

Jörg Schuster

„Wacht auf, denn eure Träume sind schlecht!“

Schlaf(losigkeit) in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur bei Günter Eich, Wolfgang Hildesheimer, Nelly Sachs und Paul Celan

„Das Schlafen als Ausweg kam nicht in Frage [...].“

(Handke 1989, 11)

„Denk ich an Deutschland in der Nacht, / Dann bin ich um den Schlaf gebracht. / Ich kann nicht mehr die Augen schließen, / Und meine heißen Tränen fließen.“ (Heine 1997, 432) Die Klage, die Heinrich Heine, als radikaler Demokrat jüdischer Herkunft ins Pariser Exil geflüchtet, 1843 ausstieß, besitzt traurige Berühmtheit und ist beinahe zeitlos gültig. Sie lässt sich in zugespitzter Form auf das zwanzigste Jahrhundert übertragen, in dem Deutschland zum Ort des Zivilisationsbruchs und des Massenmordes wurde. Innerhalb der deutschsprachigen Literatur nach 1945 wird Schlaflosigkeit vor dem Hintergrund der Holocaust-Erfahrung so insbesondere für jüdische Autor*innen zur Reflexionsfigur. Zu einer wachsam-panischen Grundhaltung kommt es zudem auch angesichts der globalen atomaren Bedrohung, der möglichen militärischen Selbstvernichtung der Menschheit. Doch auch das Gegenteil, das fluchtartig-widerständige Abtauchen in den Schutzraum des Schlafs kann angesichts eines katastrophalen Weltzustands eine Handlungsoption sein. Literaturgeschichtlich noch hinter Heine zurückgehend, hat Friedrich Hölderlin in diesem Sinn bereits 1800 in seiner Elegie *Brod und Wein* die Vorteile des Schlafs in einer desaströsen geschichtlichen Situation der Einsamkeit, der Verlorenheit und Verlassenheit benannt: „Indessen dünket mir öfters / Besser zu schlafen wie so ohne Genossen zu seyn“ (Hölderlin 1992, 378).

Durch diesen kurzen literaturgeschichtlichen Blick zurück ins neunzehnte Jahrhundert ist bereits das Spannungsfeld von Schlaf und Schlaflosigkeit skizziert, das sich in der extremen zeitgeschichtlichen Situation der Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg in der deutschsprachigen Literatur feststellen lässt. Dieser poetologisch-ästhetisch signifikanten Konstellation soll im Folgenden anhand einiger exemplarischer Beobachtungen nachgegangen werden. Die Textauswahl ist mit einem Hörspiel, einem Roman und einigen Gedichten breit gefächert, ebenso die Autorinnen und Autoren. Bei Nelly Sachs, Paul Celan und Wolfgang Hildesheimer handelt es sich um jüdische Schriftstellerinnen und Schriftsteller, deren Familien teilweise Opfer des Holocaust wurden. Für die Nachkriegsliteratur nicht weniger repräsentativ – auf eine

allerdings ambivalente Weise – ist Günter Eich, dessen Hörspiel *Träume* zunächst als Ausgangspunkt dienen soll. Als frühes Mitglied und erster Preisträger der Gruppe 47 ist Eich ein angesehener und erfolgreicher Vertreter der ‚neuen Generation‘ der deutschen Literatur, die in literaturpolitischer wie in gesellschaftskritischer Hinsicht nach 1945 für frischen Wind sorgte. Wie viele prominente Vertreter dieser Generation ist Eich, dem biographischen Hintergrund von Sachs, Celan und Hildesheimer diametral entgegengesetzt, aber eben auch ein ehemaliger Wehrmachtssoldat, der zudem im NS-Deutschland bereits als Hörspielautor reüssiert hatte.¹

1 Aufrütteln aus dem Schlaf – Günter Eichs *Träume*

Günter Eichs 1950 urgesendetes Hörspiel *Träume* gilt als Meilenstein in der Literatur- und Rundfunkgeschichte der frühen Nachkriegszeit (vgl. Bannasch 2020). Der wirkungsmächtige Charakter verdankt sich unter anderem seiner formalen Komposition, die aus rahmenden Gedichten, einleitenden Nebentexten sowie fünf Hörspielen besteht. Diese drei formalen Ebenen stehen in einem spannungsvollen, teilweise kontrastiven Verhältnis zueinander; der Bereich des Schlafs und des Traums ist dabei für alle drei Ebenen von Bedeutung.

Bereits im einleitenden Gedicht spielt dies eine zentrale Rolle:

Ich beneide sie alle, die vergessen können,
die sich beruhigt schlafen legen und keine Träume haben.
Ich beneide mich selbst um die Augenblicke blinder Zufriedenheit
erreichtes Urlaubsziel, Nordseebad, Notre Dame,
roter Burgunder im Glas und der Tag des Gehaltsempfangs.
Im Grunde aber meine ich, daß auch das gute Gewissen nicht ausreicht,
und ich zweifle an der Güte des Schlafes, in dem wir uns alle wiegen.
Es gibt kein reines Glück mehr (– gab es das jemals? –),
und ich möchte den einen oder andern Schläfer aufwecken können [...]. (Eich 1991, II, 351)

Hier geht es also um einen kritischen Blick auf das Vergessen, auf beruhigtes Schlafen und blinde Zufriedenheit, denen Zweifel und der Versuch des Aufweckens entgegengestellt werden. Genau als ein solcher Versuch lässt sich das Hörspiel *Träume* verstehen, das eine Folge von fünf Alpträumen präsentiert. In den die Dialoge

¹ Vgl. Vieregg 1993; grundlegend zum literarischen Werk Eichs ist immer noch die Studie von Neumann 2007.

einleitenden Nebentexten wird dabei die Situation der jeweils Träumenden zeitlich und geographisch genau benannt: Geträumt wird in den Jahren 1947 bis 1950 in Deutschland, China, Australien, Russland sowie in den USA, womit auf die globale Bedeutung der Träume verweisen wird. Ironisch relativiert wird diese Bedeutung durch den Hinweis auf die Harmlosigkeit der Träumer*innen („eine gutmütige und harmlose Person“, Eich 1991, II, 359), auf angebliche rationale medizinische Gründe für die Träume wie etwa Magenleiden (vgl. Eich 1991, II, 351) sowie darauf, dass die Personen ihre Träume schon wieder vergessen hätten (vgl. Eich 1991, II, 364).

