

„Fahrt ins Staublose“

Die Lyrik der Nelly Sachs

Paul Konrad Kurz SJ

Klaus Nonnenmanns „Schriftsteller der Gegenwart“ (Walter 1963) verzeichnet sie nicht. Das „Kleine Lexikon der Weltliteratur“ (Herder 1964) gesteht ihr ein Drittel des Raumes der Biographie Ingeborg Bachmanns zu. Michael Landmann, der Berliner Professor der Philosophie, dem Gehege des einstigen Georgekreises nahestehend, tadelte 1963: „Auch heute noch läßt modische Unsitte, nicht zwar um der Musikalität willen, wohl dagegen aus extremer Scheu vor dem rational Faßbaren, Gedichte entstehen, die, wie die von Nelly Sachs oder von Perse, entweder beängstigend nichtssagend sind – fast nur noch emotionierte Druckerschwärze – oder auch dem lautersten Verstehensversuch so spröde bleiben, daß man sich nach banaler Klarheit zurücksehnt.“ H. M. Enzensberger, der Verteidiger „der Wölfe“, der zornig seine „Landessprache“ ins Land posaunte, wußte und schrieb schon 1961: „Im Zentrum von Stockholm, ... zwischen dem ordentlichen Paalsundpark und den kleinen Lebensmittelgeschäften gegenüber könnte der Besucher, wenn er es darauf abgesehen hätte, zu gewissen Stunden des Vormittags einer zierlichen, freundlichen, scheuen älteren Dame begegnen: der größten Dichterin, die heute in deutscher Sprache schreibt.“ Und er fährt fort: „Sprich ihn nicht aus, den Superlativ! Geh vorbei, Fremder! Denn die kleine Wohnung ... ist eine Zuflucht, die Freistatt einer Verfolgten.“ Dort, in dieser kleinen Wohnung besuchte sie Rolf Italiaander, bei seinem ersten Nachkriegsbesuch. Er berichtet: „Nelly Sachs' Küche war ihr Schlaf-, Wohn- und Arbeitszimmer, Empfangsraum aber auch für den Besucher. Im anderen Zimmer lag schwerleidend die greise Mutter. Als ich kam, legte Nelly Sachs die Küchenschürze ab. Ich wunderte mich, wie klein und zart sie ist. Ihre Art empfand ich als berlinerisch. Ich ... war von der herzlichen Natürlichkeit der Dichterin bezaubert. Noch während sie die eben geschälten Kartoffeln beiseite räumte, begannen wir, über Literatur zu sprechen.“¹

Man hat Nelly Sachs „eine Schwester Kafkas“ genannt. Allein, Erfahrung und sprachlicher Ausdruck liegen bei ihr strukturell anders als bei Kafka. Das Dunkel zeigt einen zwar schmerzlichen, aber Daseins-erhellenden Sinn. Das Leid kann verwandelt werden. Der Fluchtweg steht offen, nicht von hier nach dort, aber von hier nach drüben, aus der Immanenz in die Transzendenz. Gott ist ihr nicht wie dem Kaufmanns-Sohn Kafka zergangen, sondern wie den Berufenen des Alten

¹ Michael Landmann, *Die absolute Dichtung* (Stuttgart 1963) 20; Hans M. Enzensberger, in: *Nelly Sachs zu Ehren* (Frankfurt 1961) 45; Rolf Italiaander, in: *Der deutsche Buchhandel* (Mitteilungen für die Presse) 1965, Nr. 174.

Bundes immerdar gegenwärtig. Mit mehr Recht hat man sie „eine Schwester Hiobs“ genannt². Eine Schwester Hiobs ist sie in der Tat, getrennt nur durch zweieinhalb Jahrtausende, nicht getrennt durch die Intensität der Leiderfahrung, durch die irdischen Verluste, das bohrende Fragen, das Festhalten am Jahve-Gott, das klagende Tasten im Dunkel und ahnende Finden im Glauben. Nicht von ungefähr wird die exemplarische Leidens- und Glaubensgestalt des Volkes Israel bei Nelly Sachs thematisch.

HIOB

O du Windrose der Qualen!
Von Urzeitstürmen
in immer andere Richtungen der Unwetter gerissen;
noch dein Süden heißt Einsamkeit.
Wo du stehst, ist der Nabel der Schmerzen.

Deine Augen sind tief in deinen Schädel gesunken
wie Höhlentauben in der Nacht
die der Jäger blind herausholt.
Deine Stimme ist stumm geworden,
denn sie hat zuviel Warum gefragt.

Zu den Würmern und Fischen ist deine Stimme eingegangen.
Hiob, du hast alle Nachtwachen durchweint
aber einmal wird das Sternbild deines Blutes
alle aufgehenden Sonnen erbleichen lassen. (95)³

Die Qualen umstellen den Dulder aus allen Richtungen des Windes. Keine Möglichkeit des Entkommens in Zeit und Raum. Wo immer er steht, „ist der Nabel der Schmerzen“. Keine Möglichkeit des Auskommens – aber der Verwandlung. Im bisher letzten veröffentlichten Gedichtzyklus, in „Glühende Rätsel“, darf die Dichterin dann schreiben: „Deine Angst ist ins Leuchten geraten“.

Leben und Werk

Nelly Sachs ist am 10. Dezember 1891 in Berlin als einziges Kind des jüdischen Fabrikanten William Sachs zur Welt gekommen. In einer Villa im Tiergartenviertel ist sie aufgewachsen, in großbürgerlichem Milieu, von Privatlehrern erzogen. Als Mädchen war sie hingerissen vom Musizieren ihres Vaters. In seiner Bibliothek fand sie Bücher der deutschen Romantik, die sie faszinierten. Früh be-

² Ragnar Thoursie, in: Nelly Sachs zu Ehren, 68 („Eine Schwester Kafkas“); G. L. Jost, in: Der deutsche Buchhandel, Nr. 174 („Eine Schwester Hiobs“).

³ Die Zahlen in Klammern verweisen auf die Seitenzahl in der bisherigen Gesamtausgabe: Nelly Sachs, Fahrt ins Staublose (Frankfurt 1961).

gann sie zu musizieren, zu tanzen, zu schreiben. Mit fünfzehn Jahren las sie Selma Lagerlöf. Später widmete sie ihr eigenes literarisches Erstlingswerk, „Legenden und Erzählungen“ (Berlin 1921), der schwedischen Dichterin. In den zwanziger Jahren war ihr Stefan Zweig ein erster literarischer Berater. Ihre ersten Gedichte erschienen 1929 in der „Vossischen Zeitung“. Leo Hirsch druckte 1932 Verse der Unbekannten im Berliner „Tagblatt“. Auch die einst bekannte Münchner Zeitschrift „Jugend“ druckte sie. Bald stand ihr nur mehr „Der Morgen“, die Zeitschrift des jüdischen Kulturbundes, offen. Im arischen Deutschland konnte sie nicht mehr publizieren. Ab 1938/39, als die Ausrottung der Juden planmäßig einsetzte, kam ihr Leben in Gefahr. Durch Vermittlung einer Freundin im Sommer 1939 setzte sich Selma Lagerlöf, in Verbindung mit dem schwedischen Königshaus, für ihre und ihrer Mutter Rettung ein. Zusammen mit ihrer Mutter erreichte Nelly Sachs im Juni 1940 von Berlin aus per Flugzeug Stockholm. Selma Lagerlöf war inzwischen gestorben. Die zu diesem Zeitpunkt gelungene Rettung erschien der Geretteten wie ein Wunder. Ihre Angehörigen sind in den Konzentrationslagern des Dritten Reiches umgekommen. Mit allen Adern ihres Denkens und Liebens erlitt sie die Tötung geliebter Menschen und die systematische Ausrottung ihres Volkes in den Gaskammern.

