

## II. PATHO-LOGIE - VERSTRICKUNGEN VON BIOGRAPHIE, GESCHICHTE UND POETISCHER SPRACHE

### Wunden - Über eine Frage, die das Biographische sprengt

Während der oben zitierte Brief an Walter Berendsohn mit dem Gang der Poeten durch das Feuer den Transport von »Worte[n] für die Wunden«<sup>285</sup> verbindet, findet sich in einer weiteren Aussage der Nelly Sachs über ihr Schreiben knapp zehn Jahre später eine noch radikalere Konfiguration von Wort und Wunde. In einem Brief an Gisela Dischner aus dem Jahr 1966 kommt eine unauflösliche Einschreibung zur Sprache, die den Körper der Schreibenden, den Textkorpus und die Geschichte nicht mehr auseinanderzuhalten in der Lage ist:

»[...] die furchtbaren Erlebnisse, die mich selbst an den Rand des Todes und der Verdunkelung gebracht haben, sind meine Lehrmeister gewesen. Hätte ich nicht schreiben können, so hätte ich nicht überlebt. Der Tod war mein Lehrmeister. Wie hätte ich mich mit etwas anderem beschäftigen können, *meine Metaphern sind meine Wunden*. Nur daraus ist mein Werk zu verstehen.«<sup>286</sup>

Der poetische Text ist demnach der Ort eines Zusammenfalls von ›Innen‹ und ›Außen‹, von Wort und Körper, Wörtlichem und Figurativem, Immanenz und Transzendenz, der durch Traumata gezeichnet, von Metaphern-Wunden perforiert ist. Poetischer Text, Auto(r)-biographie und geschichtlicher Kontext beginnen sich dort zu verstricken oder zu verknäulen, wo nicht mehr »Worte für die Wunden« eintreten, sondern die Worte selbst, als metaphorische, also poetische, die Wunden *sind*.

Unmerklich gerät ob dieses Satzes auch der Begriff der Metapher in Bewegung. Denn der Satz wirft die Frage auf, ob die Rede

---

285 Vgl. S. 198 dieser Studie.

286 Zit. n. G. Dischner: »Das verlorene und wieder gerettete Alphabet«. *Nelly Sachs zu Ehren*. Frankfurt 1966, 107 ff. (hier: 108, Hervorheb. C.R.) Dischner zitiert aus einem Brief vom 12.07.1966.

von den »Wunden« ihrerseits metaphorisch zu verstehen sei oder ob sie nicht vielmehr die Grenzen zwischen ›wörtlicher‹ und ›übertragener‹ Bedeutung angefressen habe. Die »Metaphern«, die auch die »Wunden« der Schreibenden »sind«, werden selbst metaphorisiert; die »Wunde« als Metapher der Metapher aber benennt in ihrem Klaffen auch ein Reales des Körpers, das nicht in einer ›figurativen‹ Bedeutungsebene aufzuheben ist. An anderer Stelle schreibt Nelly Sachs:

»Zuweilen erhalte ich Anfragen über unverständliche Metaphern. Habe doch nicht ›gemeint‹, sondern wurde aufgerissen.«<sup>287</sup>

Der Forderung einer Erklärung nach dem Muster ›Was hat die Autorin mit dieser oder jener Metapher gemeint?‹ begegnet Nelly Sachs mit einer Absage; sie beruft sich hingegen auf ein Ereignis, das als ›Aufriß‹ beschrieben wird. Anstelle einer Festschreibung der Bedeutung des Textes und seiner Metaphorik auf eine Autorintention oder jedenfalls eindeutige Referenz erscheint hier eine neue Metapher. Und doch: Wie die »Wunden« hat auch das »[A]ufgerissen«-Sein einen Aspekt, der die Zweiteilung in ›Wortsinn‹ und ›figurativen‹ Sinn erschüttert. Auch der ›Aufriß‹ trifft – betrifft den Körper, und zwar zugleich den der Schreibenden und den des Geschriebenen. Schon im oben zitierten Satz hat er Spuren hinterlassen: Die Phrase »Habe doch nicht ›gemeint‹, sondern wurde aufgerissen.« ist elliptisch, ihr fehlt bezeichnenderweise das Subjekt der Aussage. Das »ich« ist *sub-iekum* des ›Aufrisses‹, ihm unterworfen, und damit zum Rückzug in das Prädikat und (beinahe) zum Verschwinden gezwungen.

Die bisher gelesenen Gedichte zeugen – mehr als es dieser Briefausschnitt vermag – in der Tat von einem Ereignis, das als ›Aufriß‹ bezeichnet, aber nicht eingeholt werden mag. Wie sich anhand der betrachteten Briefpassagen andeutet, kann diese Verwundung und Spaltung mit den Texten ebenso wie mit dem schreibenden Subjekt in Verbindung gebracht werden – und Nelly Sachs tut dies auch selbst. Die Frage nach ›Krankheit‹ und ›Identität‹, nach ›Pathologischem‹ und ›Verständlichem‹ ist nicht zufällig sowohl in bezug auf Nelly Sachs als auch auf ihre Dichtungen in Anschlag ge-

---

287 Brief an E. Borchers und P. Hamm vom 7.1.1958. *Briefe*, 183.

bracht worden.<sup>288</sup> Sie spitzt sich in der Auseinandersetzung mit dem ›Spätwerk‹ merklich zu; hierbei ist erneut zu vermerken, daß ihre späten und spätesten Texte (bis auf wenige Ausnahmen) nicht mehr verlegt werden. Dies sind aber insbesondere jene Dichtungen, die während ihrer wiederholten Aufenthalte in psychiatrischen Kliniken (seit 1960) entstanden.<sup>289</sup>

