gänzliches Vergessen der Geschichte, wie es die Verse 11 und 12 suggerieren, wird dadurch unmöglich.

Doch entkommt das sprechende Wir dem „Netz/der Erinnerung“ (11-12), aus dem es sich sonst nicht zu lösen vermag, zumindest auf der Ebene des erreichten Bewusstseinszustands. Der Mittagsschlaf, der doch eine Zeitspanne der Ohnmacht ist, ermöglicht so paradoxerweise das Ausbrechen aus dem Teufelskreis der ewigen Wanderung und liefert in der Hinsicht einen festen Punkt, dass er von der Haltlosigkeit des Lebens zumindest zeitweise – und vielleicht sogar regelmäßig – befreit.

Das Motiv des „Netzes“ versinnbildlicht nicht nur Gefangenschaft, sondern auch Schutz, da etwa Zirkusartisten mit Sicherheitsnetzen arbeiten. Die Gefahr, sich im Träumen zu verlieren, drückt etwa das Gedicht *Traumwasser* (GG 206) aus: „Traumwasser/schwemmt mich hinweg.“ (III, 1-2) Die Ambivalenz der Metapher zeigt sich besonders deutlich in Domins 1960 in Pamplona entstandenem Gedicht *Fremder* (GG 211)⁸⁵. In den ersten drei Strophen begründet das sprechende Ich mit seiner Fremdheit (VI, 4), dass das Netz als Schutzmechanismus bei ihm nicht greift: „Ich falle durch jedes Netz,/wie ein Toter//falle ich durch die Netze hindurch.“ (I, 1-II, 1) Das Netz kann das sprechende Ich nicht halten, das Ich fällt durch die Maschen, als sei es körperlos. Der Apokoinu (I, 2) drückt diese fehlende Zugehörigkeit formal durch seine Verbindung mit dem vorausgehenden und dem nachfolgenden Vers aus. Das sprechende Ich findet keine stützenden sozialen Beziehungen, keinen Ort zum Bleiben, denn es wird von äußeren Kräften weitergetrieben: „Samenkorn ohne Erde/schwerelos/treibt mich der Wind/aus allen Netzen empor.“ (II, 2-5) Immerhin entkommt es dabei „aus

85 Vgl. VE, S. 235.

allen Netzen“ (II, 5), die sich als Fallen erweisen könnten, denn Netze dienen nicht nur zum Fischfang, sondern auch zur Vogeljagd. Das „Gespinst von Wegen,/eng geknüpft“ (III, 1) wiederum, auf das das sprechende Ich überall trifft, gefährdet erneut die Freiheit und Orientierung des sprechenden Ichs. Die hier entworfene Szene bietet keine Zuflucht, sondern illustriert die tiefe Einsamkeit und Verzweiflung des Sprechers, der sich gleichwohl im Bild des Samenkorns vorstellt, also mit dem Potential zur Fruchtbarkeit. Die unterschiedliche metaphorische Verwendung des Netzes beweist die Ambivalenz der Erfahrungen, die sich damit auch auf der sprachlichen Ebene manifestiert. Nicht alle Träume trösten – es können auch Alpträume sein.

Die Spannung in *Inselmittag* erreicht mit dem dritten Nebensatz, der die Verwandlung der braunen Algen zu „goldenen Bäumen“ (I, 10) beschreibt, ihren Höhepunkt. Und auch dieses Bild gründet auf einem konkreten Eindruck, der die im Sonnenlicht schimmernden, weit verästelten Algenstränge, die vielleicht an Zweigen am Ufer hängen bleiben, als goldene Bäume erscheinen lässt. Nur zwei Adjektive kommen in dem Gedicht vor, und sie stehen in zwei direkt aufeinander folgenden Versen (I, 8-9): „tot“ und „golden“. Sie sind einander direkt gegenüber gesetzt und durch die Assonanz auf „o“ verbunden. Dieser Prozess der Wiederauferstehung auf einer höheren Stufe greift die metaphorische Rede vom Schlaf als dem täglichen Tod und darüber hinaus die Vorstellung auf, dass im unbewussten Zustand eine höhere Bewusstseinsform zu erreichen ist, die von den Barrieren des Bewusstseins befreit und neue Möglichkeiten erschließt. Zudem enthält der Vers einen Verweis auf das „goldene Zeitalter“, auf das sich in der Romanistik die Dichterinnen und Dichter als Ideal bezogen.