Aus diesem Erleiden entstanden, ab 1940, ihre Verse „In den Wohnungen des Todes“. Sie erschienen erstmals 1947 im Aufbau-Verlag in Ostberlin. Die folgenden Zyklen des Bandes „Sternverdunkelung“ schrieb sie von 1944 an. Sie meditieren Gestalten des Alten Testaments und die nicht mehr ablassende Frage nach dem Sinn des Lebens und Sterbens in dieser Welt. Die Verfasserin konnte die Verse 1949 im Verlag Bermann-Fischer, damals in Amsterdam, unterbringen. Der größere Teil der Auflage mußte eingestampft werden. Niemand kannte sie, wollte sie kaufen. Keine literarische Zeitschrift stellt sie vor. Der nächste Band, „Und niemand weiß weiter“, 1950–56 entstanden, enthält Elegien auf den Tod ihrer Mutter und weitere biblische Betrachtungen. Der Hamburger Verleger Heinrich Ellermann druckte sie diesmal (1957). Zwei Jahre später verlegte die Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart ihren neuen Zyklus „Flucht und Verwandlung“. Die späteren Zyklen, „Fahrt ins Staublose“ und „Noch feiert der Tod das Leben“, erschienen, zusammen mit den früheren Gedichten, 1961 bei Suhrkamp in Frankfurt. Die Gesamtausgabe der Verse erhielt den Titel „Fahrt ins Staublose“. Eine Auswahl, vermehrt um den 1962 entstandenen ersten Teil des Zyklus „Glühende Rätsel“, der eine Art lyrische Summe darstellt, brachte 1963 die „edition suhrkamp“ heraus. Teil II und III der „Glühenden Rätsel“ – die bisher letzte Publikation der Dichterin – erschienen in „Späte Gedichte“ (Bibliothek Suhrkamp 1964).

Nelly Sachs hat auch szenische Dichtungen geschrieben. Bekannt wurde „Eli“, ein Mysterienspiel vom Leiden Israels. Eli ist ein achtjähriger Hirtenknabe in einem vom letzten Krieg zerstörten jüdischen Städtchen in Polen. Eines Morgens holen deutsche Soldaten seine beiden Eltern aus den Betten. Eli läuft im Hemd

hinterher, hebt seine Hirtenflöte hoch und ruft mit ihr Gott zu Hilfe. Ein Soldat fürchtet, es sei ein Signal, und schlägt den Knaben mit dem Gewehrkolben tot. Der alte Großvater Samuel, der hinterher gelaufen ist, verliert vor Schrecken die Sprache. Später erfährt der Soldat sein Gewissen, an dem er stirbt.

Als Zeichen des Dankes an das Gastland Schweden übersetzte Nelly Sachs moderne schwedische Lyrik ins Deutsche⁴. Für diese Arbeit empfing sie ihre erste öffentliche Ehrung, den Literaturpreis des Verbandes schwedischer Lyriker. Eine Ehrengabe des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie folgte 1959. Ein Jahr später durfte sie in Meersburg den Droste-Preis entgegennehmen. In ihrem Dankwort bat die Geehrte: „Meine Schwestern und Brüder, schenken Sie mir weiter diesen Mut, mit dem Sie mir heute meine Schwachheit überwinden halfen. Ich habe nichts zu verzeihen; ich bin nur ein Mensch wie jeder andere.“ Hat man sie gelesen? Oder wollte man „Wiedergutmachung“ treiben? Schon 1961 wurde sie erneut geehrt, diesmal mit dem Literaturpreis der Stadt Dortmund. Die größte Ehrung von deutscher Seite geschah ihr am 17. Oktober 1965, als ihr der Friedenspreis des Deutschen Buchhandels verliehen wurde. Dem unbeteiligten Zuschauer fiel bei der Verleihung auf: Als die Kameras blitzten, hat die Preisträgerin nicht posiert. Wo die Redner beredt waren, hat sie geschwiegen. Heroen und Stars, auch Schriftsteller-Stars, sind bestechlich. Die Reime des Ruhms konnten Nelly Sachs nicht stechen. Die Mache, der Betrieb, die buhlerische Publizität konnten ihr nichts anhaben. Welch schlackenlose Echtheit, welches Zeichen, welcher Trost in dieser Welt. Sie gab sich der Leid-Erwählung hin. Ihr Werk ist „nicht zu denken ohne ein Moment der Stellvertretung ... Aus ihrem Mund spricht mehr als sie selbst“⁵. Am 20. Oktober 1966 erhielt sie, zusammen mit Samuel J. Agnon, den Nobelpreis für Literatur.

Das jüdische Schicksal

Theodor W. Adorno, selbst ein Mann des Exils, hat nach dem Krieg den inzwischen viel zitierten Satz gesprochen: nach Auschwitz sei es nicht mehr möglich, ein Gedicht zu schreiben. Nelly Sachs hat nach Auschwitz und sogar über Auschwitz Gedichte geschrieben. Sie hat Adorno insofern bestätigt, als eine nachromantische Lied- oder eine expressionistische „Sturz und Schrei“-Tradition kein Muster mehr abgeben konnten. Sie hat die Meinung des Philosophen widerlegt durch den eigenen konzentrierten, vom Sterben entschlackten, prophetisch herben, der Unzeit angemessenen religiösen Ton.

⁴ Von Welle und Granit. Querschnitt durch die schwedische Lyrik des 20. Jahrhunderts (Berlin 1947); Aber auch diese Sonne ist heimatlos. Schwedische Lyrik der Gegenwart (Darmstadt 1957); Johannes Edfelt, Der Schattenfischer. Gedichte (Darmstadt 1959); Gunnar Ekelöf, Poesie. Schwedisch und deutsch (Frankfurt 1962); Erik Lindegren, Gedichte (Neuwied 1963).

⁵ H. M. Enzensberger, in: Nelly Sachs, Ausgewählte Gedichte (Frankfurt 1963, edition suhrkamp) Nachwort.

„In den Wohnungen des Todes“ heißen die vier Vers-Zyklen, mit denen sie das unfaßbare KZ-Geschehen betrachtete, betete, beschwor. Gewidmet sind sie „Meinen toten Brüdern und Schwestern“. Der erste Teil gilt dem jüdischen Volk als ganzem; der zweite enthält „Gebete für den toten Bräutigam“; der dritte eine Reihe von „Grabschriften in die Luft geschrieben“; der vierte „Chöre nach Mitternacht“. Mehrere Gedichte tragen Vorsprüche aus Bibel, Chassidismus und Kabbala. Die Sprechende steht in der Tradition der Glaubenden, der jüdischen Frommen.