Die Frage des Wahnsinns könnte nun selbst einer Spaltung unterworfen werden: Die Biographie der Nelly Sachs müßte dann von ihren Texten im Sinne einer streng immanenten Lektüre geschieden werden. Die andere Seite einer dichotomischen Leseweise Autor hier – Text dort ist deren Spiegelbild, der Reduktionismus auf Biographie und Intention, bei dem beide, Text und Autor, *scheinbar* zu

288 So äußert sich Fritz J. Raddatz in seiner Nelly-Sachs-Polemik u.a. zu dem (oben interpretierten) Gedicht »Uneinnehmbar«: »Sprache wird gleichzeitig Flucht aus der Realität [...] Hier beginnt das Hermetische zu überwiegen, das Nelly Sachs' Lyrik nicht nur im vordergründigen Sinne schwer verständlich macht, sondern sehr häufig auch zum Monolog erstarren läßt. [...] Nicht nur die Überschriften ihrer Gedichte sind nun repetitiv düster und nehmen ›Tod‹ mehr und mehr auf, sondern auch ihr Wortmaterial sinkt ab: Stein - Sand - Tod - Nacht - Furcht. Dabei ist es eine Ausflucht ins Thematische, wenn Interpreten allzu flink die gängige Vokabel ›Asche‹ auf Auschwitz reimen wollen. Der Vorgang scheint tiefer zu reichen und hängt zweifellos mit der eigenen intellektuellen wie emotionalen Biographie zusammen.« (Fritz J. Raddatz: »Welt als biblische Saat: Nelly Sachs«. *Verwerfungen: Sechs literarische Essays*. Frankfurt a. M. 1972, 47 ff.). - Albrecht Holschuh versteigt sich gar zu der Äußerung, die Texte der Nelly Sachs wiesen »Symptome des Bewußtseinszerfalls« auf (Albrecht Holschuh: »Lyrische Mythologeme«. *Die deutsche Exilliteratur*. Hg. M. Durzak. Stuttgart 1973, 353. Vgl. a. Michael Kessler: »Transzendenz und Transzendieren«. *Nelly Sachs: Neue Interpretationen*. Hg. M. Kessler u. J. Wertheimer. Tübingen 1994, 229). - Gabriele Fritsch-Vivié versucht zunächst eine behutsam biographisierende Deutung der Metaphorik der szenischen Dichtungen. Die »schwer[e] [V]erständlich [keit]« der Dramen der Nelly Sachs erklärt Fritsch-Vivié allerdings mit den »Verleugnungen und Verdrängungen« der Dichterin: »Die psychische Konstellation aber, verdrängen und verleugnen zu müssen und damit Selbstakzeptanz und Selbsterkenntnis einzuschränken oder gar zu verhindern, machen die unübersehbar subjektive Bildwelt ihres szenischen Werkes so schwer verständlich.« Gabriele Fritsch-Vivié: »Der biographische Aspekt«. *Nelly Sachs: Neue Interpretationen*, Hg. M. Kessler u.a. 271-282, hier: 281.

289 Vgl. S. 29 ff. der vorliegenden Studie.

verschmelzen scheinen. Tatsächlich jedoch wird dabei der Text nur mit persönlichen Details über den Autor / die Autorin überdeckt.<sup>290</sup>

Bei den vorangegangenen Gedichtlektüren stand das Bemühen im Vordergrund, die Texte sprechen zu lassen, ohne ihnen biographische oder auch historische Details als äußerliche, fixierbare Referenzen zuzuschreiben. An dieser Stelle soll, ohne die bisherige Verfahrensweise zu widerrufen, der Versuch einer Verschiebung oder besser Verunsicherung der Perspektive gewagt sein. Es soll darum gehen, den Texten das Biographische nicht so sehr gegenüberzustellen als vielmehr das schreibend-geschriebene Subjekt, das – »aufgerissen« – mit der Person Nelly Sachs zugleich identisch und nicht identisch ist, mit den Texten in Beziehung zu setzen. Hierbei gewinnt die ›Krankheit‹ der Autorin eine andere Bedeutsamkeit; sie steht mit der ›Krankheit‹ des Geschriebenen (so es diese gibt) in Beziehung; anders aber als ein pathologisierender Diskurs dies glauben machen will. Versucht werden soll aber auch keine Ent-Pathologisierung, die die Dichtungen und ihre Autorin zu heilen sucht, eher im Gegenteil. Die Phänomene der Verfolgung, der Krankheit und des Wahns deuten auf Verstrickungen des nur scheinbar psycho-biographisch definierbaren ›Subjektes‹ mit der Geschichte, aber auch des Textes mit letzterer hin.<sup>291</sup>

290 So im Fall von Ingeborg Bachmann, deren Leben und Werk in der Rezeption allzu oft gegeneinander verrechnet werden. In diesem Zusammenhang seien die biographistischen Ansätze einer Bachmann-Deutung bei Susanne Bothner, Monika Albrecht sowie Robert Steiger (a.a.O.) exemplarisch genannt. Zur Kritik an einer pathologisierenden und auf Biographisches reduzierenden Bachmann-Interpretation vgl. Eva Lindemann: *Über die Grenze: Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns*. Würzburg 2000, 17 sowie Annette Burkart: *›Kein Sterbenswort, Ihr Worte!‹: Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath: acting the poem*. Tübingen, Basel 2000, 48.

