

FLORIAN STROB

Schreiben und Lesen im Zeichen des Todes

Zur
späten Prosa
von Nelly Sachs



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BEIHEFTE ZUM *Euphorion*
Zeitschrift für Literaturgeschichte
Heft 95

Herausgegeben von
Wolfgang Adam



FLORIAN STROB

Schreiben und Lesen im Zeichen des Todes

Zur späten Prosa von Nelly Sachs

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften in Ingeheim am Rhein
und der Ursula Lachnit-Fixson Stiftung (Berlin)

UMSCHLAGBILD

Nelly Sachs vor der Verleihung des Nobelpreises 1966
Kungliga biblioteket, Stockholm / National Library of Sweden, MS L 90:8:2:6

ISBN 978-3-8253-6597-4

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2016 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Für Ruth Dinesen

Inhalt

	Vorwort	9
I	Voraussetzungen	15
	I.1 Spätwerk: Nelly Sachs in der Nähe des Todes	15
	I.1.1 Meister Eckhart, Martin Buber und das Zitieren	16
	I.1.2 Spätwerk und Spätstil.....	25
	I.2 Poetik der entstellten Darstellung.....	34
	I.2.1 <i>O die Schornsteine</i> : Dialektisches Bild.....	35
	I.2.2 Explizite Poetik: Techniken.....	39
	I.2.3 <i>Überall Jerusalem</i> : Wirkung	43
	I.3 Literarische Anthropologie: Leben und Werk	45
	I.3.1 Zur literarischen Anthropologie.....	46
	I.3.2 Biographie und späte Prosa.....	47
	I.3.3 Periodisierung des Gesamtwerks	49
	I.4 Die späte Prosa.....	51
	I.4.1 Textkorpus der späten Prosa	52
	I.4.2 Forschungsliteratur	57
	I.4.3 Methodik: Funktionen und Angemessenheit	58
	I.5 Lesen im Zeichen des Todes.....	60
	I.5.1 Shoah und Holocaust	62
	I.5.2 Vom ‚Zeugnissein‘	64
II	Erschreiben: Autobiographisches	67
	II.1 Zur Todesanzeige für die Mutter: Sachs’ Werke ab 1950.....	69
	II.2 Sich Erschreiben: <i>Briefe aus der Nacht</i>	77
	II.2.1 Aufzeichnungen 1 und 2.....	83
	II.2.2 Aufzeichnungen 3 bis 15	98
	II.2.3 Aufzeichnungen 16 bis 30	101
	II.2.4 Aufzeichnungen 31 bis 42	104
	II.2.5 Aufzeichnungen 43 bis 48	109
	II.2.6 <i>Schwer zu sagen</i> : Aufzeichnungen 1950 bis 1953	113
	II.2.7 Aufzeichnungen 49: April 1956	117
	II.2.8 Aufzeichnungen 50 bis 52: 1957 bis 1959	120
	II.2.9 Kartographien der Nacht: 1950 bis 1959.....	126
	II.3 Sich Fortschreiben: Aufzeichnungen 1960 bis 1965	131
	II.3.1 Aufzeichnung Oktober 1960.....	131
	II.3.2 Aufzeichnungen 1961 bis 1965	136