Nicht nur ein anderes Bewusstsein, sondern sogar eine andere Daseinsform präsentiert Domin in ihrem Gedicht *Im Regen geschrieben* (GG 127), das 1958 in Frankfurt entstand. Es stellt ein Leben „wie die Biene“ (I, 1) als vorteilhaft vor, „die die Sonne auch durch den Wolkenhimmel fühlt“ (I, 3). Es ist ein Traum vom Wechsel der Existenzform und ihren Bedingungen. Wenn in *Inselmittag* der Prozess der Verwandlung vollzogen ist, „dann hält uns kein Netz/der Erinnerung mehr“ (I, 11-12), dann befreit sich der Sprecher von der Erinnerung, die ihn gefangen hält und einengt, ja vielleicht sogar lebensbedrohlich für ihn ist, und erschließt sich mit dem Meer eine grenzenlose Welt, frei von den Hindernissen und Gefahren, die andere achten müssen. Nicht die Inseln bilden Orte der Heimat, sondern das Dazwischen, das Meer, der Inbegriff der Weite und Heimatlosigkeit. Es ist denen, die überall fremd sind, zur Heimat geworden. Doch gilt dies nur am Mittag, im Traum, in der Imagination.

Das Gedicht *Inselmittag* endet mit einer Hervorhebung des sprechenden Subjekts im letzten Vers (19) und schließt damit zugleich den Bogen zum ersten Vers, der mit einem Personalpronomen im Singular einsetzt. Die Be-

sonderheit wird damit nicht nur zur Auszeichnung, sondern auch zum Verhängnis, da es einen Ausschluss aus der Gesellschaft suggeriert und der Ausbruch auf eine bestimmte Situation begrenzt bleibt: den *Inselmittag*, wie der Titel lautet, der das Traumbild hervorgerufen hat. Tröstlich ist dabei aber auch die Gesellschaft, wobei es aufgrund des Bildes vom „Bett“ (I, 5) nahe liegt, das Personalpronomen der ersten Person Plural als Liebespaar zu deuten. In *Inselmittag* hat die Liebe noch nichts von ihrer tröstenden Kraft eingeübt.

In *Inselmittag* ist von Rückkehr noch nicht die Rede, Trost bietet in der Situation der Heimatlosigkeit nur der Traum, der im Irrealen unendliche Möglichkeiten bietet. Die Erinnerungen bilden noch ein physisch erlebbares Hindernis. Der Text bietet verschiedene Lesarten, er formuliert einerseits eine Utopie, andererseits illustriert er eine Erfahrung. Trost bieten damit beide Möglichkeiten.

Während die Traumbilder in *Inselmittag* sich auf eine Exilsituation – und sei es eine allgemein-menschliche – beziehen, beschreibt das Gedicht *Rückkehr* (GG 162) die Gefühle eines sprechenden Ichs bei der Rückkehr an den Ort, an dem es aufgewachsen ist. Dabei bleibt offen, ob diese Begegnung tatsächlich die Hoffnungen und Erwartungen erfüllt, die das sprechende Ich gehegt hatte, oder ob deren positive Erfüllung nur geträumt und enttäuscht oder gar das Ereignis an sich vorgestellt wird. Domin schrieb *Rückkehr* 1960 in Madrid.⁸⁶ 1962 erschien es in ihrem zweiten Gedichtband *Rückkehr der Schiffe*.

Rückkehr

Meine Füße wunderten sich
daß neben ihnen Füße gingen
die sich nicht wunderten.