Der Vorspruch zum ersten Gedicht – es gab dem ersten Band den Titel – ist dem Buch Hiob entnommen. Er impliziert durch den Kontext eine „Anrufung der Muse“, nicht der antiken, nicht einer neu-mythischen⁶, und gar nicht der eigenen Mache. In seiner fünften Gegenrede bittet Hiob seine Ankläger und Freunde um Mitleid, wünscht, daß seine Worte aufgeschrieben, in den Fels gehauen würden, weil sie seine Erfahrung bekennen, seinen Glauben an den Rechtsbeistand Jahves dokumentieren, sein Aushalten des Nicht-zu-Verstehenden, sein Sich-Ausstrecken nach dem Retter-Gott zeigen. Den zentralen Vers erwählte die Dichterin – G. Benn würde sagen das lyrische Ich – alsweisende Formel, als Vorspruch. Er lautet: „Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird, so werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen“ (Hiob 19, 26). Das nun folgende Titelgedicht heißt:

O DIE SCHORNSTEINE

Auf den sinnreich erdachten Wohnungen des Todes,
Als Israels Leib zog aufgelöst in Rauch
Durch die Luft –
Als Essenkehrer ihn ein Stern empfing
Der schwarz wurde
Oder war es ein Sonnenstrahl?

O die Schornsteine,
Freiheitswege für Jeremias und Hiobs Staub –
Wer erdachte euch und baute Stein auf Stein
Den Weg für Flüchtlinge aus Rauch?

O die Wohnungen des Todes,
Einladend hergerichtet
Für den Wirt des Hauses, der sonst Gast war –
O ihr Finger,
Die Eingangsschwelle legend
Wie ein Messer zwischen Leben und Tod –

O ihr Schornsteine,
O ihr Finger,
Und Israels Leib im Rauch durch die Luft! (8)

⁶ Vgl. z. B. Ingeborg Bachmanns Anrufung in dem Gedicht „Mein Vogel“, oder die von H. M. Enzensberger in dem Gedicht „mehrere elstern“.

Der Vorgang, der hier vergegenwärtigt wird, ist die Tötung der Juden und ihre Verbrennung in den Vernichtungslagern des Dritten Reiches. Die Verse sind Totenklage. Das namenlose Töten und Sterben sucht sein Gedenken – eine Richtung des Sinns. Die Ermordung geschieht „Israels Leib“. Es ist das jüdische Volk in seiner irdisch sichtbaren, religiös, nicht rassisch gesehenen Gestalt. Das Geschehen wird nicht sosehr beschrieben als angerufen, evoziert und gedeutet. Seine brutale Ungestalt wird durch Evokation, Invokation und insinuerende Frage hineingehoben in die gedenkende Gestalt.

„O die Schornsteine / Auf den sinnreich erdachten Wohnungen des Todes“. In den „Wohnungen des Todes“ wurden die Nachkommen Israels getötet. Durch die Schornsteine der Verbrennungsöfen wurden sie in die Luft gejagt. Welche Ironie in dem Wort „Wohnungen“. Wohnungen, nicht um zu wohnen und zu leben, sondern um getötet zu werden. Und welche Perversion des Denkens, welche Verkehrung des Sinns, wenn diese Wohnungen Mord-Fabriken und diese „sinnreich erdacht“ sind. Der Kosmos trauert. Der „Stern“, der „als Essenkehrer“ hineinleuchtet in die Kamine der Verbrennungsfabriken, wurde „schwarz“: schwarz vor Ruß, schwarz vor Rauch, schwarz vor Trauer. „Oder war es ein Sonnenstrahl?“ fragt die letzte Zeile der Strophe. Ausweitung der Teilnahme aus der Richtung des Überirdischen. Stern und Sonnenstrahl sind Klage, Kläger und Tröster in einem. Die Mörder wollten Israels Leib buchstäblich in die Luft jagen und nichten. Doch „Israels Leib zog aufgelöst in Rauch / Durch die Luft“, durch die Luft hindurch. Wohin? In welche Wohnungen? In die kosmisch-überirdischen Räume. „Stern“ und „Sonnenstrahl“ wurden nicht nur schwarz, erfuhren nicht nur passiv das Geschehen. Sie setzten ihrerseits eine Aktion: gegen die Ausstoßung einen Empfang, gegen die Vernichtung eine Rettung. Sie „empfangen“ Israels Leib. Der bösen Ironie, den „sinnreich erdachten Wohnungen“, antwortet eine höhere, lichte Ironie. Sie übersteigt das Böse, kann aber – und darin liegt für den Menschen unbegreifliches Dunkel – die irdische Vernichtungsaktion nicht hindern. Die überirdischen Räume empfangen nur das Übriggebliebene, das Unsterbliche.

Gläubige Betrachtung erkennt (zweite Strophe) die Schornsteine des Todes als „Freiheitswege für Jeremias und Hiobs Staub“. „Staub“ gehört zu den Grundworten der Dichterin. Er definiert den einen Pol der menschlichen Existenz. Die Definition wurzelt in der biblischen Erfahrungsformel: Denn du bist Staub und kehrst zurück zu Staub (1 Mos 3, 19). Aber das Lyrische Werk der Nelly Sachs führt den biblischen Satz biblisch weiter: und kehrst zurück durch Staub. Der Staub ist zugleich „Auferstehungsasche“ (384) und als solche Ausgangspunkt für die letzte Verwandlung. So betrachtet sind Stauberfahrung („Enterbte beweinen wir Staub“, Späte Gedichte, 170) und Staubwerdung in jeder Form Stationen der „Fahrt ins Staublose“, wie die spätere lyrische Formel lautet. Das ist hier nicht ausdrücklich gesagt, aber bereits eingeschlossen. Ausdrücklich fragt das Gedicht nach dem Erdenker und Erbauer der Dennoch-„Freiheitswege“. „Wer erdachte

euch und baute Stein auf Stein / Den Weg für Flüchtlinge aus Rauch?“ Gegen die sinnreichen Erdenker und Erbauer der „Schornsteine“ wird der Erdenker und Erbauer der „Freiheitswege“, gegen die untere Organisation eine obere staunend erkannt. Die Vernichtungswege der Mörder sind zugleich „Freiheitswege“, die Freiheitswege „Flüchtlingswege“, die Fluchtwege – so sagt das spätere Werk – Wege der „Verwandlung“. Die Antwort auf die Frage nach dem Erdenker und Erbauer der Freiheitswege wird nicht mehr ausgesprochen. Sie ist im Kontext bereits gegeben. Der dies tat ist der Gott „Israels“, des „Jeremias“ und „Hiobs“ Gott. Außerdem hat es der Vorspruch schon ausdrücklich gesagt: „Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird, so werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen.“

Gegenüber der Deutung des sieghaften Entkommens der Getöteten drängt sich erneut (dritte Strophe) Erinnerung und Klage des Geschehenen vor. Welche Sprache, welches Pathos reichte, es zu vergegenwärtigen? Die Urgeste der Klage ruft: „O die Wohnungen des Todes“. Euphemistisch untertreibend und zugleich ironisch wird in antithetischer Spannung zur schlichten Klage angemerkt: „Einladend hergerichtet / Für den Wirt des Hauses, der sonst Gast war.“ Dieser Wirt ist der Tod. Das Präsenspartizip „einladend“ vergegenwärtigt das Geschehene. Und wie die erste Strophe das sinnreiche Denken der Todesfabrikanten apostrophiert, so werden jetzt die Täter durch ihre „Finger“ (pars pro toto) in schauerndem Gedenken gegenwärtig. „O ihr Finger, / Die Eingangsschwelle legend / Wie ein Messer zwischen Leben und Tod“. Daß es so etwas gab, kann nur klagend, nur in der einfachsten und zugleich intensivsten Form ausgerufen werden.