291 Vgl. hierzu die Ausführungen Jacques Derridas zur Frage der Relation von (biographisierender) Psychoanalyse, Text und Lektüre im Zusammenhang des Rousseau-Kapitels der *Grammatologie*: »Ein Text-Äußeres gibt es nicht.[...] Die Gewißheit, mit der der Kommentar die Selbstidentität des Textes berücksichtigt, die Zuversicht, mit der er dessen Konturen nachzeichnet, geht einher mit der beruhigenden Sicherheit, die über den Text hinausspringt, zu seinem vorgeblichen Gehalt, in den Bereich des reinen Signifikats. Und tatsächlich überschreiten im Falle Rousseaus die psychoanalytischen Studien [...] den Text, nachdem sie ihn nach den traditionellsten Methoden gelesen haben. Es gibt keine Lektüre, die banaler, schulmäßiger und naiver wäre als die des literarischen ›Symptoms‹. Bleibt man aber blind gegenüber dem Gewebe des

Es soll in bezug auf diese Verstrickungen versucht werden, »das Gewebe des ›Symptoms‹, [...] seine[] eigene[] Textur« zu berücksichtigen, ohne der dichotomischen Gegenüberstellung von »Signifikant« und »Signifikat« beziehungsweise von »Dinnen« und »Draußen« anheimzufallen.<sup>292</sup>

Die Frage wird zu stellen sein, inwiefern die ›Krankheit‹ bei Nelly Sachs, ihr Erleiden, ihre Thematisierung, ihr Einbruch in Sprache ethische, aber auch poetologische Dimensionen hat oder haben kann. – Aber was für eine Ethik, was für eine Poetik wäre dies? Um dieser Frage nachzugehen, seien die Metaphern der Krankheit, die Nelly Sachs schreibt und durch die sie geschrieben wird, einer Lektüre ausgesetzt.

### »Wieder Mitte geworden«

Das Geschriebene beim Wort nehmen: *Meine Metaphern sind meine Wunden*.

Ein Gedicht, das zwei Jahre vor dem Tod der Nelly Sachs im psychiatrischen Krankenhaus – wie so vieles auf einen kleinen Zettel gekritzelt<sup>293</sup> – entstand, nähert sich dieser poetologisch-biographischen Selbstbeschreibung der Dichterin beinahe durch die Hin-

›Symptoms‹ selbst, seiner eigenen Textur, dann überwindet man es mühelos und gelangt zu einem psycho-biographischen Signifikat, dessen Verknüpfung mit dem literarischen Signifikanten von da an äußerlich und kontingent wird. [...] Wir halten es prinzipiell für unmöglich, durch Interpretation oder Kommentar das Signifikat vom Signifikanten zu trennen und so die Schrift durch die Schrift, die auch noch Lektüre ist, zu zerstören; nichtsdestoweniger glauben wir, daß diese Unmöglichkeit sich historisch artikuliert. [...] Wenn sie [die Psychoanalyse, C. R.] also unsere Lektüre und die Schrift unserer Interpretation kennzeichnet, dann nicht als ein Prinzip oder eine Wahrheit, die von dem textuellen System zu trennen wäre, in dem wir uns bewegen, um es völlig neutral aufzuklären. In gewisser Weise befinden wir uns *in* der Geschichte der Psychoanalyse, wie wir uns *in* dem Text Rousseaus befinden.«  
J. Derrida: *Grammatologie*, 274-277.

292 Vgl. hierzu J. Derrida, ebd., 371.

293 Vgl. die vielen kleinen Notizzettel, auf denen späte Gedichtmanuskripte überliefert sind; Archiv KBS. – Nelly Sachs wählt die gleiche Formulierung in einem Brief: »Trug an einem schweren Schicksal und besorgte Häusliches, pflegte, wo Krankheit war, und begann, wenn das Atmen zu schwer wurde für mich, *dann und wann einige Zettel zu bekritzeln*.« (N. Sachs: Brief an Margit Abenius vom 17.3.1958. *Briefe*, 189, Hervorheb. C. R.) Vgl. a. S. 26 dieser Studie.

tertür. Inwiefern dieser poetische Text um Traumatisches, aber auch um die Frage der Metapher kreist und wie diese seine Bewegung vielleicht die sicher abgesteckten Bezirke von ›Textimmanenz‹ und ›Textaußen‹ übersteigt und durchkreuzt, mag sich im Gang der folgenden Lektüre abzeichnen.

Das Gedicht »Wieder Mitte geworden« eröffnet, wenigstens chronologisch betrachtet,<sup>294</sup> einen neuen Zyklus, an dem Nelly Sachs im April 1968 zu schreiben begann; als solches steht es an exponierter Stelle.<sup>295</sup> Mit seinem titelbildenden ersten Vers ruft es sogleich die Problematik der Wiederholung wie auch die Frage nach dem Zentrum auf; es wendet sich somit, anders gesagt, den Problemen der Repräsentation und – sofern die »Mitte« ein unverrücktes In-sich-Ruhen impliziert – der Identität zu. Hierzu passt eine Aussage der Herausgeber der sogenannten späten Gedichte:

»Die z w e i t e Abteilung besteht aus einer Reihe von Gedichten, die im April 1968 bei höchster geistiger Konzentration entstand. Nelly Sachs sah in diesen dreizehn Gedichten den Keim eines neuen, mit ›Glühende Rätsel‹ verwandten Zyklus.«<sup>296</sup>

Die Rede von »höchster geistiger Konzentration« erscheint zweischneidig. Sie lenkt die Blicke zum einen auf jene produktiv-schöpferische Tätigkeit des Schreibens, die den Geist derer, die schreibt, in einer Mitte zu versammeln scheint. Das »Wieder Mitte geworden« wird den Herausgebern zum Moment der Konzentration des schreibenden Subjekts. Der Entstehungsort der unterstellten Wiederkehr an den Ort konzentrischen Kreisens, die hier impliziert ist, wird in der Tat aber nicht bezeichnet. Vom Krankenhaus, von

294 Vgl. M. und B. Holmqvist: »Nachbemerkung zu ›Teile dich Nacht‹«. In: Nelly Sachs: *Suche nach Lebenden*, 176 (»Die April-Gedichte werden hier in der Folge ihrer Entstehung mitgeteilt.«).