Auffallend ist in struktureller Hinsicht, dass die rahmenden Gedichte historische Daten wie die Atomangriffe auf Hiroshima und Nagasaki sowie den Atomversuch von Bikini nennen,² während die Träume selbst unbestimmt und deutungsoffen bleiben. So weckt der erste Traum Assoziationen zu Deportationen in Vernichtungslager, es könnte sich aber auch um deutsche Vertriebene aus dem ehemaligen Ostpreußen handeln.³ Zugleich wird jedoch auf Platons Höhlengleichnis angespielt, indem eine aus mehreren Generationen bestehende Familie, die seit Jahren in einen dunklen Zugwaggon eingepfercht ist, um die ‚richtige‘ Deutung der Welt außerhalb des Waggons kämpft. Das Stück trägt deutlich Züge des absurd Dramas⁴ und endet schließlich in der Katastrophe, indem – wie später in Friedrich Dürrenmatts ebenfalls absurdem Kurzprosastück *Der Tunnel* (1952) – der Zug immer schneller rollt.

Die Motive des Traums und des Schlafs werden *innerhalb* des Traums, in der Auseinandersetzung zwischen den Generationen um die Deutung der sie umgebenden Wirklichkeit aufgegriffen: „Wir glauben nicht an die Welt, von der ihr immer redet. Ihr habt sie nur geträumt“ (Eich 1991, II, 355), heißt es etwa, oder: „Du erzählst immer dasselbe. [...]. Sei still und schlaf!“ (Eich 1991, II, 352) Es geht hier somit letztlich um die Deutungshoheit über Sprache und Erinnerung: „URALTE: Kannst du dich erinnern: Es gab etwas, was wir Himmel nannten und Bäume. [...] Ich hatte das ganz vergessen, aber jetzt erinnere ich mich.“ (Eich 1991, II, 353) Dem entgegnet der Enkel: „Alles Wörter, Wörter, – was sollen wir damit?“ (Eich 1991, II, 354) Insbesondere der Konflikt zwischen Erinnern und Vergessen, der bereits im Einleitungsgedicht thematisiert wurde, spielt in den *Träumen* eine zentrale Rolle, nicht nur im ersten, sondern auch im vierten Traum, in dem zwei Forschungsreisende von einem einheimischen Koch vergiftet werden und ihr Gedächtnis verlieren.

² Dies ist in der Urfassung von 1950 der Fall (Eich 1991, Bd. II, 385); in der späteren Fassung werden diese Orte dagegen ‚verinnerlicht‘: „Nirgendwo liegt Korea und Bikini, aber in deinem Herzen.“ (Eich 1991, II, 358–359).

³ So wird im Nebentext der „Schlossermeister Wilhelm Schulz aus Rügenwalde in Hinterpommern, jetzt Gütersloh in Westfalen“ als einer der Träumer benannt (Eich 1991, II, 351).

⁴ Vgl. einführend Daus 1977; Esslin 1987; Frackowiak 2007 und Bennett 2015.

Die Wirkung der präsentierten Träume ist genau die umgekehrte, sie richten sich gegen das Vergessen und arbeiten – wenn auch auf eine zeitgeschichtlich nicht konkrete Weise – an der aggressiv aufrüttelnden Wiederkehr des Verdrängten. Im Schlussgedicht wird diese angestrebte Wirkung explizit als Appell formuliert:

Wacht auf, – denn eure Träume sind schlecht!
 Bleibt wach, weil das Entsetzliche näher kommt.
 Auch zu dir kommt es, der weit entfernt wohnt in den Stätten, wo Blut vergossen wird,
 auch zu dir und deinem Nachmittagsschlaf,
 worin du ungern gestört wirst.
 Wenn es heute nicht kommt, kommt es morgen,
 aber sei gewiß. [...]
 Nein, schlaft nicht, während die Ordner der Welt geschäftig sind! (Eich 1991, II, 383–384)

Wie die vom Norddeutschen Rundfunk protokollierten und archivierten Zuhörer*innenreaktionen zeigen, erreichten die Hörspiele genau die von Eich kalkulierte schockierende Wirkung, indem sie ein auf Vergessen zielendes einfaches Konsumieren ausschließen. So beklagt sich ein Anrufer: „sowas setzt man doch nicht den Leuten zum Abendbrot vor“ (Schmitt-Lederhaus 1989, 29), ein anderer beschwert sich, man könne anschließend „gar nicht schlafen nachts“, er müsse „jetzt [...] bis um zwei Uhr aufbleiben, daß ich mich wieder beruhige“ (Schmitt-Lederhaus 1989, 31), ein weiterer möchte gleich „die Polizei benachrichtigen“ (Schmitt-Lederhaus 1989, 30), ein anderer fordert, dass „so ein Kram vorherzensiert wird“ (Schmitt-Lederhaus 1989, 32). Die Rückkehr des Verdrängten ist somit fünf Jahre nach dem Ende der NS-Diktatur nur zu gut gelungen.

2 **Schlaf als Poetik des Auslöschen – Wolfgang Hildesheimers Roman *Tynset***

Um *Schlaf*, Erinnern und Sprache kreist auch Wolfgang Hildesheimers 1965 veröffentlichter Roman *Tynset*.⁵ Die Verhältnisse sind hier noch komplizierter und gewissermaßen umgekehrt wie bei Eich: *Schlaf* und *Vergessen* werden nun geradezu herbeigeschrieben, in einer weitgehend schlaflosen Nacht, einem extensiven Inneren Monolog herbeigeschworen. Das kann man durchaus damit in Verbindung

⁵ Dem Thema „*Schlaf*“ hatte sich Hildesheimer bereits unmittelbar zuvor in seinem einaktigen Drama *Nachtstück* (1963), im Hörspiel *Monolog* (1964) sowie im Prosastück *Schläferung* (in: *Lieblose Legenden*, erweiterte Ausgabe 1962), einem Capriccio über Hans Magnus Enzensbergers gleichnamiges Gedicht, zugewandt; vgl. hierzu im Hinblick auf die Entwicklung des Monologischen Jäger 2015. Genaue formale Analysen zu *Tynset* liefern Scheffel (2013) und Knafl (2019).