Ich, die ich barfuß gehe
und keine Spur hinterlasse,
immer sah ich den Leuten auf die Schuhe.

Aber die Wege feierten
Wiedersehen
mit meinen schüchternen Füßen.

Am Haus meiner Kindheit blühte
im Februar
der Mandelbaum.

⁸⁶ Vgl. VE, S. 233. Es erschien erstmals 1961.

Ich hatte geträumt,
er werde blühen.

Der Titel des Gedichts gibt das Thema vor, es handelt sich um eine *Rückkehr*, ohne dass diese zunächst näher eingegrenzt würde – etwa durch Angaben über woher und wohin oder durch die Gründe des Fortgangs oder der Wiederkehr. Aber auch die in den Versen enthaltenen Informationen schränken die Offenheit des Gedichts nur geringfügig ein.

Das Gedicht besteht aus fünf Strophen, die jeweils einen grammatikalisch vollständigen Aussagesatz enthalten, der mit einem Punkt endet. Jede Strophe zeichnet dadurch ein eigenständiges Bild der Empfindungen und Erinnerungen, die dadurch bruchstückhaft wirken, auch wenn sie als Teile eines Gedichts durchaus ein zusammenhängendes Bild ergeben.

Das Subjekt des ersten Satzes, der in der Vergangenheit situiert ist, sind die Füße des sprechenden Ichs. Dies ist nur konsequent, insofern dass sie im wörtlichen Sinne die Handlungsträger sind. Das sprechende Ich nimmt sich selbst zurück, es hält den Blick nach unten gerichtet, auf den Weg und das eigene Gehen. Vielleicht handelt es aus Angst, Scham oder zumindest aus Vorsicht so, um sich in der Fremdheit zurecht zu finden. Auf alle Fälle besitzt es dadurch eine eingeschränkte Perspektive.

Die Füße erscheinen personifiziert, indem sie sich wundern (I, 1). In dem Verb steckt deutlich das Substantiv „Wunder“, so dass die Ungewöhnlichkeit des Vorgangs mehr betont wird, als dies etwa bei einem Verb wie „staunen“ der Fall wäre. Und zwar wundern die Füße sich über die Füße „neben ihnen“ (I, 2), die zwar auch personifiziert und unabhängig von einer Person vorgestellt werden, indem sie selbst gehen, aber „die sich nicht wunderten“ (I, 3). Die Identität der beiden Akteure, der „Füße“, wird somit durch eine unterschiedliche Wahrnehmung der Situation deutlich geschieden: Für die dem sprechenden Ich durch das Possessivpronomen zugeordneten Füße, die metonymisch für den Sprecher selbst stehen, gibt es offensichtlich einen mindestens doppelten Anlass zum Wundern. Zum einen wundern sie sich über die Selbstverständlichkeit, mit der die Begleitperson – repräsentiert durch die Füße – die Situation wahrnimmt, zum anderen vielleicht darüber, dass überhaupt jemand neben ihnen geht, oder dass sie – wie sich aus den folgenden Strophen ergibt –, auf vertrauten Wegen gehen. All dies ist für das sprechende Ich keine Selbstverständlichkeit und macht seine besondere Situation aus. Der Gegensatz spiegelt sich auch in der Struktur der Verse, die über zwei Paar Füße Aussagen macht, von denen die eine die Negation der anderen bildet. Die grammatikalisch am Ende des ersten und zweiten Verses erforderlichen Kommata fehlen, so dass der Kontrast enger zusammengedrückt erscheint und um so augenfälliger wird.