295 Hierbei sei jedoch nicht vergessen, das es sich um einen fiktiven, einen von außen gesetzten Anfang handelt; der gesamte Zyklus *Teile dich Nacht* wurde, so die Nachbemerkung der Herausgeber, durch diese selber angeordnet: »Für die Anordnung des vorliegenden Buches wie für seinen, einem späten Gedicht entnommenen Titel sind wir allein verantwortlich. Prinzipiell haben wir alle ungedruckten Gedichte der Spätzeit, die wir im Nachlaß der Dichterin fanden, aufgenommen. Nur Fragmente und offenbar unbearbeitete Entwürfe wurden fortgelassen.« (M. und B. Holmqvist: »Nachbemerkung zu ›Teile dich Nacht‹«. *Suche nach Lebenden*, 175).

296 M. und B. Holmqvist, ebd., 176.

der Krankheit und ihrem Fort-Da ist nicht die Rede, stattdessen erscheint ein apologetischer Superlativ. Auf der anderen Seite wertet die Aussage, daß der Zyklus »bei höchster geistiger Konzentration entstand«, all jenes, das sich außerhalb einer solchen in sich verdichteten dichtenden Geistesgegenwart abspielt, implizit ab. Alles Dezentrierte also, alle Zerstreung, alles Nicht-Fassen-Können von Gedanken, welches jenseits der Konzentration dennoch eine Verschriftlichung erfahren kann und vielleicht muß.

Die Konstellation mit einer brieflichen Äusserung von Nelly Sachs wirft ein anderes Licht auf diesen Zyklus. Die Dichterin schreibt am 8.6.1968 an H. M. Enzensberger:

»Komm nach Norwegen, will Dich so gern noch sehen bevor, nun ja. Habe wieder im Krankenhaus trotz allem geschrieben, aber Furchtbares.«<sup>297</sup>

Nehmen wir beide Aussagen, die von Nelly Sachs und die der Herausgeber ihrer späten Gedichte, zusammen, so entsteht ein Zwielicht, in welches auch das Eröffnungsgedicht dieser sehr späten Reihe von Gedichten getaucht scheint. Der Zyklus kündigt offenbar von einer »Konzentration« *und* von »Furchtbare[m]«, das sich schreibt. Auf einen Schlag stellt sich hier eine Assoziation ein: die Konzentration – seit ihrer Anbindung an das Wort ›Lager‹ wird sie nie mehr dieselbe sein. Wer sich zu konzentrieren sucht, wird immer auch in das Feld eines Furchtbaren hineingeworfen sein. Immer – und immer wieder.

Es soll an dieser Stelle eine Lektüre versucht sein, die sich der »Mitte«, die mitten im ersten Vers »geworden« ist und die einer Wiederholung unterliegt, anders als über den Weg durch ein vermeintlich Zentrales annimmt.

»Wieder Mitte geworden  
für abgezogene Musikskelette  
im Gehörraum  
die Hölle gegründet  
mit Bienensang  
verirrt im Ohr -  
Oasen wo Tod die Raumräuber  
Schweigen lehrt

5

297 *Briefe*, 318.

Ihr göttlichen Verstecke  
 schlägt die Augenlider auf - «<sup>298</sup>

10

In seinen ersten Versen, denen ein grammatikalisches Subjekt fehlt, entwirft das Gedicht die Topographie eines unerhörten Gehörs: Jemand oder etwas (be-)schreibt sich – kon-zentriert und doch namenlos – als »Mitte« für seltsame Dinge. Das Subjekt, welches hier ins Sprechen gerät, ist allein als Ellipse seiner selbst; es erscheint nur durch sein Mitte-geworden-Sein »für« jene Anderen, die »abgezogene[n] Musikskelette«. Dieses scheinbar anonyme ›lyrische Ich‹ ist durch seine explizit zentrale Position der Ort im sich auftuenden »Gehörraum«, um den herum sich andere Klang-Körper gruppieren. Wie ein Magnet die Eisenspäne zieht das Substantiv inmitten der ersten Zeile die »abgezogenen Musikskelette« in sein Kraftfeld; aber auch die Aufmerksamkeit der Lesenden wird zu diesem unsichtbaren Magneten hingelenkt. Durch das Temporaladverb am Versanfang rückt die gesamte Szenerie in einen zeitlichen Kontext; die Frage der Wiederholung ist damit aufgeworfen, die die Geschichte eines unbenannten Subjekts ins Spiel bringt. Zugleich schreibt sich im »Wieder [...] geworden« auch ein Zustand jenseits der »Mitte«: die Spur einer De-Zentrierung, die das »Mitte«-Sein unterbrach, von dem aus das Gedicht seine Stimme erhebt.