Die letzte Strophe faßt zusammen. Sie beschwört in äußerster Verdichtung und Verkürzung das Ganze. Je eine Verszeile für den Ort, die Täter, die Toten; Bericht und Betrachtung, Klage und Tröstung eingeschlossen.

O ihr Schornsteine,
O ihr Finger,
Und Israels Leib im Rauch durch die Luft!

Die Ökonomie der Worte ist eine äußerste. Ein großes Gedicht. Die Aussage inkommensurabel.

In ganz anderer Form hat Paul Celan in seiner berühmten „Todesfuge“ das gleiche Geschehen zum Gegenstand eines Gedichts gemacht. Es ist als „Fuge“ nicht nur kunstvoller gefügt, sondern auch wortreicher gebaut. Anstelle des urtümlich schlichten, stockend klagenden Tons bei Nelly Sachs ein flüssiger, leichter, fast tänzerischer Rhythmus und magisch kreisender Ton. Keine Deutung des Geschehens bei Celan. In kunstvoll gebauten Langzeilen eine visionäre Darstellung von unerhörter Bildkraft und Suggestion. Aber keine Suche eines Sinns. Ohne Aufstieg zu religiöser Transzendenz. Celans Gedicht ist von schrecklicher Schönheit – die Verse der Nelly Sachs sind betrachtend, prophetisch und schlicht.

Dem Zyklus „Dein Leib im Rauch durch die Luft“, dessen Titelgedicht hier interpretiert wurde, folgen die „Gebete für den toten Bräutigam“: Liebesgedichte

und Gebete in einem. Der alles durchdringende Schmerz des durch die Schwelle des Todes Getrenntseins, das Ansprechen des Abwesenden, das Sprechen zu Gott und den Dingen über den geliebten Toten, diese Unmittelbarkeit der Ansprache und Dichte des Bewußtseins⁷, diese Einheit von Leiderfahrung und sie durchdringender Kontemplation: das alles ist einmalig, von einem ganz eigenen, religiösen und kosmischen Ton. Vielleicht wurde diese Intensität, Reinheit und Transzendenzkraft der Sehnsucht im dichterischen Ausdruck seit Dante nicht mehr erreicht. Wie „Staub“ gehört „Sehnsucht“ zu den Grundworten der Dichterin. Definiert „Staub“ den Menschen in seiner ihm vorgegebenen Existenz, so „Sehnsucht“ den Menschen in seiner Weghaftigkeit und Freiheit zur Transzendenz.

VIELLEICHT ABER braucht Gott die Sehnsucht, wo sollte sonst
sie auch bleiben,
Sie, die mit Küssen und Tränen und Seufzern füllt die
geheimnisvollen Räume der Luft –
Vielleicht ist sie das unsichtbare Erdreich, daraus die glühenden
Wurzeln der Sterne treiben –
Und die Strahlenstimme über die Felder der Trennung, die zum
Wiedersehn ruft?
O mein Geliebter, vielleicht hat unsere Liebe in den Himmel
der Sehnsucht schon Welten geboren –
Wie unser Atemzug, ein – und aus, baute eine Wiege für Leben
und Tod?
Sandkörner wir beide, dunkel vor Abschied, und in das goldene
Geheimnis der Geburten verloren,
Und vielleicht schon von kommenden Sternen, Monden und
Sonnen umloht. (25)

Das Material der Worte erscheint konventionell. Keines, das nicht schon zwei Generationen zuvor hätte stehen können. Woher stammt die dennoch fraglose, überzeugende Kraft? Aus der Reinheit, der Innerlichkeit, der Vergeistigung von Liebe und Schmerz, aus dem mystischen Bewußtsein der Allgegenwart des Geliebten und kosmisch-personaler Einung.

Den „Gebeten für den toten Bräutigam“ folgen die „Grabschriften in die Luft geschrieben“. Es sind Grabschriften für einzelne, durch Berufsbezeichnung und Initialen in der Überschrift bezeichnete Bekannte. In die Luft geschrieben sind diese Worte des Andenkens, weil es einen Ort des Grabes und einen Grabstein für sie nicht gibt. Sie alle gehören zu „Israels Leib“, „aufgelöst in Rauch durch die Luft“.

Den letzten Zyklus des Bandes „In den Wohnungen des Todes“ bilden die „Chöre nach Mitternacht“: ein „Chor der verlassenen Dinge“, ein „Chor der Geretteten“, ein „Chor der Wandernden“, ein „Chor der Waisen“, ein „Chor der

⁷ Vgl. dazu Marie Luise Kaschnitz, „Dein Schweigen – Meine Stimme“, jetzt in: Überallnie. Ausgewählte Gedichte (Hamburg 1965).

Toten“ und einer „der Schatten“, ein „Chor der Steine“ und ein „Chor der Sterne“, einer „der Wolken“ und einer „der Bäume“, ein „Chor der unsichtbaren Dinge“ und „ein Chor der Ungeborenen“. Alle Chöre besprechen eine wirkliche Welt und Zeit, deuten die kosmische, geschichtliche und gegenwärtige Weltzeit. Es ist die Zeit „nach Mitternacht“, nach dem großen Morden, nach dem Krieg, die Zeit, da ein neuer Tag sich aufmacht. Nicht unwahrscheinlich, daß in der Mitternachts-Chiffre der Dichterin des Jeremias Mitternacht steckt. Bei Jeremias trägt die „Energie von Chaos und Schöpfung ihren eigenen Namen. Dieser ist: Mitternacht. Mitternacht, das ist zunächst ein Ort: der Bezirk des Nordens, worin die Finsternis und die Nacht regieren. Um Mitternacht sind sämtliche schädlichen Kräfte konzentriert. Wenn die Pforten von Mitternacht sich öffnen, gewinnt das Böse freie Bahn. Es ist unmöglich, die Physiognomie dieses Bösen vorauszusehen, weder den Grad, noch die Dauer seiner Schädlichkeit. Aber Mitternacht, das ist auch die erregende Stunde, in welche – mit Jeremias – alle Menschen plötzlich geworfen werden. Jeremias hat die Pforten der Mitternacht sich öffnen sehen.“⁸ Mitternacht ist aber bei Nelly Sachs auch die Zeit innigen Vertrautseins, gemäß den späteren Versen „und nach Mitternacht / rechten nur Geschwister“ (149). Der „Chor der Geretteten“ bittet: „Laßt uns das Leben leise wieder lernen“ (50). Die „Toten Israels“ sprechen: „Wir reichen schon einen Stern weiter / In unseren verborgenen Gott hinein“ (56). Die „unsichtbaren Dinge“ trösten die „auseinandergerissenen Liebenden“, richten sich, ihrer Kraft bewußt, gegen die „Klagemauer Nacht“:

Klagemauer Nacht,
Von dem Blitze eines Gebetes kannst du zertrümmert werden
und alle, die Gott verschlafen haben
Wachen hinter deinen stürzenden Mauern
Zu ihm auf. (62)

Zuletzt spricht die „Stimme des heiligen Landes“ (stammt diese Benennung nicht aus christlichem Bereich?). Sie spricht: „O meine Kinder / Der Tod ist durch eure Herzen gefahren / Wie durch einen Weinberg –“. Sie fragt weiter: „Wo soll die kleine Heiligkeit hin / Die noch in meinem Sande wohnt?“ Sie antwortet mahnend: in das Verzeihen.

„Leget auf den Acker die Waffen der Rache
Damit sie leise werden –
Denn auch Eisen und Korn sind Geschwister
Im Schoße der Erde – (68)

Wer könnte solche Worte heute glaubhaft sprechen? Ein Christ? Welcher Christ? Die Jüdin Nelly Sachs kann und darf es. In dem Gedicht „Auf daß die Verfolgten nicht die Verfolger werden“ (77) mahnt sie ihre Brüder und Schwestern erneut, vom Geist der Rache Abstand zu nehmen.

⁸ André Neher, Jeremias (Köln 1961) 17 f., 20.

Gemäß aller gängigen Theorie von Benn bis Brecht und Höllerer bis Heissenbüttel ist diese Art zu sprechen altmodisch, sind Themen des biblischen Heils unmöglich. Zumindest kommen sie keinem Programmatiker in den programmierenden Sinn. Sie alle haben Wissen und Weisheit auf ihre Weise definiert. Das größere Wirkliche sparen sie aus. Von mystischer Gemeinschaft scheinen sie wenig zu wissen.

Flucht und Verwandlung

Schon das erste Gedicht aus den „Wohnungen des Todes“ nannte das Stichwort Flucht. Daß die Kamin-Ausgestoßenen überirdisch empfangen, ihre radikalste Zwingnis als Möglichkeit äußerster Freiheit erkannt wird, weist auf Verwandlung. Noch der späte Zyklus „Glühende Rätsel“ rätselt an der eigenen Flucht- und Verwandlungsexistenz. Flucht und Verwandlung werden in vielen Gedichten von Nelly Sachs thematisch. Der 1959 veröffentlichte Zyklus trägt diesen Titel. Es ist die gleiche radikale, unausweichliche und unzerstörbare Existenz, die in der späteren Formulierung „Fahrt ins Staublose“ heißt. In der Staubgeburt beginnt des Menschen Leben. Im Staublosen endet es. Dazwischen liegt die Fahrt mit vielen Stationen der Abschiede, des Sterbens, der Verwandlungen, der schrittweisen, manchmal gewalttätigen Geburt. Der Mensch „dunkel vor Abschied“, aber „in das goldene Geheimnis der Geburten verloren“ (25); der Mensch „explodierend“ geladen mit „Sehnsuchtsstoff“ (331) ist immer schon „Auferstehungsasche“ (384):

Aufgeflügelt sind seine Gebete
aus täglichen Vernichtungen
suchend die inneren Augenstraßen.

Krater und Trockenmeere
erfüllt von Tränen
durch sternige Stationen reisend
auf der Fahrt ins Staublose. (331)

Die „Fahrt ins Staublose“ ist eine Flucht von und eine Flucht zu. Flucht von den „Wohnungen des Todes“ dieser Welt, ihrem „Atem von Sodom“ und ihrer „Last von Ninive“ (254); Flucht von der Welt, die den „Bräutigam“ getötet hat (23 ff.) und keine „Heimat“ gibt (262), Flucht von ihr, die den „Strauch der Verzweiflung“ (378) nährt. Aber wohin? In der sehr konkret erkennbaren, persönlichen „Flüchtlings“-Situation auf dem „Pflaster der fremden Stadt“, wo die Schau-„Fenster“ ihren „Bilderbuchhimmel“ zeigen, wehrt die „Überlebende“ (zyklischer Titel): „Welt, frage nicht die Todentrissenen / wohin sie gehen, / sie gehen immer ihrem Grabe zu“ (114). Im Zyklus „Von Flüchtlingen und Flucht“ wird diese Erfahrung dargestellt: „Das ist der Flüchtlinge reißende Flucht / in die Fallsucht,

den Tod!“ (160). Das lyrische Ich dieser Verse weiß sich „landsflüchtig / mit dem schweren Gepäck der Liebe“ (259). Landsflüchtig wohin? In die andere Welt, in die Welt des toten Bräutigams und die Welt Gottes ineins. „Immer auf der Leuchtspur zu dir“ (383). Das Du ist der getötete Bräutigam. Gott wird in den Versen – gemäß streng israelitischer Ehrfurcht vor der absoluten Geistigkeit und Unendlichkeit des ganz Anderen – nicht als Du angesprochen. Er ist der Gott der „Schöpfung“, der „Geburten“, der „Quelle“ (386), des „Geheimnisses“, der „Auferstehung“, des „Heils“ (141). Trotz der Anzielbarkeit seiner Welt ist die „Leuchtspur“ zu ihr und zu Ihm wieder und wieder „verdunkelt in der Fallsucht“ (383). Im Juni 1961 bekannte die Dichterin in einem Brief: „Die Gedichte, die ich dann und wann schreibe – am Anfang geschah es, um atmen zu können – jetzt stürzen sie wie Fallsucht nur dem Ende zu.“⁹ Die Intensität dieser ekstatischen Flucht reißt den Flüchtigen zuzeiten in die Nähe des Wahnsinns.

Flucht aus den schwarzgebluteten Gestirnen
des Abschieds,
Flucht in die blitztapezierten
Herbergen des Wahnsinns,

Flucht, Flucht, Flucht
in den Gnadenstoß der Flucht
aus der zersprengten Blutbahn
kurzer Haltestelle – (164).

Israels Schicksal hieß seit „Abrahams“ Tagen (162) Flucht. Die eigene, persönliche Flucht geschieht im größeren Fluchtstrom des Volkes. Aber auch diese größere Flucht des Volkes ist noch umfassender zu begreifen, als der für unsere Wahrnehmung ausgeprägteste, sichtbarste Fluchtstrom innerhalb einer geradezu kosmischen Fluchtbewegung. Die ganze Welt befindet sich für Nelly Sachs im Aufbruch zu einem unendlichen Flucht- und Zielpunkt. Das gesamte Weltall zieht einen anderen Zustand, eine neue Geburt an.