bringen, dass der Autor, anders als Eich, ein Opfer der NS-Diktatur ist. 1933 emigrierte er mit seinen Eltern nach England und von dort aus nach Palästina. 1946 bis 1949 war er als Simultandolmetscher bei den Kriegsverbrecherprozessen in Nürnberg tätig (vgl. Braese 2016). *Tynset* ist einer der stillsten und melancholischsten Prosaertexte der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur, eine Fantasie über Schlaflosigkeit, Trostlosigkeit und über den Tod. In gewisser Weise handelt es sich um eine unter dem Vorzeichen des Holocaust stehende Transformation von Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* mit ihren Einschlaf- und Halbschlafszenen (vgl. Keller 2011), in der neben dem Erinnern das Vergessen, das Auslöschen des Bewusstseins gesucht wird. Die Schlafenszeit wird zur ubiquitären existentiellen Grunderfahrung: „Ich liege im Bett, in meinem Winterbett. Es ist Schlafenszeit. Aber wann wäre es das nicht?“ (Hildesheimer 1965, 7) Im gesamten Roman werden Prozesse des Hinschwindens, des Vergehens, der Annäherung an das Nichts dargestellt. Mit der Hellhörigkeit des Wachen werden zu Beginn die nächtlichen Geräusche wahrgenommen, wie etwa das Knacken des Holzes, das „an Substanz verliert“ (Hildesheimer 1965, 7). Die Gedanken des Ich-Erzählers gehen von dort zu den Ritzen, Fugen und Spalten des Hauses und der von ihnen hervorgerufenen Luftbewegung:

manchmal, plötzlich, zieht ein jäher Sog von Luft durch die Zimmer, Wind, ein Stoß geballter Zeit, er trägt einen Geruch oder auch nur die Idee eines Geruchs, als wolle er, unerwartet, *eine Erinnerung wecken*, aber er will nichts dergleichen, ganz im Gegenteil, er bläst die Idee hinweg, bevor sie untergebracht ist, er *löscht sie wieder aus*, und das ist gut so. (Hildesheimer 1965, 8; Hervorhebungen J.S.)

Sobald nur der Hauch einer Idee oder einer Erinnerung geweckt wird, gilt es, sie wieder auszulöschen – damit ist der Prozess, die Textbewegung des Romans auf der Suche nach dem Schlaf beschrieben: „Es ist spät. Ich will versuchen zu schlafen, aber irgend etwas hat mich aufgestört, ich habe schon vergessen, was es war, und ich will versuchen, mich *nicht* daran zu erinnern; will versuchen, sanft in andere Bahnen zu gleiten, an anderes zu denken, ich will hoffen, daß dieses andere nicht auch etwas Verstecktes enthält, das mich aufstört“ (Hildesheimer 1965, 19; Hervorhebung J.S.). An anderer Stelle heißt es: „Erinnerungen [...] enthüllen [...] einen schrecklichen Kern, angesichts dessen Grinsen der Schlaf entflieht, endgültig“ (Hildesheimer 1965, 126). Der Schlaf bildet nur „kurze, allzu bald aufgespürte Verstecke“ (Hildesheimer 1965, 159). Ganz im Gegensatz zu Eichs *Träumen* besteht das Ziel also darin, nicht aufgestört zu werden, schlafen zu können. Indem er zeigt, wie schwierig dies ist, ist die Zeitkritik bei Hildesheimer jedoch noch radikaler als bei

Eich. Und konsequenter als in Eichs *Träumen*⁶ tritt an die Stelle der scheiternden Erinnerung das Absurde: „Meine Erinnerung lässt nach, alles verblaßt und wendet sich ab [...], nur das Sinnlose bleibt, das schwimmt oben – –“ (Hildesheimer 1965, 73).

Der Ich-Erzähler beschäftigt sich, gewissermaßen als Einschlafübung, damit, in einem norwegischen Eisenbahnkursbuch zu lesen, das bei ihm gerade keine Erinnerungen auslöst (vgl. Hildesheimer 1965, 244), sondern vielmehr der Phantasie Freiraum lässt:

Zwischen den Zeilen breiten sich die großen Entfernungen aus, weitet sich ein spröder, windiger Spielraum, den die Daten einer Ankunft oder einer Abfahrt nur ungefähr umreißen, ohne ihn zu nennen oder ihn zu erfahren; sie stecken nur die Grenzen ab zwischen diesem Ort, der im Nirgendwo liegt, und dem anderen Ort, der ebenfalls im Nirgendwo liegt, aber in einem anderen Nirgendwo (Hildesheimer 1965, 11–12)⁷

Insbesondere der dem Kursbuch entnommene Name Tynset inspiriert den Schlafsuchenden zur Imagination, zur Erfindung, wobei nicht die Referenz, sondern der Wohlklang von entscheidender Bedeutung ist: „Tynset. Das klingt nach. Es klingt hell, gläsern – nein, das nicht, es klingt metallen. Die Buchstaben sind gut gewählt [...], ich habe Lust, irgend etwas so zu nennen“ (Hildesheimer 1965, 25).

Ein Gegenmodell zum Weite versprechenden Kursbuch stellt in Form einer Analepsis das Telefonbuch dar, das dem Ich-Erzähler aber *zu nahe* geht, insbesondere indem er die dort enthaltenen Namen einer Referenzprobe unterzieht. Der schon damals Schlaflose ruft die Personen nur aufgrund ihrer Namen nachts an und fragt sie, ob sie sich schuldig fühlen (vgl. Hildesheimer 1965, 32). Gewissermaßen als Beweis für die Kollektivschuldthese verlaufen diese Anrufe, in denen er ihnen offenbart, es sei ‚alles entdeckt‘, und ihnen rät zu fliehen, immer erfolgreich –⁸ bis ein Telefonpartner die Polizei informiert und der Ich-Erzähler so, vom Verfolgten zum Verfolger und wieder zum Verfolgten geworden, aus Deutschland flieht

6 In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass auch Eichs Hörspielproduktion nach den *Träumen* eine Entwicklung durchläuft, die Stücke sich immer weiter dem Absurden nähern. Dies gilt bereits etwa für *Das Jahr Lazertis* (1953). Vgl. Schuster 2016a und Schuster 2016b, 162–164.