Während die erste Strophe eine Aussage über die Vergangenheit trifft, enthält die zweite Strophe Informationen über das sprechende Ich, die für

die Vergangenheit wie auch für die Gegenwart gültig sind. Diese beziehen sich erneut auf die Füße, die eigenen oder die anderer, so dass das Interesse dafür auffällig ist: Offensichtlich bilden die Füße, das natürliche menschliche Fortbewegungsmittel, den zentralen Gegenstand der Aufmerksamkeit des sprechenden Ichs. Es definiert sich im ersten Vers der zweiten Strophe sogar über sie, speziell darüber, dass es „barfuß“ (II, 1) geht. Die fehlenden Schuhe können als Verweis auf einen materiellen Mangel gedeutet werden. Jemand, der barfuss geht, muss vorsichtig gehen, damit er sich nicht verletzt, er ist empfindlicher für die Unebenheiten des Wegs und Gefahren stärker ausgesetzt, da seine Füße schutzlos sind und ein schnelles Weglaufen verhindern. Der zweite Vers hebt jedoch noch eine andere Folge hervor, die durch das fehlende Komma eng an den ersten Teilsatz gebunden ist: Das sprechende Ich hinterlässt „keine Spur“ (II, 2), weil die Füße im Unterschied zu festen Schuhen weich sind. Der phonetisch erkennbare Stabreim von „Spur“ und „Schuhen“ stellt beide Substantive in diesem Sinne in einen Zusammenhang. Die Spurlosigkeit, die das sprechende Ich konstatiert, kann unabhängig davon auch dadurch begründet sein, dass es sein Dasein als vergänglich und wirkungslos empfindet. Auch diese Strophe stellt den Gegensatz zu anderen, und zwar zu „den Leuten“ (II, 3) heraus, die eben nicht barfuss gehen, sondern Schuhe tragen, und damit als geschützt erscheinen und für die barfuss Gehenden sogar eine potentielle Gefährdung bedeuten. Das sprechende Ich bemerkt, dass es den anderen, die als „Leute“ fremd bleiben, „immer“ (II, 3) „auf die Schuhe“ (II, 3) sah. Damit konnte es zum einen prüfen, ob sie sich anders verhielten als sich selbst, zum anderen ist dies aber auch ein Hinweis für einen gesenkten Blick. Den Augenkontakt zu vermeiden und den Blick auf den Boden zu richten entspricht auch dem Ausweichen einer möglichen Konfrontation oder als Provokation empfundenen Handlung, eine Erfahrung, den viele Unterdrückten und Verfolgten machen und der für die Juden in Deutschland vielfach überliefert ist.

Auch hier klingt die Ahasver-Figur an, die Verse stehen also in einem intertextuellen Zusammenhang mit anderen Texten, insbesondere solchen, die auf die nationalsozialistische Judenverfolgung und den Massenmord Bezug nehmen. So wird die erste Strophe von Kolmars Gedicht *Ewiger Jude*⁸⁷, entstanden 1933, aufgerufen: „Meine Schuhe/Bringen Staub der tausend Straßen mit./Keine Ruhe, keine Ruhe;/Immer weiter schleppt mich böser Schritt.“ (I, 1-4) Ebenso ihre Schlussverse in dem Ende der zwanziger Jahre entstandenen Gedicht *Die Fahrende*⁸⁸: „Irgendwann wird es Zeit, still am Weiser zu stehen./Schmalen Vorrat zu sichten, zögernd heimzugehen./Nichts als Staub in den Schuhen Kommender zu sein.“ (IV, 3-5) Ob

87 Gertrud Kolmar: *Ewiger Jude*. A.a.O., S. 361.

88 Gertrud Kolmar: *Die Fahrende*. A.a.O., S. 93.

Domin Kolmars Texte damals schon kannte, lässt sich nicht nachweisen, in ihren späteren Essays erwähnt sie Kolmar jedenfalls.⁸⁹ Eine freundschaftliche Beziehung verband sie mit Nelly Sachs, deren Verse ebenfalls das Symbol der Schuhe aufgreifen, die neben anderen Alltagsgegenständen zum Symbol des Massenmords geworden sind⁹⁰: „Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen,/Als ihr zum Sterben aufstehen mußet?/Den Sand, den Israel heimholte,/Seinen Wandersand?“ (I, 1-4) Und ihre Prophezeiung am Ende des Gedichts: „O ihr Finger,/die ihr den Sand aus Totenschuhen leertet,/Morgen schon werdet ihr Staub sein/In den Schuhen Kommender!“ Domin's Bildlichkeit ist nicht zwingend auf die Bilder der Holocaust-Lyrik zu beziehen, doch legitimiert die Tradition der Begriffe die Deutung ihrer Verse als Verweis darauf und auf einen „gesamtjüdische[n] Kontext metaphorischen Redens“⁹¹. Domin schreibt sich in den Diskurs um Lyrik nach Auschwitz ein, indem sie über die Topoi des Exils hinaus Schlüsselbegriffe der Holocaust-Literatur aufgreift.