WOHIN o wohin
du Weltall der Sehnsucht
das in der Raupe schon dunkel verzaubert
die Flügel spannt,
mit den Flossen der Fische
immer den Anfang beschreibt
in Wassertiefen, die
ein einziges Herz
ausmessen kann mit dem Senkblei
der Trauer.

⁹ Widerspiel. Deutsche Lyrik seit 1945. Hrsg. Hans Bender (München 1962) 124, 265.

Wohin o wohin
du Weltall der Sehnsucht
mit der Träume verlorenen Erdreichen
und der gesprengten Blutbahn des Leibes;
während die Seele zusammengefoldet wartet
auf ihre Neugeburt
unter dem Eis der Todesmaske. (140)

Das Gedicht erscheint wie eine Parallele zum achten Kapitel des Römerbriefs: „Die Sehnsucht der Schöpfung wartet ja auf das Offenbarwerden der Kinder Gottes“, heißt es bei Paulus. „Denn die Schöpfung ward der Vergänglichkeit unterworfen, . . . aber auf Hoffnung hin, auch sie, die Schöpfung, werde einst von der verderblichen Sklaverei erlöst werden zur Freiheit, dem herrlichen Gut der Kinder Gottes . . . Und nicht nur sie, auch wir . . . seufzen im Innern und müssen warten auf den Besitz der Kindschaft, die Erlösung unseres Leibes“ (Röm 8, 19 f. 23).

Im „Wohin“-Gedicht entwickelt die Dichterin zum erstenmal ihr großes Verwandlungsbild der Raupe in den Schmetterling¹⁰. Es ist eines der zentralen Bilder der morgenländischen und abendländischen Mystik, in säkularisierter Form noch zu finden bei Goethe in dem Gedicht „Selige Sehnsucht“ aus dem „West-Östlichen Divan“. Nelly Sachs hat für ihr Erleben und Glaubensverstehen von „Flucht und Verwandlung“ eine gegenständliche Entsprechung¹¹ im Bild des Schmetterlings gefunden. Die Raupe hat mehrere Verwandlungen vor sich, der Schmetterling hinter sich: von der Raupe zur Puppe zum fliegenden Falter. Jedesmal ein Prozeß des Sterbens und der neuen Geburt. Nelly Sachs sieht – und das ist Frucht chassidisch-kabbalistischer Betrachtung – „den Anfang“ der Schmetterlingsflügel schon in den „Flossen der Fische“ (140) angelegt. Fische sind für sie Wesen, die weiter vorne liegen in der Schöpfung, weiter unten in der Sehnsucht, näher dem Anfang. Auch sie sind gegenständliche Entsprechungen, nämlich des „Wasserbewußtseins“ (vgl. 354, 162, 262) der Seele.

Anders als in Mörikes Gedicht „Im Weinberg“ wird der Schmetterling bei Nelly Sachs schon im Ansatz auf Transzendenz hin durchsichtig. Bei Mörike erkennt das im Weinberg sitzende lyrische Ich den Schmetterling zunächst als schimmerndes Naturwesen, als reizenden Sylph, als ästhetische Begegnung. Erst in einem zweiten Schritt und von außen wird der Schmetterling vom Beschauer, der das Neue Testament in Händen hält, auf das Wort Gottes, jetzt allerdings im engsten Sinn, bezogen. Für Nelly Sachs ist der Schmetterling in sich Bild der Verheißung.

¹⁰ Zum erstenmal genannt, aber als Bild nicht ausgeführt, wurde der Schmetterling von Nelly Sachs in der Grabchrift für „Die Tänzerin“ (37) und im „Chor der Ungeborenen“ (67). Wahrscheinlich begegnete die Dichterin dem Bild in der jüdischen Kabbala. So steht schon im Buch „Sohar“, auf das sich mehrere Gedichte beziehen, im ersten Kapitel: „Das Strahlen, mit dem der ‚Anfang‘ Samen aussät, sich zum Ruhm, wie der Same der Seidenraupe, die sich einspinnt und einen Palast um sich baut, sich zum Preis und der Welt zum Segen“ (Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem Sohar. Übersetzt von Gershom Scholem, Berlin 1936, 45).

¹¹ In den dichtungstheoretischen Äußerungen von T. S. Eliot spielt der Begriff „objective correlative“, zu deutsch „gegenständliche Entsprechung“, eine wichtige Rolle.

SCHMETTERLING

Welch schönes Jenseits
ist in deinen Staub gemalt.
Durch den Flammenkern der Erde,
durch ihre steinerne Schale
wurdest du gereicht,
Abschiedswebe in der Vergänglichkeiten Maß.

Schmetterling
aller Wesen gute Nacht!
Die Gewichte von Leben und Tod
senken sich mit deinen Flügeln
auf die Rose nieder
die mit dem heimwärts reifenden Licht welkt.

Welch schönes Jenseits
ist in deinen Staub gemalt.
Welch Königszeichen
im Geheimnis der Luft. (148)

Der Schmetterling ist nicht naturalistisch, noch in der Art Goethes oder Mörikes betrachtet. Er wird von vornherein aus einem Horizont transzendenten Glaubenswissens angeschaut, in seinem Gleichnischarakter erkannt und in seinem Verweisungscharakter dargestellt. Das gab es in mittelalterlicher und barocker Dichtung. Transzendentaler Glaube sucht sein bildliches Analogon, jenseits- und dunkelgerichtete Existenz ihre gegenständliche Entsprechung. Alles Schaubare muß dem Glauben dienen, alle bildliche Welt der bildlosen. In dem Maß als eine aufklärerische und naturwissenschaftliche Sehweise zur einzig legitimen erklärt wurde, war solche Betrachtungsweise als unwissenschaftlich abgetan. Heimatrecht behielt sie vorab bei den Mystikern. Im vorliegenden Gedicht ist der Schmetterling von vornherein als Zeichen verstanden für eine der Wandlung unterworfenen, jenseitsbezogene, durch Sterben heimkehrende Existenz. Diese Sehweise verflüchtigt den Schmetterling keineswegs zu einer dünnen Allegorie oder formelhaften Emblemata. Die Darstellung aus dem Glauben intensiviert ihn vielmehr zu seinem über sich selbst hinausweisenden Schöpfungselbst.

Mit einem Ausruf des Staunens setzt das Gedicht ein. „Welch schönes Jenseits ist in deinen Staub gemalt.“ Im Farbstaub der Flügel steckt die Vergänglichkeit allen Staubes, steckt die Staubgeburt des Geschöpflichen. Aber er trägt die Spuren des Unvergänglichen, die Schöne des Jenseits. Polare Spannung von Jenseits und Staub. Das schöne Flammengebilde der Flügel wurde, so wird gesagt, „durch den Flammenkern der Erde gereicht“. Es stammt aus dem Innersten, dem Stärksten, dem zeugenden Feuer. Dann aber wurde es auch „durch ihre steinerne Schale gereicht“, durch der Erde Verschließendes und Verschlössenes. Die Räume, aus denen der Schmetterling stammt, denen er durch Herkunft verbunden ist, sind genannt.