7 Durch das Motiv des Zugfahrplans ergeben sich wiederum intertextuelle Bezüge zu weiteren Autoren der Nachkriegszeit. In Günter Eichs Gedicht *D-Zug München-Frankfurt* aus dem Gedichtband *Botschaften des Regens* (1955) bilden sich dort zwischen den Zeilen utopische Räume der Liebe: „Zwischen den Ziffern der Abfahrtszeiten / breiten sich die Besitztümer unserer Liebe aus.“ (Eich 1991, I, 84) Hans Magnus Enzensberger wiederum beruft sich auf Fahrpläne als Gebrauchstexte, um sowohl poetische als auch politisch-ideologische Textsorten radikal in Frage zu stellen: Um sich auf möglichen Widerstand und Flucht vorzubereiten, sollen weder Gedichte noch „Enzykliken“ oder „Manifeste“ gelesen werden, sondern lebenskluge Praktiken eingeübt werden, heißt es im Gedicht *Ins Lesebuch für die Oberstufe* (1957): „Lies keine Oden, mein Sohn, lies die Fahrpläne: / sie sind genauer. Roll die Seekarten auf, / eh es zu spät ist. Sei wachsam, sing nicht.“ (Enzensberger 1973, 13)

8 Vgl. mit konkreten Hinweisen auf Krieg und NS-Verbrechen Hildesheimer 1965, 43 u. 63.

(vgl. Hildesheimer 1965, 39 u. 46). Anders als im Fall von Eichs *Träumen* und der Realität in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit näher, führt das nächtliche Aufstören des Verdrängten bei Hildesheimer letztendlich nicht zum Erfolg, sondern zur resignativen Flucht.

Eine andere negative Referenzprobe stellt in einer weiteren Analepse eine Irrfahrt durch eine deutsche Landeshauptstadt mit sehr deutschen Straßennamen wie Scharnhorst und Gneisenau (vgl. Hildesheimer 1965, 119) dar; sie „zwängt“ den Ich-Erzähler – als einen der wenigen Hinweise auf seine jüdische Herkunft – „in die Judengasse, wo ich hingehöre“ (Hildesheimer 1965, 118).⁹ Nicht zufällig weiß er, das zentrale Schlaf-Motiv aufgreifend, „nicht mehr, [...] wo ich die Nacht schliefe, ob ich schlief“ (Hildesheimer 1965, 122).

Die Irrfahrt durch die deutsche Stadt wie die Flucht aus Deutschland werden innerhalb der Diegese in Form einer *noch radikaleren Flucht* fortgeführt, die in der schlaflosen Nacht, das Thema der Verflüchtigung und des Auslöschenks zusätzend, das Nichts, das Nirgendwo erkundet. So versucht der namenlose Protagonist, durch das Teleskop auf dem Dach ein Stück absolutes Dunkel jenseits der Sterne, also „wirklich nichts“ (Hildesheimer 1965, 180) zu sehen: „Dieses Nichts ist das was ich suche“ (Hildesheimer 1965, 181). Er ist „immer gezogen von [s]einer Sehnsucht, nirgends zu sein, dorthin, wo kein Stern, kein Licht mehr sichtbar ist, wo nichts ist, wo nichts vergessen wird, weil nichts erinnert wird, wo Nacht ist, wo nichts ist, nichts, Nichts. Dorthin –“ (Hildesheimer 1965, 186).¹⁰ Das einzige Ziel des Protagonisten ist es, in seinem Bett liegend, „immer ein wenig tiefer, rücklings angesogen vom Mittelpunkt der Erde [...] zu versinken – durch alle Schichten hindurch [...] – sanft, immer tiefer, und über mir schlägt alles wieder zusammen, als wäre ich nie gewesen“ (Hildesheimer 1965, 72–73). So sind auch die zwei kurzen Zeitabschnitte innerhalb der Narration, innerhalb derer er tatsächlich einschläft, Momente der Todesnähe, der Imagination des Todes (vgl. Hildesheimer 1965, 82 u. 256).

Über dem Abgrund dieser ständigen Nähe von Schlaf und Tod kreist und schweift der Text in einem beständigen Gedankenstrom, der sich von jeglicher Referenz zu entfernen sucht. Sogar die entrepreneurialisierte Tynset-Phantasie entgleitet am Schluss. Morgens nach fast schlafloser Nacht zeigt sich die Erzählinstanz immer noch, wie „ich [im Bett] liege und für immer liegenbleibe und Tynset entschwinden lasse –, ich sehe es dort hinten entschwinden, es ist schon wieder weit weg, jetzt ist es entschwunden, der Name vergessen, verweht wie Schall und Rauch,

⁹ Die Bedeutung der jüngsten deutschen Vergangenheit, der NS-Zeit für den Ich-Erzähler wird im Lauf des Texts nur ganz punktuell angedeutet, etwa wenn Gasöfen-Firmen als „Hintergrund meines Lebens“ (vgl. Hildesheimer 1965, 115) bezeichnet werden; zur Ermordung des Vaters vgl. 156.

¹⁰ „Dorthin“ ist auch der Titel einer 1984 entstandenen, offensichtlich auf diese Textpassage bezogenen Collage von Wolfgang Hildesheimer; sie findet sich auf dem Cover der Taschenbuchausgabe von 1992.

wie ein letzter Atemzug –“ (Hildesheimer 1965, 269). Was bleibt, ist die rein sprachliche Utopie, das Nirgendwo der bewussten Illusion eines erfundenen Orts, und was bleibt, ist der sprachliche Vollzug des ständigen Suchens und Verlierens als poetische Darstellung einer nächtlichen Annäherung an das Nichts.

3 **Schlaf als Vollzug einer paradoxen Sprache: Nelly Sachs und Paul Celan**

Wolfgang Hildesheimer greift in *Tynset* also nicht nur den auf die antike Mythologie zurückgehenden Topos vom Schlaf (Hypnos) als Bruder des Todes (Thanatos) auf. Vielmehr bedeutet der todesnahe Schlaf den Wunsch nach Auflösung und die Flucht vor der gesellschaftlichen Realität in Deutschland nach dem Holocaust. Er weist einerseits Züge eines sprachlich inszenierten U-topos auf, der andererseits aber durch eine radikal melancholische oder verzweifelte Stimmung grundiert ist. Ähnliches gilt, um im Feld der Nachkriegsliteratur nochmals die Gattung zu wechseln, auch für die im Folgenden interpretierten Gedichte von Nelly Sachs und Paul Celan. Beide sind mit Hildesheimer durch die jüdische ‚Opferperspektive‘ verbunden – Sachs emigrierte 1940 nach Schweden, Celan überlebte den Holocaust, während seine beiden Eltern in Konzentrationslagern umkamen.