Die dritte Strophe von *Rückkehr* bezieht sich erneut auf die Vergangenheit und setzt mit einem „Aber“ (III, 1) ein, das den Gegensatz des Folgenden zu dem Vorhergehenden betont: Im Unterschied zu dem prekären Verhältnis des sprechenden Ichs zu „den Leuten“ besteht zwischen dessen Füßen und den Wegen eine freundliche Beziehung, euphorisch erkennt der Boden die Füße wieder und begrüßt sie. Die Alliteration auf „w“ rückt „Wege“ (III, 1) und „Wiedersehen“ (III, 2) eng zusammen. Das begründet die Vertrautheit weiter und lässt sie zugleich als etwas erscheinen, über das man sich „wundern“ kann, wie es in der ersten Strophe artikuliert wurde. Auch die Assonanz auf „ü“ im dritten Vers der Strophe stellt den Zusammenhang zur ersten Strophe her, indem das dort zweimal auftauchende Substantiv „Füße“ hier erneut erscheint. Die metonymisch als Eigenschaft der Füße genannte Schüchternheit kann als weitere Begründung für die dort ausgedrückte Verwunderung angeführt werden.

In der vierten Strophe wird wiederum eine Aussage über die Vergangenheit getroffen, die entweder als eine Erinnerung an die Kindheit oder aber als chronologisch auf das Wiedersehen anschließendes Ereignis verstanden werden kann. Der Mandelbaum zählt zu den wenigen Bäumen, die in Deutschland im Winter mit Blüten zu sehen sind. Das Blühen ist ein Sinnbild des Lebens, der Fruchtbarkeit und der Sexualität, zumal in einer Jahreszeit, in der es kalt und dunkel ist. Insofern besitzt das Bild durchaus einen realen Hintergrund. Darüber hinaus ist für den Mandelbaum auch ein biografischer Bezug nachzuweisen: Domin schreibt 1962, dass vor dem Haus,

89 Hilde Domin: Exil und Heimkehr. A.a.O., S. 335.

90 Nelly Sachs: Gedichte. A.a.O., S. 20. Das Gedicht erschien zuerst in 1946.

91 Klaus Jeziorkowski: Der Text und seine Rückseite. Bielefeld 1995. S. 107.

in dem sie als Kind gewohnt hatte, ein Mandelbaum stand.⁹² Der Mandelbaum ist in der deutsch-jüdischen Literatur ein beliebtes Motiv. Indem Domin sich in diese Tradition stellt, schafft sie sich in dieser Hinsicht eine Heimat.

Während die ersten vier Strophen des Gedichts *Rückkehr* aus jeweils drei Versen bestehen, besitzt die letzte Strophe nur zwei Verse. Durch die Vorvergangenheit des Plusquamperfekts treffen sie eine Aussage über die Zeit vor der *Rückkehr*, vor dem „Wiedersehen“: „Ich hatte geträumt,/er werde blühen.“ (V, 1-2) Die Verse in der vierten Strophe sind entsprechend also die Erfüllung eines Traumbilds, einer Hoffnung oder eines Wunsches des sprechenden Ichs. Liest man die vierte Strophe jedoch als Kindheitserinnerung, so trifft die fünfte Strophe nur eine Aussage über den Trauminhalt und lässt offen, ob der Traum sich erfüllt hat oder nicht.