Die letzte Zeile der ersten Strophe benennt ihn selbst. Wer ist er denn? „Abschiedswebe in der Vergänglichkeiten Maß“. Welche Definition, welche Metapher, welche Verbindung von Bild und Begriff. Wessen „Abschiedswebe“ ist gemeint? Zunächst die des Schmetterlings selbst. In seiner eigenen Entwicklung von der Raupe zur Puppe, von der Puppe zum Falter ist die Webe der Flügel die letzte Webe, das Abschiedskleid. Als solche Webe ist sie aber zugleich ein kosmisches Zeichen des Abschieds für den betrachtenden Menschen, ein „Memento mori“ in der Fülle der Schönheit und in der Leichtigkeit des Daseins. Darum „aller Wesen gute Nacht“ (2. Strophe). Zeichen nicht nur der Nacht und Todesnacht, sondern Verheißung des Gutwerdens beider. Diese Verheißung ist begründet im eigenen Sein des Schmetterlings, dessen Werden- und Sterbeprozess in einem Fort vom Niedrigeren zum Höheren, vom Bauchschrumpfen zum Luftleichten aufsteigt. Er ist ex definitione ein Wesen zwischen „Leben und Tod“. In dieser Zuständlichkeit senken sich die gewichtlosen „Gewichte“ seiner „Flügel“ auf die „Rose“ nieder. Sie ist die zweite Entsprechung für die menschliche Seele. Als Blühende geht auch sie den Heimweg. Auch sie zeigt den Höhepunkt ihres Daseins angesichts baldigen Sterbens. Zwischen Schmetterling und Rose besteht also eine innere Beziehung. Sie ziehen sich gegenseitig an, zeigen sich einander, sprechen sich, indem der Schmetterling sich auf die Rose niederläßt, das Liebes- und Abschiedswort zu. Ein Bild auch von Mann und Frau, vereint gesteigertes Zeichen „heimwärts reifenden Lichts“.

Von einer Behauptung ging das Gedicht aus. Mit dem Beweis endet es. Es ist das Staunen auf höherer Stufe, die Frucht des Meditativen, wenn jetzt am Ende erneut gesagt wird: „Welch schönes Jenseits ist in deinen Staub gemalt.“ Schließlich wird ausdrücklich auf die Zeichenhaftigkeit von Bild und Vorgang verwiesen. „Welch Königszeichen im Geheimnis der Luft.“ Königszeichen: ein höchstes unter den Zeichen. Die Dichterin verwendet die Königsmetapher häufig. So ist „der Fisch mit den ausgerissenen Purpurkiemen / ein König des Schmerzes“ (97). So spricht sie von „dieser Kette von Rätseln / um den Hals der Nacht gelegt / Königswort weit fort geschrieben“ (385). So weiß sie um den „Königsweg der Geheimnisse“ (354). Die Königsmetapher verweist über irdisch Höchstes und Würdiges hinweg in den Raum des Gottkönigtums Jahves, also wiederum in die Transzendenz. Auch dieses Wort eine Chiffre der jüdischen Kabbala¹². Königszeichen ist im Gedicht der Schmetterling, ist die Rose, ist die Begegnung beider: „Geheimnis“ in doppeltem Sinn. Nicht alle nehmen das Bild in seiner Zeichenhaftigkeit wahr. Sie sehen und sehen nicht. Doch bleibt der Vorgang auch für den Sehenden „Geheimnis“. Der Lebens- und Sterbensvorgang kann nicht zu Ende gedeutet werden. Die Verweisungsfunktion des Bildes mündet ins Unendliche.

¹² In einer mystischen Hymne hat z. B. Moses ben Nachmann die Geburt der Seele aus der Tiefe der göttlichen Sphären, aus der ihr Leben hervorströmt, beschrieben. Darin heißt es: „Aus Nichts rief er mich hervor, doch am Ende der Zeiten / werde ich wiedergefordert vom König.“ Und: „Herab stieg die Seele, aus der sinkenden Stufen Geflechte, / aus dem Teich der Entsendung in den Garten des Königs“ (Gershom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*. Frankfurt 1957, 262. Englische Ausgabe 1941).

Die durchgehende Existenzerfahrung des Ichs, das aus allen Versen spricht, heißt Flucht. Flucht als Schicksal und Freiheit, Notwendigkeit und Gnade, Möglichkeit und Bedingung des Lebens, als „Fallsucht“ und „Jagd“ (vgl. 77, 95, 160 ff., 258). Das in die Flucht gezwungene Ich betet „für einen Wimpernschlag: / Ruhe auf der Flucht“ (258). Das Gebet wird erhört. Die Darstellung der Erhörung lautet:

IN DER FLUCHT
welch großer Empfang
unterwegs –

Eingehüllt
in der Winde Tuch
Füße im Gebet des Sandes
der niemals Amen sagen kann
denn er muß
von der Flosse in den Flügel
und weiter –

Der kranke Schmetterling
weiß bald wieder vom Meer –
Dieser Stein
mit der Inschrift der Fliege
hat sich mir in die Hand gegeben –

An Stelle von Heimat
halte ich die Verwandlungen der Welt – (262)

Dem in die Flucht gerissenen Menschen wird nicht nur eine „kurze Haltestelle“ (164) – so in einem früheren Gedicht –, sondern ein „großer Empfang“ gewährt. Worin besteht der Empfang? Wer ist der Gewährende? Der Empfang „in der Flucht“ (es ist eine Verinnerung von „auf der Flucht“) besteht im Ansichtigwerden eines Bildes, und zwar des großen Verwandlungsbildes der Dichterin. Sie erkennt sofort dessen Zeichenhaftigkeit, seine gegenständliche Entsprechung, Spiegelung der eigenen Verfaßtheit. In der Begegnung mit dem Bild des Schmetterlings erfährt das Ich in der Flucht Ruhe, Bestätigung, Weisung, Hoffnung und Trost. Der Schmetterling ist ein „kranker Schmetterling“ auf der Rast. Auch er unterwegs, und zwar zum Meer. Worin besteht seine Krankheit? Das wird ausdrücklich nicht gesagt, doch impliziert. Er ist krank vor Ermüdung, krank vor Sehnsucht, krank vor Flucht, krank vom langen Weg.