Sachs und Celan sind der hermetischen Dichtung nach 1945 zuzuordnen, einer Form der Lyrik, die, ähnlich wie *Tynset* als Prosatext, nicht versucht, die geschichtliche Realität realistisch abzubilden, sondern vielmehr deren Sinnlosigkeit darstellt, indem innerhalb der Gedichte der Verlust von Sinn vollzogen wird.¹¹ Hermetisches Dichten weist dabei viele unterschiedliche Ausformungen auf. So sind in den Gedichten von Nelly Sachs mystisch-religiöse und romantische Traditionen in geringerem Maß gebrochen als bei Celan. Allerdings sind ihre Texte dennoch keineswegs ahistorisch-überzeitlich; vielmehr wird „das in der Tradition [...] Vorgefundene [...] immer befragt nach dem Deutungswert für das eigene Schicksal und die eigene Zeit. [...] Erst auf diese Weise können die traditionellen Bildmotive Ausdruck einer heillosen Welt und der unaufhörlichen Sinnsuche darin werden.“ (Waldschmidt 2011, 319)

Dies gilt auch für ihr Gedicht *Schlaf webt das Atemnetz*, das 1959 im Band *Flucht und Verwandlung* veröffentlicht wurde:

¹¹ Christine Waldschmidt definiert in ihrer einschlägigen Monographie Hermetik als „Störung der sprachlichen Sinnkonstitution“, die auf die „Enttäuschung von an die Welt gerichteten Sinnerwartungen“ verweist; sie äußert sich „im Konstatieren [...der] grundsätzlichen Sinnlosigkeit bzw. Sinnwidrigkeit als Wissen um die verlorene Einheit des Einverständnisses mit der Wirklichkeit“ (Waldschmidt 2011, 45).

Schlaf webt das Atemnetz
 heilige Schrift
 aber niemand ist hier lesekundig
 außer den Liebenden
 die flüchten hinaus
 durch die singend kreisenden
 Kerker der Nächte
 traumgebunden
 die Gebirge
 der Toten
 übersteigend
 um dann nur noch
 in Geburt zu baden
 ihrer eigenen
 hervorgetöpferten
 Sonne – (Sachs 1959, 40)

Das Gedicht zeichnet sich dadurch aus, dass es Bild aus Bild, Gedanke aus Gedanke entstehen lässt und dabei mehrfach unerwartete Volten schlägt. So sind bereits zu Beginn Schlaf und Atem zwar noch durch den Bereich des Körperlichen miteinander verknüpft, doch bereits der Begriff des Atemnetzes öffnet einen suggestiv-assoziativen Raum, wobei das Bild des Netzes zwischen der Bedeutung des Aufgefangenseins und des Gefangen- / Verstricktseins changiert. Von vorherein erscheint der Schlaf dabei aber als eine produktive Instanz („webt“). Vom Weben der Textur geht der nächste Vers elliptisch zum Bild der Schrift, der heiligen Schrift über, womit der Schlaf in die Nähe des Sakralen, aber eben auch des Hermetischen, Esoterisch-Unzugänglichen gerückt wird, denn „niemand ist hier lesekundig“. Auf den Adversativsatz folgt sofort eine weitere Wendung durch die Einschränkung „außer den Liebenden“, was später noch mit dem Bereich des Traums verbunden wird. Damit nähert sich der Schlaf, wie bei Hildesheimer, dem Konzept einer utopischen Sprache. Wie bei ihm ist er zusätzlich mit der Idee der Flucht verbunden, die sich aber nicht *aus* den Kerkern, sondern *durch* die „Kerker der Nächte“ vollzieht. Die Transzendenzbewegung geht bei Nelly Sachs, anders als bei Hildesheimer, über den Tod hinaus. Ihm kontrastiert im nächsten Vers in einer erneuten Volte die Geburt, die in den Schlussversen zugleich mit dem demiurgischen Prinzip des Töpfers und dem Bereich des Lichts verbunden wird. Über den Tod hinaus zur Geburt, durch die Nacht zur Sonne führt hier die Apotheose einer absoluten Autopoiesis, die sich im Zeichen des Schlafs im Gedicht vollzieht.¹²

¹² Die Verknüpfung von Schlaf, Atem, Liebe, Transzendenz und Kosmischem findet sich auch in Sachs' Gedicht *Nur im Schlaf haben Sterne Herzen...* (in: *Und Niemand weiss weiter*): „Nur im Schlaf haben Sterne Herzen / und Münder. / Ebbe- und Flut-Atem / üben mit den Seelen / die letzte Vorbereitung. / Und die

Eine herausragende Bedeutung nimmt die Chiffre des Schlafs, vielleicht nur mit Friedrich Hölderlin und Rainer Maria Rilke¹³ vergleichbar, im Werk Paul Celans ein. Dabei besteht, von der Forschung bisher nicht ausreichend bemerkt, eine relative Unabhängigkeit vom Bereich des Traums, auch wenn beides im für Celan wichtigen Kontext des Surrealismus¹⁴ – man denke an den Aspekt des Unbewussten und ein damit zusammenhängendes Phänomen wie die Ecriture automatique – eng miteinander verbunden ist. Dies ist bereits aus Celans frühem Essay über den surrealistischen Maler Edgar Jené *Edgar Jené und der Traum vom Traume* (1948) ablesbar, in dem gar nicht so viel vom Traum, aber sehr viel vom Unbewussten und vom Schlaf die Rede ist. „Ich soll ein paar Worte sagen, die ich in der Tiefsee gehört habe, wo so viel geschwiegen wird und so viel geschieht. Ich schlug eine Bresche in die Wände und Einwände der Wirklichkeit“ (Celan 1990–2017, XV, 11) – so setzt der Text ein. Es handelt sich hier somit wieder um einen Bereich jenseits der Wirklichkeit, um „die schöne Wildnis auf der anderen, tieferen Seite des Seins“ (Celan 1990–2017, XV, 11), und zugleich um eine Parallele, aus dem Schweigen und dem ‚Geschehen‘ übersetzte Sprache. In diesem Zusammenhang beruft sich das Subjekt auf eine ‚Kühnheit‘ seines Mundes, da dieser „oft aus dem Schlaf gesprochen“ (Celan 1990–2017, XV, 11) habe – ebenso wie später vom Versuch gesprochen wird, „im Schlafe zu schwören“ (Celan 1990–2017, XV, 16), und von einer „Zwiesprache [...] mit den finstern Quellen“ (Celan 1990–2017, XV, 13) die Rede ist. Das somnambul-unbewusste Sprechen nimmt im Text somit eine fast größere Bedeutung ein als der Traum. Dieser wird eher auf einer Metaebene thematisiert; hinsichtlich eines auf einem Bild Jenés dargestellten Boots bemerkt Celan: „Wir besteigen es schlafend: so sehen wir was zu träumen bleibt.“ (Celan 1990–2017, XV, 15)¹⁵ Proklamiert wird damit ein Sehen jenseits des Traums, auf einen Traum hin, skizziert wird ein gegen die Wirklichkeit, gegen die „Vorstellungen des wachen Denkens“ (Celan 1990–2017, XV, 14) gerichtetes ‚anderes Sprechen‘ im Zeichen des Unbewussten.