Im Hinblick auf die Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens nach Auschwitz vertritt das Gedicht *Rückkehr* eine sehr zurückhaltende Auffassung: Das sprechende Ich geht zwar neben den „Leuten“ (II, 3), aber eben nur neben ihnen, es findet keine Kommunikation statt. *Rückkehr* weist auf die Einsamkeit des Remigranten in der Gesellschaft hin. Das Ich erscheint reduziert auf seine Füße und allein mit seiner Verwunderung über das, was es wahrnimmt, mit seiner Erinnerung, gegenüber der es merkwürdig passiv bleibt, und seinen Träumen. Dennoch steckt Trost in diesen Versen, da sie das Bild des blühenden Mandelbaums als Sinnbild der Heimat aufrufen, die im Traum anscheinend nie ganz verloren war.

Inselmittag und *Rückkehr* nutzen die in der Exillyrik wie in der häufigen Naturdichtung der inneren Emigration und der konfessionellen Dichtung im „Dritten Reich“ erkennbare „Trostfunktion von der Natur“⁹³. Die vertraute Bildlichkeit kann die eigene Identität sichern und Trost bieten. Von der Anlage her trifft dies auch auf Domins Gedichte zu, doch enthalten sie auch bedrohliche Elemente, und da die Bilder der Natur hier generell den Status von Traumbildern besitzen, ist das tröstliche Potential keinesfalls gesichert.

Umgekehrt zur Situation in *Bau mir ein Haus* lädt in dem Gedicht *Ich lade dich ein* (GG 46-49), das ebenfalls 1957 entstanden ist⁹⁴, das sprechende Ich den Geliebten „in das Haus unsrer Wünsche“ (I, 2) ein. Durch die Aufzählung der Charakteristika des Hauses erinnert das Gedicht an Eichs *Inventur*, dessen Sprecher nüchtern alle armseligen Habseligkeiten aufzählt,

92 Vgl. Hilde Domin: Unter Akrobaten. A.a.O., S. 22.

93 Vgl. Axel Goodbye: Landschaften und Naturmetaphorik in der Lyrik von Exil und innerer Emigration. In: Jörg Thunecke (Hg.): Deutschsprachige Exillyrik. A.a.O., S. 49-65. S. 57.

94 Vgl. VE, S. 231.

über die er verfügt.⁹⁵ Domins Verse sind dagegen geradezu euphorisch – weswegen die Drohung am Ende einen höheren Fall bedeutet.

Bereits die Überschrift spricht die Einladung aus, der erste Vers wiederholt sie mit einer zärtlichen Anrede, und der zweite Vers spricht aus, wozu es einlädt: Hereinzukommen in das Haus. Ein Haus bietet ein Zuhause, in dem man es sich bequem machen kann, seine Besonderheiten pflegen und bei sich sein kann, verkörpert in dem „Hut mit dem kleinen Schußloch“ (I, 4), das einerseits einen Mangel kennzeichnet, andererseits auf erlebte Gefahren hinweist. Und dieses Haus ist ganz nach den Wünschen beschaffen, nach dem „Befehle“ (I, 6) des Mannes, das Traumhaus, das alles Notwendige enthält – das es nicht gibt, das nur in der Vorstellung existiert, wie ab dem achten Vers die fantastischen Elemente des Hauses offenbaren: Das Haus enthält die Natur, den Himmel, die Luft verschiedener Städte und Landschaften, ihren Geruch und ihre Farben, ihre Klänge, ihre Menschen, die Erlebnisse der Stationen des Exils, der *moradas*. Das sprechende ich erzählt auch, was das Haus nicht enthält: die Mühen, Ängste und Sorgen, den Ärger des Exils – und was es statt dessen bietet. Es ist weniger ein Haus, als ein anderes Leben, das beschrieben wird, das zwar die positiven Aspekte und die Vielfalt der einzelnen Orte herausgreift, doch ohne deren Lasten.