Doch lesen wir zunächst die »Musikskelette«: ein Kompositum, das einen Zusammenhang zwischen der Sphäre des Musisch-Musikalischen und des toten Körpers stiftet. Wiederholt und variiert sich hier das Bild des »Flötengerippe[s]« (vgl. Kap. ›I.6‹)? Wie in jenem zeichnet sich auch hier die Bezugnahme auf ein Poetisches ab, das *vom Tod gezeichnet* ist: Die Metapher »Musikskelette« verflucht die diachrone Kunst der Töne mit der Synchronität der Leibhaftigkeit der Gerippe. Sie verschmilzt, anders gesagt, Hörbares mit Sichtbarem, aber auch das Schöne und den Schrecken. Unerhörte Töne geben sich zu lesen. Die »Musikskelette« evozieren zudem ein Bild: die Verschriftlichung von Musik in Form von Noten, schwarz auf weiß, fragil, langhalsig und mit kleinen schwarzen Schädeln. In die Metapher hat sich Differenz eingekerbt, der Sprung von der Notation zur erklingenden Musik und zurück. Erneut also stehen

298 Aus: N. Sachs: »Teile dich Nacht II«. *Suche nach Lebenden*, 131. Im Manuskript, das in der Kungliga Biblioteket in Stockholm einsehbar ist, trägt das Gedicht eine Datierung, die graphisch in die Position einer Überschrift gerückt erscheint: »April 1968«.



hier Schrift und Stimme beziehungsweise Klang im Raum, namentlich »im Gehörraum«.

Die Klang-Körper, die sich eine »Mitte« gesucht haben, sind mit dem Attribut »abgezogen[]« versehen. »Abgezogene Musikskelette« impliziert eine Polysemie; das Partizip läßt sich als Index einer Subtraktion, eines Exodus, aber auch einer Häutung lesen. Gemeinsam ist diesen Bedeutungsfacetten das *Weniger an ...*, welches die »Musikskelette« geradezu beschneidet. Die Häutung der Hautlosen, die Negation der toten Töne läßt sie am Ort des »Gehörraums« unhörbar (v)erklingen. Doch dann schwillt ein Geräusch, ein Rauschen an, mitten im Ohr<sup>299</sup>:

»die Hölle gegründet  
mit Bienensang  
verirrt im Ohr -«

5

Die drei Zeilen sind parallel zu den ersten drei Versen konstruiert; an die Stelle der »Mitte« ist nun allerdings »die Hölle« gerückt; die »abgezogenen Musikskelette« löst ein »Bienensang« ab. Was zuvor »geworden«, ist hier »gegründet«. Wo es schlicht »im Gehörraum« hieß, geht nun von einer Irre die Rede: »[V]erirrt im Ohr« befindet sich ein Fremdkörper und ein fremdes und doch vertrautes Geräusch: Eine Biene (vielleicht auch ein ganzer Schwarm), die sich in den Gehörgang hinein- «verirrt» hat und nun lauter denn je ihr Summen vernehmen läßt. Offenbar unerträglich laut und aufdringlich hat dieses Sirren der Flügel »die Hölle gegründet«. Wieder artikuliert sich hier in der Konfiguration von Ge»-sang« und »Hölle« ein Zusammenfallen von Lyrisch-Musikalischem und einem Grauen, das nun metaphysische Dimensionen angenommen hat. Die unschuldig anmutende Metapher »Bienensang«, die für sich genommen an das Kinderlied vom »Bienenchen« und dessen freundliches Summen anzuklingen scheint, löst, wo sie »verirrt im Ohr« jede Distanz zum Hörer eingebüßt hat, Entsetzen aus. Dies Tierchen, nicht länger possierlich, ist bis in den Körper hineingedrungen; seine Stimme, die ande-

299 Die Verse ›5‹ und ›6‹ »mit Bienensang / verirrt im Ohr - « bilden das topo- und logographische Zentrum des Gedichts. In der Mitte, bevor ein erster Gedankenstrich eine Atempause und ein Verstummen des Sangs mit sich bringt, führt das Gedicht mitten ins »Ohr« hinein. In diesem »Gehörraum«, der Höhlung, in welche das Geschriebene führen will, lesen wir von der »Biene« und ihrem Ge»-sang«.

re, ist der Schrecken eines unausweichlichen Hörens. Und der Stachel, und das Gift? Das »Ohr« ist gezwungen, zu hören und den Stich zu erwarten, damit dem »Augenlid« verwandt, an das »der schwarze Laokoon / (...) geworfen« ward.<sup>300</sup>

Diesem »Sang« der »Bienen« kann das Subjekt, welches »nicht eins ist« (denn das Gedicht nennt kein »ich«, dem das »Ohr« gehört; ihm wird kein Gehör geschenkt), nicht entrinnen; er ist in den Körper selbst eingedrungen wie ein Insekt, das den Weg in den Kopf durch eine seiner offenen Stellen nahm. Die »Hölle«, von der das Gedicht spricht, ist so gelesen die Hölle des Ausgeliefertseins, des Zwanges, einen unerträglichen Klang zu perzipieren. »Hölle«, Sinnbild für Schuld und ewige Buße, und »Raumräuber« weisen zugleich auf ein unüberhörbares Verbrechen, eine Schuld hin, die sich in Form eines Geräusches unabweisbar und geradezu parasitär einschreibt. Wieso aber hat sich gerade die Biene in dieses Gedicht »verirrt«? Was ist hier zu vernehmen? – Es ist nicht ohne Belang, daß das Alte Testament das Bild der Biene in spezifischer Weise aufruft. Der angreifende Bienenschwarm figuriert an drei verschiedenen Stellen als Metapher für die Feinde Israels.<sup>301</sup> Im Buch *Reden* (5. Mose) heißt es:

»[sie] jagten euch, wie die Bienen tun«.<sup>302</sup>

Von dieser Warte aus gelesen, erfahren die Zeilen »die Hölle gegründet / mit Bienensang / verirrt im Ohr« eine geschichtliche Wendung. Das »lyrische Ich«, vernehmbar nur als Auslassung, hört Stimmen – die Stimmen (auch) der Vergangenheit. Ein Zusammenfall der Inszenierung poetischen Selbstbezugs mit Geschichte und mit Biographischem wird hier hörbar, der erwogen werden muß. Eine Verfolgung, ein (In-der-)Irre-Sein und ein Sicheinschreiben der »Hölle« selbst. Sie fallen mit dem Datum des Gedichtes, das seinen heimlichen Titel bildet, ineins. Im April 1968 befand sich Nelly Sachs in der Psychiatrischen Klinik Rålambshov in Stockholm: Auch von dort datiert das Gedicht; vom Intervall eines Zusammenfalls von »Krankheit« und »höchster geistiger Konzentration«.

300 Vgl. Kapitel »1.3.2« dieser Studie.

301 Reden (5. Mose) 1, 44, *Die Schrift*, Bd. 1, 479; Jeschajahu (Jesaja) 7, 18, ebd., Bd. 3, 28 sowie Preisungen (Psalmen) 118, 12, ebd., Bd. 4, 172 f. – Vgl. a. *Jerusalemmer Bibelllexikon*, 874.

302 Reden (5. Mose) 1, 44; a.a.O., 479.

»April 1968« – ein unmögliches Datum? Eines, dem das Gedicht sich zu-schreibt.

Doch bildet das Rauschen, der Höllenlärm, der in den Zeilen ›5‹ und ›6‹ kulminiert, die Spiegelachse, nicht aber den Abschluß des Gedichtes. Das »redende[] Schweigen«<sup>303</sup>, das sich im Bild der »abgezogenen Musikskelette« zu lesen gab, kehrt (anders) wieder:

»Oasen wo Tod die Raumräuber  
Schweigen lehrt  
Ihr göttlichen Verstecke  
schlägt die Augenlider auf - «

10

An die Stelle der *einen* »Mitte« (die als leeres Zentrum dennoch eine Einheit verspricht) und an den Platz der »Hölle« – des *einen* Ortes, an dem sich das Grauen endlos sirrend hält – treten nun verstreute Orte. Die »Oasen« und »göttlichen Verstecke« eröffnen den Zugang zu einem anderen Raum, einem Raum, der bereits durch die pluralen Nominalformen anders strukturiert ist.

Jene »Oasen« und »göttlichen Verstecke« sind begehrte Orte. Apostrophisch werden sie angerufen (erneut stellt sich dabei die Frage nach dem ›ich‹: »Wer ruft?«<sup>304</sup>); das Gedicht endet mit einem an sie gerichteten Imperativ. Doch zunächst zu den Oasen: Inbegriff der Fruchtbarkeit und des Labsals inmitten der Wüste, sind sie Inseln des Lebens und des Genießens im Reich der Ausdörrung und des Todes. Die »Oasen« bilden somit auf den ersten Blick ein Gegenstück zur »Hölle« der vorangehenden Verse. Ähnliches kann auch für die »göttlichen Verstecke« gelten; diese geheimen Orte gewähren Unterschlupf und die Möglichkeit, sich zu entziehen. Der höllische »Bienensang« dagegen ist unausweichlich präsent. Darüberhinaus ergänzt das Adjektiv »göttlich[]« die der »Hölle« immanente Frage nach dem Teufel um jene nach Gott oder einem Göttlichen.

Die »Oasen«, welche in der Logik der Syntax des Gedichts zugleich die »göttlichen Verstecke« sein können, sind selbst vom »Tod« affiziert: »Oasen wo Tod die Raumräuber / Schweigen

303 Vgl. N. Sachs: *Briefe aus der Nacht*. Nelly-Sachs-Archiv, Kungliga Biblioteket Stockholm, 1 f., 4, 8, 13.

304 Eine Frage, die ein anderes Gedicht der N. Sachs explizit stellt: »Wer ruft? / Die eigene Stimme«, vgl. N. Sachs: *Fahrt ins Staublose*, 366.

lehrt«. An diesen Orten des »Schweigens« und der Unsichtbarkeit (wer versteckt ist, entzieht sich bekanntlich den Blicken) regiert »Tod« als Lehrmeister.<sup>305</sup> Seine Lehre erzeugt Leerstellen; im »Raum«, der eben noch von »Raumräubern« besetzt schien, eröffnen sich blinde Flecke für Ohr und Auge, die offenbar höchst willkommen sind. Dabei wird im Bild der »Oasen« das Paradox einer fruchtbaren Fülle des Nichts lesbar: Der »Tod« und das »Schweigen«, das sich durch ihn auf tut, wird mit jenen Inseln, an denen Wasser den Leib und wucherndes Grün die Seele erquickt, eingeführt.

Wer aber sind jene »Raumräuber«, die »Schweigen« lernen sollen? Vom Raum, als »Gehörraum«, war bereits weiter oben die Rede. Das Gedicht selbst umreißt einen solchen »Gehörraum«, dessen topographische Struktur eine »Mitte«, umgeben von »abgezogene[n] Musikskelette[n]«, prägt. Ebenfalls »im Ohr«, jedoch schwerer zu verorten, befindet sich ein »Bienensang«, von dessen Penetranz bereits die Rede war. Das zermürbende Summen der »Bienen []« könnte dabei der Metapher »Raumräuber« zugeordnet werden. Ein Sang, dem sich der »Gehörraum« nicht entziehen kann, weil jener mitten in ihm einen Irrgang inszeniert – ihm allen Raum raubt. Eine Verfolgung wird erahnbar, ein Sich-Einstellen eines unausweichlichen Stör-Geräusches.