Es ist nicht schwer zu erraten, dass Celan in seiner Lyrik genau dieses andere Sprechen zu verwirklichen versucht. Dies geschieht im Spannungsfeld von „Mohn und Gedächtnis“, wie der Titel seines frühen Gedichtbands von 1952 lautet, also,

Felsen, die aus dem Nassen steigen, / die schweren Albgesichter, / sind doch / vom Stemmeisen der Sehnsucht durchbohrte / brennende Walfische – / Wie aber wird Liebe sein / am Ende der Nächte, / bei den durchsichtig gewordenen Gestirnen? / Denn Erz kann nicht mehr Erz sein, / wo Selige sind –“ (Sachs 1957, 81).

¹³ Erinnert sei nur an Hölderlins *Abendphantasie* (1800) und *Brod und Wein* (1800/1801); zu *Brod und Wein* vgl. in diesem Zusammenhang Urbich 2014; zu Rilke vgl. den Beitrag von Manfred Koch im vorliegenden Band.

¹⁴ Vgl. hierzu insbesondere Reents 2009.

¹⁵ Eine vergleichbare Umkehrung von Schlaf und Traum findet sich im Gedicht *Corona* aus dem Gedichtband *Mohn und Gedächtnis* (1952): „Im Traum wird geschlafen“ (Celan 1990–2017, II/III, 60).

ganz ähnlich wie bei Hildesheimer, im Spannungsfeld von Rausch, Unbewusstem, Sexualität, Schlaf und Vergessen einerseits und dem Eingedenken an die historischen Daten – des Holocaust – andererseits.¹⁶ Beides, Rausch und Erinnerung, steht dabei poetologisch für eine semiotische Öffnung, die nicht willkürlich oder unbegrenzt ist, aber einen Raum der unverständlichen, nicht völlig entschlüsselbaren Chiffre etabliert.

Dies soll abschließend an drei zwischen 1948 und 1968 veröffentlichten Gedichten Celans demonstriert werden,¹⁷ die in ihrer Bildlichkeit teilweise eine große Nähe zu den Gedichten von Nelly Sachs aufweisen. Das erste Gedicht *Das ganze Leben* wurde 1948 in Celans erstem, aufgrund zahlreicher Druckfehler zurückgezogenem Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* und vier Jahre später erneut in *Mohn und Gedächtnis* veröffentlicht.

Das ganze Leben

Die Sonnen des Halbschlafs sind blau wie dein Haar eine Stunde vor Morgen.
 Auch sie wachsen rasch wie das Gras überm Grab eines Vogels.
 Auch sie lockt das Spiel, das wir spielten als Traum auf den Schiffen der Lust.
 Am Kreidefelsen der Zeit begegnen auch ihnen die Dolche.

Die Sonnen des Tiefschlafs sind blauer: so war deine Locke nur einmal:
 Ich weilt als ein Nachtwind im käuflichen Schoß deiner Schwester;
 dein Haar hing im Baum über uns, doch warst du nicht da.
 Wir waren die Welt, und du warst ein Gesträuch vor den Toren.

Die Sonnen des Todes sind weiß wie das Haar unsres Kindes:
 es stieg aus der Flut, als du aufschlugst ein Zelt auf der Düne.
 Er zückte das Messer des Glücks über uns mit erloschenen Augen. (Celan 1990–2017, II/III, 94)

Das Gedicht zeichnet sich auf den ersten Blick durch große Ordnung aus. Jeder Vers besteht aus genau einem Satz, wobei die Satzgrenzen in der ersten Strophe durch Schlusspunkte, in der zweiten und dritten Strophe teilweise auch durch Semikola oder Doppelpunkte markiert werden. In der ersten Strophe wird der Eindruck der Ordnung zusätzlich verstärkt durch die teilweise anaphorische Wiederholung des Adverbs „auch“ sowie einen zweimaligen Wie-Vergleich. Die Struktur von zwei Strophen, die aus jeweils vier Versen bestehen, und einer weiteren Strophe aus drei Versen lässt an die Form eines fragmentierten, um eine Strophe reduzierten Sonetts denken. Dass ein Gedicht mit dem Titel „Das ganze Leben“ sich gerade einer unvollständigen, ‚beschädigten‘ Form des Sonetts bedient, ist bereits als eine bittere Ironie lesbar. Tatsächlich besteht das ‚ganze Leben‘ im Gedicht denn auch nur aus Halbschlaf,

¹⁶ Dieser zweite Aspekt ist ein zentraler Begriff in Celans *Meridian*-Rede (Celan 1990–2017, XV, 33–51).

¹⁷ Weitere für das Schlaf-Motiv relevante Gedichte sind der frühe Text *Schlaflied* (Celan 1990–2017, II/III, 13) sowie *Der Gast* (Celan 1990–2017, IV, 30).

Tiefschlaf und Tod – es zeigt sich von seiner ‚anderen‘, unheimlichen Seite. Auch der Rhythmus des Gedichts ist wiederum relativ homogen, die Verse bestehen aus Daktylen, die mit einem Auftakt eingeleitet und von einem Trochäus abgeschlossen werden. Eine Irritation innerhalb dieser rhythmischen Struktur tritt zum einen in V. 4 auf, in dem bezeichnenderweise Zeitlichkeit thematisiert wird („Am Kreidefelsen der Zeit“), zum anderen in der zweiten Hälfte der zweiten Strophe, wo der Konflikt zwischen dem Du und dem Wir aufbricht.