Die zweite Strophe beginnt erneut mit einer Aufforderung an den Geliebten, diesmal jedoch zum Gehen, zum Verlassen dieses Hauses, mit dem Hut, dessen beschreibender Vers wiederholt wird. Es folgt eine Bitte, eine Wohnung zu suchen – mit der Drohung, der verzweiferten Ankündigung des Ichs, sich sonst umzubringen, „aus dem Fenster/dieses Hauses, das es nicht gibt“ (II, 6-7) zu springen. Was als Phantasievorstellung wie ein harmloses Bild klingen könnte, wirkt umso schrecklicher, da es das Aufgeben aller Wünsche und Hoffnungen verkörpert.

Und tatsächlich verschärft der letzte Vers des Gedichts die Gefahr und lässt sie wieder real erscheinen, indem es auf die Höhe des Fensters verweist: Die Hoffnung auf Glück erweist sich als „hoher Anspruch“, da sie nicht zu erfüllen ist. Ohne die Hoffnung wäre ein Weiterleben unmöglich. Nachdrücklich versichert das Ich durch das „glaub mir“ dem Angeredeten die Gefahr. Da das Haus ganz nach den Wünschen des Angeredeten gebaut worden ist, trägt er die Verantwortung – es sind vor allem seine Wünsche, die sie liebend unterstützt, sie sorgt sich um und für ihn. Ihre Verantwortung für sein Wohl ist für sie zu groß, sie erträgt sie nicht mehr, sie bittet ihn, andere um Hilfe anzugehen, eine offizielle Stelle. Domin kommentierte *Ich lade dich ein* rückblickend: „Eines meiner übermütigsten Gedichte.“⁹⁶ Für

95 Günter Eich: Inventur. In: Hans Werner Richter (Hg.): *Deine Söhne, Europa. Gedichte deutscher Kriegsgefangener*. München 1947. S. 17.

96 Hilde Domin: *Exil und Heimkehr*. A.a.O., S. 336.

die phantasievolle Gestaltung trifft dies sicher zu, doch enthält es eher Bild der Bedrohung als des Schutzes.

1993 nennt Domin in einem Essay die Liebe, das Grab und die Sprache als „Zuhause anderer Art“⁹⁷, in das der Vertriebene sich aus der Heimatlosigkeit flüchte. Die Traumbilder tauchen aus ihrer Sicht also nicht als eigene Art der Zufluchtsorte auf. Da Träume eine eigene Erfahrungsqualität besitzen, können sie nur durch andere Medien vermittelt überliefert werden, meist in sprachlicher oder bildlicher Form. Die herausgearbeiteten besonderen Qualitäten, die Traumbilder besitzen, um Geborgenheit und damit Trost zu vermitteln, wie auch ihre nachgewiesene Bedingtheit, rechtfertigen die Betrachtung von Traumbildern als Quelle von Trost.

4.5 Zwischenfazit

Die Analysen zum Thema Trost und Heimat haben gezeigt, dass der Exilantin und Remigrantin Hilde Domin Gedichte auch als „Überlebenshilfe“ dienten und dass ihre Lyrik ein Angebot eben dazu enthält. Darüber hinaus haben die Gedichtinterpretationen und die zentralen Argumente zur Legitimierung von Lyrik nach Auschwitz herausgearbeitet, die der Diskurs verhandelt: der Trost, den Gedichte spenden können, und die alternative Heimat, die Literatur zu schaffen vermag. Inhalt und Form der Texte leisten gleichermaßen und gemeinsam ihren Beitrag dazu.⁹⁸ Dennoch ist diese Position in Domins Lyrik nie eindeutig, sondern stets von Zweifeln begleitet, die sich formal etwa in der Figur des Paradoxons ausdrücken. Es gibt kein Gedicht Domins, das ungebrochen Trost verspricht. Trost und Leid erscheinen untrennbar. Dennoch besteht meist Hoffnung, und sei es auf ein „Wunder“.