Der höllische Lärm findet im Moment des »Schweigens« eine ersehnte Unterbrechung. Auf den ersten Gedankenstrich, der eine Zäsur setzt und ins Leere weist, wo kein Punkt oder Komma der Gedichtsprache Einhalt gebietet, folgt das geschriebene »Schweigen«. Der »Gehörraum« würde vom monotonen Geräusch und von seiner homogenen Strukturierung durch den allgegenwärtigen »Bienensang« befreit. Der nicht länger geraubte Raum würde frei für das Sich-Einstellen einer anderen, in sich heterogenen Topographie: eine der »Oasen« und »göttlichen Verstecke«. Das »Schweigen«, das sich in dieser Notation verschriftlicht, ist nicht die Totenstille des weißen Blatt Papiers. In der Tat liegt vor der Leserin und dem Leser nicht ein unbeschriebenes Blatt, das keinen Unterschlupf zu gewähren vermag, sondern ein Weniges an Schrift. Zehn Zeilen, wie

305 Auch dies eine Wiederkehr: Hatte nicht Nelly Sachs ihr Schreiben so beschrieben: »Der Tod war mein Lehrmeister. Wie hätte ich mich mit etwas anderem beschäftigen können, meine Metaphern sind meine Wunden.« (vgl. S. 201 dieser Studie). - Der Tod bringt zum Verstummen, er lehrt schreiben.

die zehn Finger der ausgebreiteten Hände, die Schrift gegeben haben werden. Zehn Finger, die ein Buch öffnen. In der Schrift tun sich vielleicht auch »Verstecke« auf, die in den monotonen »Sang« Zäsuren und Schlupflöcher einbauen können. Die »Raumräuber« aber sind jene, die (zunächst) weder »Tod« noch »Schweigen« kennen; sie sind somit geschwätzige, vielleicht nur scheinbar quicklebendige Dinge. Zwischen »Bienensang« und lautlosen »Oasen« tut sich die Kluft einer Opposition auf, die Lärm / Gesang / Summen und »Schweigen« einander gegenüberstellt.

Welcher Seite aber wären die »abgezogene[n] Musikskelette«, deren Wiederauftauchen im »Gehörraum« das Gedicht einsetzen läßt, zuzurechnen? Oder anders gefragt: Lassen diese sich der einen oder anderen Seite der Opposition zurechnen? Sind sie »Raumräuber« oder »göttliche Verstecke« des Ohrs und der Oralität? Ist das Mitte-geworden-Sein der ersten drei Zeilen Segen oder Fluch? – Die Metapher »abgezogene Musikskelette« hält sich, wie bereits oben gelesen, in einer Schwebelage zwischen dem Hörbarwerden der Stimme und deren scheinbar tödlicher Verhärtung in der skelettierten Schrift. Um die »Mitte«, die einen zentralen, vielleicht auch einen wunden Punkt im Organ des Hörens benennen mag, lagert sich somit Ambivalentes. Die »Musikskelette« nähern sich den »Oasen« des Schweigens an; Tod ist in ihnen verkörpert oder doch als »-skelett[]« in den (Klang- / Wort-)Körper eingetragen.

Die »abgezogene[n] Musikskelette«, diese gehäuteten, bis auf die Knochen blankgelegten Klänge / Körper sind es, die ebenso unausdeutbar auf ein Zwischen von »Schweigen« und »Sang« weisen wie die »schöne« Transzendenz der »göttlichen Verstecke« am anderen Ende des Gedichtes. Die ersten und die letzten beiden Verse rücken so in eine Nähe-in-der-Distanz, die am unreimen Reim »-skelette« / »Verstecke« unmerklich aufscheint. Die »abgezogene [n] Musikskelette« implizieren einen Rest an Hörbarem. In bezug auf die lyrische Szenerie, die sich entfaltet, zeugen sie von einer Häutung und einem Abzug: Die »Musik«, die Lyra oder Flöte, kehrt »[w]ieder« zurück – und erlangt sogar eine zentrale Position; was von ihr aber figuriert, ist ihr toter, bis auf seine anorganische Tiefenstruktur zersetzter Körper. Wenn es Töne sind, die sich in diesem »Gehörraum« vernehmen lassen, so fehlt ihnen das Fleisch der organischen Komposition. Sie sind de-komponiert. Somit bewegen sich auch die »abgezogene[n] Musikskelette«, die den Ort des Hö-

rens zentral besetzt halten, auf eine Stille zu. Mit dem Himmel aus »göttlichen Verstecken« verbindet sie über das »Schweigen« die Nähe zum »Tod«. Mit der »Hölle« des »Bienensang[s]« teilen sie jedoch ihren Ort »im Ohr«. Das Summen der Bienen, das verfolgt, ist kein menschlicher Gesang, sondern nur beinahe Musik. Wie auch die Gerippe des zweiten Verses.