Durch den weitgehenden Eindruck von Ordnung tritt das Unheimliche der surrealisch verfremdeten Bilder umso deutlicher hervor: Bereits das Motiv der Sonne, das regelmäßig jede Strophe einleitet, ist nicht als die uns vertraute lebens- und orientierungsstiftende Lichtquelle zu verstehen, vielmehr treten „die Sonnen“ jeweils irritierend im Plural auf und sind blau bzw. weiß, traditionell Farben des Todes – es sind nicht die Sonnen des Tags und des Lebens, sondern die des (Halb- und Tief-)Schlafs und des Todes. Aus dieser Verschiebung, dieser kosmischen Störung scheinen zum einen der Orientierungsverlust, die innerhalb des Gedichts herrschende Verstörung zwischen Naturbildern, Sexualität, Gewalt und Tod und zum anderen der im Gedicht geschilderte offensichtlich katastrophale Prozess zu resultieren. Das Gedicht vollzieht in seinen drei Strophen einerseits eine Entwicklung von der Einheit des Wir über deren Störung zurück zum Wir, doch ist das naheliegende Schema von These, Antithese und Synthese, Einheit, Konflikt und Versöhnung radikal gestört, indem das Resultat der Liebe in der letzten Strophe ein ‚altes‘ Kind mit weißen Haaren, ein totes Kind „mit erloschenen Augen“ ist. Dass Wachsen sich immer schon unter dem Vorzeichen des Todes vollzieht („das Gras überm Grab eines Vogels“¹⁸), erreicht in diesem Bild, unterstrichen durch die Verschiebung der blauen Haare der Geliebten zum weißen Haar des Kinds, seinen Höhepunkt. Es handelt sich bei diesem Kind um das Produkt einer Welt, in der nicht Licht, sondern Schlaf und Tod Orientierung bieten, einer radikal unheimlichen Welt, die zwischen Lust und Gewalt, zwischen Spiel, Traum und käuflichem Schoß einerseits sowie Dolch, Messer, Grab und erloschenen Augen andererseits changiert. Im Hinblick auf die Poetik des Gedichts bedeutet dies nun: Die literarische Darstellung dessen, was dem Bewusstsein entgeht, die Darstellung von Schlaf und Tod ist nicht anders möglich als im Vollzug einer paradoxen Sprache, in der die „Sonnen des Todes“ in chiastischer Verschränkung dem „Messer des Glücks“ entsprechen. Die Bildlichkeit des surrealistischen Traums, des Unterbewussten verweist somit auf etwas sich der Bildlichkeit wie der Sprache völlig Entziehendes, die Bewusstlosigkeit des Schlafs und des Todes.

¹⁸ Das Pflanzlich-Vegetabile findet sich im Sprechen vom Schlaf, vom Unbewussten her auch im Gedicht *Engführung* (I, 197–204; Celan 1990–2017, V, 61–68).

Ein zweites Gedicht Celans, *Schlaf und Speise*, das ebenfalls 1952 im Band *Mohn und Gedächtnis* und dort in der Abteilung „Halme der Nacht“ veröffentlicht wurde, bestätigt diese Befunde und ergänzt sie um weitere Aspekte:

Schlaf und Speise

Der Hauch der Nacht ist dein Laken, die Finsternis legt sich zu dir.
 Sie röhrt dir an Knöchel und Schläfe, sie weckt dich zu Leben und Schlaf,
 sie spürt dich im Wort auf, im Wunsch, im Gedanken,
 sie schläft bei jedem von ihnen, sie lockt dich hervor.
 Sie kämmt dir das Salz aus den Wimpern und tischt es dir auf,
 sie lauscht deinen Stunden den Sand ab und setzt ihn dir vor.
 Und was sie als Rose war, Schatten und Wasser,
 schenkt sie dir ein. (Celan 1990–2017, II/III, 125)

Abermals changiert der Schlaf hier zwischen Lust und Bedrohung, er weckt einerseits Assoziationen zu körperlicher Nähe und Beischlaf (V. 4), andererseits zu Tod und Vergänglichkeit („Röhren an Knöchel und Schläfe“, „lauscht deinen Stunden den Sand ab“, „Schatten und Wasser“). Noch deutlicher als im Gedicht *Das ganze Leben* ist dabei die Verbindung zwischen dem Bereich der Nacht, des Schlafs und der Sprache, indem die Finsternis das Du „im Wort auf[spürt]“. Der sich ins Wort einschleichende Schlaf bedeutet erneut ein paradoxes, inverses Sprechen, innerhalb dessen etwa zum Schlaf geweckt wird. Das Bildfeld des Körperlichen ist mit Knöchel, Schläfe, Wimpern beinahe noch ausgeprägter als in *Das ganze Leben*. Der Schrecken ist hier dabei weniger auf surrealistische Bilder des Unheimlichen zurückzuführen, er tritt vielmehr gewissermaßen abstrakter auf. Das Prinzip des Paradoxen, der Umkehrung schleicht sich mit der Sprache in die anthropologischen Grundlagen ein: Die Finsternis wird zur Lebensgrundlage, zum Nahrungslieferanten, kehrt sich aber gerade darin gegen das Du, indem sie ihm metonymisch seine eigene Trauer und Verzweiflung, seine eigene Vergänglichkeit („Salz aus den Wimpern“, Sand der Stundenuhr, Schatten des Styx) auftischt, vorsetzt und einschenkt.

Was passiert, wenn die Finsternis das Subjekt radikal im Wort aufspürt, demonstriert ein 16 Jahre später im Gedichtband *Fadensonnen* (1968) veröffentlichtes Gedicht von Paul Celan:

Schlafbrocken, Keile,
 ins Nirgends getrieben:
 wir bleiben uns gleich,
 der herum-
 gesteuerte Rundstern
 pflichtet uns bei. (Celan 1990–2017, VIII, 35)¹⁹

Es handelt sich um ein schreckliches Gedicht, ein Gedicht des Schreckens. Der Text schildert nicht nur Brocken, er ist diese Brocken zugleich in seinem spezifischen Wortmaterial: Auf das Wortungetüm des neolistischen Kompositums „Schlafbrocken“ folgt eine Ellipse, womit sprachlich im ersten Vers völlige Starre erzeugt wird. Die in diesem Wort von Silbe zu Silbe abnehmende Betonung („Schlafbrocken“) suggeriert dabei die Bewegung des Herabrollens. Die semantische Transformation der Brocken in Keile bleibt rätselhaft und fügt zugleich eine Nuance der Aggressivität hinzu. Mit der Partizipialkonstruktion im zweiten Satz („ins Nirgends getrieben“) gerät die Syntax langsam in Bewegung, sie verläuft inhaltlich allerdings „ins Nirgends“, um schließlich in eine Kreisbewegung zu münden.²⁰ Durch die Partizipien „getrieben“ und „gesteuert“ entsteht dabei der Eindruck eines passiven Objekts, wobei offenbleibt, wer das Subjekt sein könnte. Dargestellt ist somit eine latent gewaltsame, fremdbestimmte Bewegung in einem Raum völliger Statik und Leere – man wird kaum zu weit gehen, wenn man hier an einen Zustand völliger Depression denkt. Der „herum- / gesteuerte Rundstern“ erinnert an surrealisch Unheimliches, die Schlafbrocken sind ebenso gestaltlos wie unkontrollierbar. Wie in den anderen Schlaf-Gedichten geht es hier um die Herstellung eines Zustands der Bewusstlosigkeit im Vollzug einer paradoxen Sprache – eines Zustands der Bewusstlosigkeit, der nun aber jeglicher Lust beraubt ist.