Das Paradoxon, das bereits bei der grundsätzlichen Frage nach den Möglichkeiten des Sprechens begegnete und exemplarisch durch die Gedichtinterpretation von *Schöner* verhandelt wurde, zeigt sich innerhalb des Diskurses im Zusammenhang mit der Frage nach dem Trost auch bei Nelly Sachs. Diese hat in ihrem 1947 im Band *In den Wohnungen des Todes* erschienenen Gedicht *Chor der Tröster* auf die Unmöglichkeit des Trostes wie auf die Notwendigkeit hingewiesen, den Schmerz vor dem Vergessen und in seiner Erfahrbarkeit zu bewahren.⁹⁹ Die Frage des sprechenden Ichs „Wer

97 Hilde Domin: Exil und Heimkehr. A.a.O., S. 338.

98 Zur „therapeutischen“ Wirkung von Ästhetik vgl. Claudia Liebrand: „Das Trauma der Auschwitz Wochen in ein Versmaß stülpen“ oder: Gedichte als Exorzismus. Ruth Klügers *weiter leben*. In: Ariane Huml/Monika Rappenecker (Hg.): Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien. Würzburg 2003. S. 237-248. S. 242.

99 Vgl. Nelly Sachs: Chor der Tröster. In: Gedichte. A.a.O., S. 31f.

von uns darf trösten?“ (III, 3) betont den moralischen Charakter, den der Zusammenhang von Trost, Geschichte und Literatur nach Auschwitz besitzt. Die Unaufhebbarkeit des Leids begründet bei Sachs und Domin die moralische Unmöglichkeit von Trost, der doch nötig wäre. Die Korrespondenzen in den Gedichten von Sachs, Kolmar und Domin verweisen auf strukturelle Ähnlichkeiten der Entstehungsbedingungen, für eine intertextuelle Bezugnahme liegen jedoch keine Belege vor. Über Sachs' Lyrik der vierziger Jahre urteilen Lermen und Braun: „Die Gedichte sind weder Zeugenprotokolle noch Dokumentardichtung, Trost ist ihnen völlig fremd [...]“.¹⁰⁰

Diese Feststellung blendet den Trost aus, der in der Artikulation von Leid und in der geteilten Erfahrung liegen kann, die sich darin ausdrückt. Tröstlich kann es auch sein, sich einer glücklicheren Zeit oder der Toten zu erinnern und sich für eine andere Zukunft zu engagieren. In Domin's Lyrik bieten darüber hinaus zum einen die Liebe und Solidarität der Umwelt, der Menschen und der gesamten Natur, Trost, ohne dass sie den Schmerz gänzlich überwinden könnten. Zum anderen enthält auch der Gedanke an den Tod als Ausweg tröstliche Elemente, ohne dass darin eine sichere Heimat – etwa entsprechend dem christlichen Glauben – gesehen wird. Darüber hinaus zeichnet Domin Traumbilder, so dass die Sprache als Zufluchtsort zumindest in Erwägung gezogen wird. Außerdem ist es die Sprache selbst, von der Trost ausgehen kann. Durch sie wird Integration in die Erinnerung möglich, sie verhindert das Vergessen und bietet Heimat.

Literatur erweist sich damit als Symptom und Kur des Traumas. Damit erfüllt Sprache eine kompensatorische Funktion. Dies kann als Beitrag zu einem Verharmlosungsdiskurs gewertet werden, da die tatsächliche Not und Heimatlosigkeit der Exilanten als Metapher erscheint, oder im Gegenteil als kritische Distanz zu einem Begriff, die sich im Ablösen von ausschließenden Kategorien wie „Territorium“ und „Volk“ zeigt, auf denen die Nationalstaaten gründen. Domin's Lyrik ist im Diskurs um die Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens als Trostangebot zu sehen, dessen Legitimität und Ausmass nach Auschwitz jedoch in Frage stehen. Die Verweigerung von Trost, und sei er zum Scheitern bestimmt, wäre ein erneuter Akt der Brutalität gegenüber den Opfern.

100 Lermen, Birgit/Braun, Michael: Nelly Sachs. A.a.O., S. 31.