Die »abgezogene[n] Musikskelette«, denen Tod sich eingeschrieben hat, werden hiermit lesbar (auch) als materialisierende Verräumlichung jener »göttlichen Verstecke«; vielleicht sind sie die Buchstabenschrift dessen, was nicht verräumlicht werden kann. Die »göttlichen Verstecke« nämlich werden nicht entdeckt – die Lesenden werden ihrer nicht ansichtig. Sie sind nicht präsent in irgendeiner Nische des »Gehörtraums«. Sie können nicht erblickt werden und blicken – gegenwärtig – nicht. Sie werden auch nicht beim Namen genannt – zumindest bei keinem, der sie wiedererkennbar macht. Aber es ergeht ein Ruf an sie: »Schlagt die Augenlider auf –«. Im Moment dieses namenlosen Augenaufschlags blickte etwas die Lesend-Schreibenden an; eine Eröffnung, die den Blick selbst durchkreuzen würde. Das Gedichtende beschwört diesen begehrten Augenblick der Öffnung, das Ereignis – singular und verschwiegen – der Dichtung.<sup>306</sup>

Bleibe ich, die Lesende, gebeutelt, verunsichert, oder entzückt zurück, dort, wo das Gedicht schließt und zugleich etwas »die Augenlider« (Wessen? Meine? Deine? Seine?) auf-schlägt? Die »Hölle« ist im Gedicht zugegen, sie wird aber von jenen »Oasen« und »göttlichen Verstecke[n]« abgelöst. In das Gedicht hat sich aber auch »Tod« eingesenkt, und mit ihm Zeichen wie auf einem Notenblatt *zwischen* »Bienensang« und »Schweigen«. Die »abgezogene [n] Musikskelette« schreiben sich mitten ins Ohr; zugleich aber *gibt es* die »göttlichen Verstecke«. Ihr »Augenaufschlag« klingt märchenhaft schön nach Wiedergeburt und birgt doch – als Schlag –

306 Dieser Zusammenhang zwischen dem Gedicht und einem Blick, der nicht von den Lesern sondern vom Text selbst ausgeht, steht in Verbindung mit einem Vers, der den Titel des Zyklus *Glühende Rätsel* zitiert: Im Gedicht »Im verhexten Wald« heißt es: »glühende Rätsel äugen sich an«. Der Bezug auf den Titel des Zyklus stellt die Zeile in den Kontext des Poetischen, das selbst Blicke aussendet (in diesem Falle selbstbezügliche). Vgl. zu diesem Zug des Poetischen bzw. der Kunst Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an: Zur Metapsychologie des Bildes*. München 1999, 11 ff. sowie Th. W. Adorno. *Ästhetische Theorie*, 104.

Gewaltsamkeit und Schrecken. Das Gedicht läßt offen, ob diese Nischen der Transzendenz Orte beziehungsweise »Oasen« des »Schweigen[s]« sind – dann wären sie dem »Lehrmeister« Tod zuzuschreiben – oder ob sie auf ein Anderes des Schweigens *und* des ohrenbetäubenden »Bienensangs« verweisen.

»Ihr göttlichen Verstecke  
schlägt die Augenlider auf - «

10

In den letzten beiden Zeilen des Gedichtes scheint mit der Apostrophe der (verborgenen) Anderen ein Fluchtpunkt erreicht, der von der Konzentration und der simultanen Verirrung wegzuführen scheint. Nicht eine »Mitte«, nicht der summende Strudel der Irre, in den die Szenerie der ersten sechs Verse hineingerissen hatte, figuriert hier. Die Bildlichkeit evoziert De-Zentrierung. »Oasen« und »Verstecke« sind in der Verstreuung. Das Antlitz, das sie darzubieten aufgerufen sind, gibt sich zugleich als stummer Blick und sprechender Schlag. Das Gedicht endet mit einer Verheißung und mit einer Entblößung, die traumatisch sein kann. Das Trauma des Undarstellbaren, das nicht repräsentiert und dessen Nicht-Darstellbarkeit selbst (»Verstecke«, die die »Augenlider« aufschlagen – Blicke eines verborgenen Begehrten) ebenfalls nicht repräsentiert, sondern nur angerufen werden kann. Wie ein Gegenüber, wie ein Anderer.<sup>307</sup>

307 Hier wie an anderer Stelle ergeben sich Anklänge an die Figur des Anderen in den philosophischen Schriften von Emmanuel Lévinas. Die Beziehung zwischen den poetischen Texten der Nelly Sachs und dem Lévinasschen Oeuvre ist so innig wie subtil; entsprechend subtil und implizit ist der hier versuchte Weg einer Annäherung an diese Beziehung - jenseits einer Paraphrase der Momente der Berührung. Die Auseinandersetzung mit der Aufgabe einer vertiefenden *Konstellation* Sachs - Lévinas steht noch aus; sie erfordert intensive Lektüren beider Autoren, die über den Rahmen des vorliegenden Projektes hinausweisen. An dieser Stelle sei jedoch auf folgende Texte E. Lévinas' verwiesen, die eine sublimale Matrix für die hier entwickelten Lektüren der Sachsschen Dichtungen gebildet haben: E. Lévinas: *Die Spur des Anderen*, a.a.O.; ders., *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, a.a.O.; ders., *Le temps et l' autre*, a.a.O.; ders., *Jenseits des Buchstaben*, a.a.O.; ders., *Eigennamen: Meditationen über Sprache und Literatur*, a.a.O. - Auf die Nähe zwischen Sachs und Lévinas hat bereits Birgit R. Erdle in dem kurzen Artikel »>sagen< war verboten: Sprache, Gewalt und Alterität bei Nelly Sachs«. *Nelly Sachs: Neue Interpretationen*, Hg. M. Kessler u.a. Tübingen 1994, 69-76 verallgemeinernd hingewiesen.