„Eingehüllt / in der Winde Tuch / Füße im Gebet des Sandes“ steht, sitzt, liegt er da. „Eingehüllt in der Winde Tuch“ ist ironischer Euphemismus, denn das heißt nicht eingehüllt, ausgesetzt den Winden. „Aber der Wind ist kein Haus / leckt nur wie die Tiere / die Wunden am Leib“, heißt es im Gedicht „Jäger, mein Sternbild“ (258). Der Wind ist kein Haus, keine Hülle, kein Gegenüber. Und dennoch ist er eine Form des Raumes, der Hülle und des Gegenübers: ein Raum sui generis,

nämlich genau der, in dem sich „Flucht und Verwandlung“ ereignen, die Entgrenzung des Raumes und eine Art des unberechenbaren Angesprochenwerdens von allen Seiten. Es zeigt die sinnbildliche und kosmische Sicht des Schmetterlings, das außerordentliche Bewußtsein von Entgrenzung, Raum, Person und Transzendenz, wenn von ihm gesagt wird, daß seine „Füße im Gebet des Sandes“ stecken. Natürlich ist das anschauende Deutung. Der Schmetterling wird ja als Spiegelbild des eigenen Ich verstanden. Das schließt jedoch nicht aus, daß er durch eben dieses Erkenntwerden seine eigene kosmische Eigentlichkeit (vgl. Röm 8, 19 ff.) erlangt. Er steht in einem Sand, „der niemals Amen sagen kann“. Wollte man die Körner des Sandes zählen, man käme an kein Ende. In diesem Nicht-zu-Ende-Kommen gleicht er dem endlosen „Meer“, zu dem der Schmetterling unterwegs ist. Der objektiven Unendlichkeit des Zieles entspricht die subjektive Unendlichkeit der eigenen Verfaßtheit, des Gebetes. Es ist nicht nur der Sand, „der niemals Amen sagen kann“, sondern darüber hinaus (stilistische Figur der Enallage, der Verschiebung der Wortbeziehung) der Schmetterling, und darüber hinaus der Mensch „in der Flucht“, „denn er muß (der Schmetterling) / von der Flosse in den Flügel / und weiter“. „Flosse“ und „Flügel“ sind formelhafte Verkürzungen. Wir sagten bereits, daß die Sehnsucht – Notwendigkeit der Flucht und Auftrag zur Verwandlung – in der Vorstellungswelt der Dichterin bei „den Flossen der Fische“ (140) ihren Anfang nimmt. Beim Menschen beginnen Flucht und Verwandlung „sternenrückwärts in der Erinnerung, / schlafwassergefahren“ (162). Der Weg, „die Goldader der Sterblichen / sinkt unter Wasserbewußtsein / und arbeitet für Gott“ (354). Aus diesem Flossen-Zustand und Wasserbewußtsein muß das der Flucht und Verwandlung unterworfenen Wesen in „den Kokon des Seidenschmetterlings“ (258), „in den Flügel“ – „und weiter“. Auch der geflügelte Zustand ist noch kein endgültiger Zustand. Als Staub-Gezügelter muß der Mensch, muß „der kranke Schmetterling“ noch weiter zur letzten Verwandlung des „Todes“ in „Auferstehung“ (317) aus „Auferstehungsasche“ (384).

Das Bewußtsein des Meeres, und damit den inneren Antrieb zum Ziel, hat der kranke Schmetterling gegenwärtig verloren. Der Verlust ist Teil seines Krankseins. Aber er „weiß bald wieder vom Meer“, von der Nähe des Gesuchten und dem Ziel seiner Bestimmung. Überraschend zeigt das Gedicht noch ein zweites Bild der Begegnung: „Dieser Stein / mit der Inschrift der Fliege / hat sich mir in die Hand gegeben“, sagt das lyrische Ich. Kein ichhaftes Zugreifen nach dem gesehenen Ding, sondern ehrfürchtiges Anschauen, das den Stein als Gabe, die Gabe als Zeichen begreift. Was ist das für ein Stein? Wahrscheinlich ein im Küstensand gefundener Bernstein, der ein Insekt eingeschlossen hält. Weit davon entfernt geschätzt zu werden als Gegenstand des Schmucks, ist der Bernstein Zeichen dem Glauben. War nicht der getötete Christus in den Fels eingeschlossen wie die Fliege in den Stein? Der gefundene Stein ist ein Bild des Todes. „Hiobs Vier-Winde-Schrei / und der Schrei verborgen im Ölberg / wie ein von Ohnmacht übermanntes

Insekt im Kristall“, heißt es im Gedicht „Landschaft aus Schreien“ (221 f., vgl. 225). Als Oster-Christus ist aber der Eingeschlossene Zeichen „versteinter Auferstehung“ (vgl. 190). Der gefundene Stein mit der „Inschrift der Fliege“ ist dem glaubend betrachtenden Ich Zeichen des eigenen Todes und der eigenen Auferstehung.

Schmetterling und steinverschlossene Fliege sind zeichenhaft Formen der „Verwandlungen der Welt“. Darin besteht die Rast in der Flucht, der Empfang, das Anschauen, die Gabe, daß sie beide dem lyrischen Ich die eigene innere Zuständigkeit und Verfaßtheit zeigen. Ausgangspunkt des Gedichtes war die eigene Fluchtsituation. Die beiden Mittelstrophen zeigten zwei Verwandlungsbilder. Von ihnen her deutet die Schlußstrophe auf höherer Ebene die eigene Fluchtsituation, eine Flucht verwandelt im Zeichen von Tod und Auferstehung. Die Schlußverse lauten: „An Stelle von Heimat / halte ich die Verwandlungen der Welt.“ Man hat darin die lyrische Selbstdeutung, die zur Formel verdichtete Existenzsumme der Dichterin erkannt. Es ist kein Zufall, daß außer dem Wort „Flucht“ auch das Wort „Empfang“ schon im ersten Gedicht „Wohnungen des Todes“ begegnete. Stern und Sonnenstrahl empfangen dort die „Flüchtlinge aus Rauch“. Hier, in diesem Gedicht, empfangen „der kranke Schmetterling“ und die versteinte „Fliege“ den Flüchtling. Unscheinbare Empfänger geben einen „großen Empfang“, hinter dem der Gott Israels steht. Ihm ist das „Meer“ Zeichen und sind „die Verwandlungen“ Wege. Der durch seine ganze Existenz „in der Flucht“ wesende Mensch besitzt kein Haus. Er kann sich nicht festhalten, kann nicht ausruhen, ist nicht in dem verwurzelt, was man gemeinhin „Heimat“ nennt. Was anderen Menschen „Heimat“, sind ihm „die Verwandlungen der Welt“. Welche Armut, welche Darbietung des Lebens. Eine ungeheuer herausgerufene und zeichenhafte Existenz. Der exponierteste Weg zum Gott der Schöpfung und der Auferstehung.

Den mittelalterlichen Pilger hat im zwanzigsten Jahrhundert der Flüchtling schicksalhaft abgelöst. Doch wir weigern uns, seine Existenz zu erkennen. Die Flucht heißt von ihrer helleren Seite her betrachtet „Fahrt“. Was immer sich auf der Fahrt befindet, Fische, Schmetterling, Rose oder Liebende, wer immer „von der Erde kommt“ (331), ist biblisch gesprochen „Staub“: staubgeboren, hinfälliger Staub, Verwandlungsstaub, „Staub, der offen steht zur seligen Begegnung“ (149). Der ganz und endgültig verwandelte, der auferstandene Mensch wird der „staublose“ sein: Ziel aller Flucht und aller Verwandlung. Über alle uns in jüngster Zeit zugeworfenen Definitionen des Menschen hinaus definiert Nelly Sachs aus biblischem Glauben den Menschen als einen „auf der Fahrt ins Staublose“ (331). Welche Definition täte uns dringender not? Der technische Mensch will verändern; der mystische läßt sich verwandeln.