In den Texten von Günter Eich, Wolfgang Hildesheimer, Nelly Sachs und Paul Celan lässt sich im Kontext der Nachkriegszeit und also vor dem historischen Hintergrund des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust immer wieder die Konstellation von Schlaf, Erinnern, Vergessen und Sprache beobachten. Dabei geht es um das Konzept einer ‚anderen‘ Sprache, die in ihrem paradoxen Charakter das Auslöschen des Bewusstseins eben in Schlaf und Traum suggeriert. Bestand das Ziel in Günter Eichs Hörspiel *Träume* (1950) dabei noch im Aufwachen und im Bewusstmachen, im Aufdecken des Verdrängten, so erscheint der Schlaf bei

¹⁹ Das Gedicht steht in engem Zusammenhang mit einer Radierung von Gisèle Celan-Lestrang; vgl. die Abbildung in: Celan und Celan-Lestrang 1988, 25.

²⁰ Darin ähnelt das Gedicht der Bildlichkeit in Sachs' *Nur im Schlaf haben Sterne Herzen ...*, s.o. Anm. 20.

Hildesheimer, Sachs und Celan, also bei aus der jüdischen Opferperspektive schreibenden Autor*innen, als eine Fluchtbewegung ins Nichts, ins Bewusstlose. Sie kann sich dem Nirgendwo nähern oder einer religiösen Transzendenz, sie kann Gewalt- und Todeserfahrung mit Lust mischen. Immer geht es dabei um die Produktivität eines Sprechens, das das Auslöschen des Bewusstseins im Vollzug einer unverständlich-paradoxaen Sprache evoziert und sich dadurch *bewusst* selbst an die Grenze des Auslöschen begibt.

Literatur

- Bannasch, Bettina (2020). „Neue Sprechweisen. Das Nachkriegshörspiel von Eich bis Bachmann“. In: Natalie Binczek und Uwe Wirth (Hgg.), *Handbuch Literatur und Audiokultur*. Berlin / Boston, 468–483.
- Bennett, Michael Y. (2015). *The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd*. Cambridge.
- Braese, Stephan (2016). *Jenseits der Pässe. Wolfgang Hildesheimer. Eine Biographie*. Göttingen.
- Celan, Paul (1990–2017). *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. I. Abteilung: *Lyrik und Prosa*. Hg. von Beda Allemann, Rolf Bücher und Andreas Lohr. Frankfurt am Main.
- Celan, Paul und Gisèle Celan-Lestrange (1988). *Schlafbrocken*. In: Werner Hamacher und Winfried Menninghaus (Hgg.), *Paul Celan*. Frankfurt am Main, 25.
- Daus, Ronald (1977). *Das Theater des Absurden in Frankreich*. Stuttgart.
- Eich, Günter (1991). *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Hg. von Axel Vieregg und Karl Karst. Frankfurt am Main.
- Enzensberger, Hans Magnus (1973). *Gedichte 1955–1970*. Frankfurt am Main.
- Esslin, Martin (1987). *Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter*. Reinbek bei Hamburg.
- Frackowiak, Uwe (2007). „Absurdes Theater“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 1, 6–7.
- Handke, Peter (1989). *Versuch über die Müdigkeit*. Frankfurt am Main.
- Heine, Heinrich (1997). *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*. Hg. von Klaus Briegleb. Bd. 4. München.
- Hildesheimer, Wolfgang (1965). *Tynset*. Frankfurt am Main.
- Hölderlin, Friedrich (1992). *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Michael Knaupp. Bd. 1. München / Wien.
- Jäger, Maren (2015): „Die Konstituierung der monologischen Prosa Wolfgang Hildesheimers“. In: *Literatur für Leser:innen* 38.3, 209–223.
- Keller, Luzius (2011). „Rädergeratter und Glockengebimmel. Zu einer Halbschlafphantasie Marcel Prousts“. In: Rober Paulin und Helmut Pfotenhauer (Hgg.), *Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*. Würzburg, 183–204.
- Knafl, Arnulf (2019). „Rettung im Erzählen. Anmerkungen zu Gedächtnis und Formbildung in Wolfgang Hildesheimers *Tynset*“. In: Stephan Braese (Hg.), *Offene Ordnungen. Zur Aktualität Wolfgang Hildesheimers*. Bielefeld, 81–107.
- Neumann, Peter Horst (2007). *Die Rettung der Poesie im Unsinn. Über Günter Eich*. Aachen.
- Reents, Friederike (Hg. 2009). *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin, New York 2009.
- Sachs, Nelly (1957). *Und niemand weiß weiter*. Hamburg.
- Sachs, Nelly (1959). *Flucht und Verwandlung: Gedichte*. Stuttgart.

- Scheffel, Michael (2013). „Von der unaufhörlichen Gegenwart des ‚Großen Rätsels‘. Wolfgang Hildesheimers Tynset oder ‚The end of fiction‘“. In: Armen Avanessian und Anke Hennig (Hgg.). *Der Präsensroman*. Berlin, 196–209.
- Schmitt-Lederhaus, Ruth (1989). *Günter Eichs „Träume“*. *Hörspiel und Rezeption*. Frankfurt am Main / Bern / New York / Paris.
- Schuster, Jörg (2016a). „Zwischen NS-Literatur, Magischem Realismus und Spätavantgarde“. In: Moritz Baßler, Hubert Roland und Jörg Schuster (Hgg.), *Poetologien deutschsprachiger Literatur 1930–1960. Kontinuitäten jenseits des Politischen*. Berlin / Boston, 179–194.
- Schuster, Jörg (2016b). Die vergessene Moderne. Deutsche Literatur 1930–1960. Stuttgart.
- Urbich, Jan (2014). „Poetische Eigenzeiten in Hölderlins ‚Brod und Wein‘ im Licht seiner Zeitphilosophie“. In: Michael Gamper und Helmut Hühn (Hgg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*. Hannover, 209–244.
- Vieregg, Axel (1993). Der eigenen Fehlbarkeit begegnet. Günter Eichs Realitäten 1933–1945. Eggingen.
- Waldschmidt, Christine (2011). „Dunkles zu sagen“: deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert. Heidelberg.