II.4	<i>Leben unter Bedrohung</i>	145
II.4.1	Autobiographie und literarische Anthropologie	146
II.4.2	<i>Landschaft aus Schreien: Zum lyrischen Bild</i>	161
III	Anlesen: Wahlverwandtschaften	167
III.1	<i>Margarethe Sachs, geb. Karger: Identität, Identifikation</i>	169
III.2	<i>Stille und Schmerz: Heiligenlegende und Zeitdiagnose</i>	172
III.3	<i>Das Brandopfer: Nelly Sachs bespricht Albrecht Goes</i>	183
III.4	<i>Ingen förnuftig gärning und Lyrik aus dem Norden</i>	198
III.5	<i>Das Wort der Dichter: ‚Zufällige‘ Publikationen</i>	208
IV	Verlesen: Beispielreden	211
IV.1	Meersburger Droste-Preis 1960 und Dortmunder Nelly-Sachs-Preis 1961	212
IV.1.1	Zustandekommen des Meersburger Preises	215
IV.1.2	Meersburger Preis-Urkunde	217
IV.1.3	Meersburger Festrede von Hans Rudolf Hilty	218
IV.1.4	Meersburger Dankrede von Nelly Sachs	225
IV.1.5	Zustandekommen des Dortmunder Preises	230
IV.1.6	Nelly Sachs' Danksagung anlässlich der Stiftung des Dortmunder Preises	234
IV.2	Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1965	236
IV.2.1	Zustandekommen und Begründung des Preises	239
IV.2.2	Präsident, Vorsteher und Oberbürgermeister	245
IV.2.3	Werner Webers Festrede	249
IV.2.4	Frankfurter Dankrede von Nelly Sachs	254
IV.2.5	Gelesene Gedichte	263
IV.2.6	Presseecho auf den Friedenspreis 1965	268
IV.3	Nobelpreis für Literatur 1966	284
IV.3.1	Preisbegründung: Vorschlag von Berendsohn 1964	286
IV.3.2	Nelly Sachs' Rede beim Nobelbankett	289
IV.4	Ehrenbürgerwürde der Stadt Berlin 1967	296
V	Nachsatz	299
	Anhang: Nelly Sachs: <i>Mänsklighetens gemensamma religion</i>	303
	Danksagung	305
	Zitierweise und Siglenverzeichnis	307
	Bibliographie	309
	Personenregister	323

Vorwort

Im Februar 1965 besuchte der Kritiker Marcel Reich-Ranicki die Dichterin Nelly Sachs in ihrer Wohnung am Bergsundsstrand 23 in Stockholm. Doch der im Rückblick wohl bekannteste und vielleicht einflussreichste Literaturkritiker in der Bundesrepublik Deutschland, der als Jude selbst die Shoah im Warschauer Ghetto und verschiedenen Verstecken in Polen überlebt hatte, äußerte sich nie – zumindest nicht schriftlich – zum Werk von Nelly Sachs.¹ Erst im April 2011 berichtete Reich-Ranicki in seiner Kolumne in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* von seinem Besuch bei Nelly Sachs – nach beinahe einem halben Jahrhundert des Schweigens. Von Freunden sei er gewarnt worden, Sachs' geistige Gesundheit, ihre „Zurechnungsfähigkeit“ sei stark eingeschränkt. Er habe sich dennoch nicht von seinem Besuch bei ihr abbringen lassen und sei von Sachs mit ihren Verfolgungsängsten konfrontiert worden:

Sie erzählte mir dies alles ganz ruhig. Ich konnte nichts sagen, ich war ratlos. Ob man sie darüber unterrichtet hat, dass ich in Berlin aufgewachsen war und was ich später erlebt hatte, weiß ich nicht. Aber sie stellte mir keine einzige Frage, sie wollte nichts über mich wissen: Nelly Sachs war nur mit sich selbst beschäftigt, während dieses Besuchs war ausschließlich von ihr die Rede. Sobald sie vom Thema ihrer Verfolgung zu anderen Fragen übergang, sprach sie einfach und vernünftig.

(Reich-Ranicki 2011)

¹ In einer TV-Sendung des SWR über Ingeborg Bachmann hatte sich Reich-Ranicki bereits 2001 wie folgt geäußert: „Ich glaube, sie [Ingeborg Bachmann] ist die weitaus bedeutendste Dichterin im 20. Jahrhundert. Man muss natürlich auch verstehen, sie hat den Nobelpreis nicht bekommen; Nelly Sachs hat ihn bekommen. Aber die [Ingeborg Bachmann] ist ja auf einer viel höheren Ebene als Nelly Sachs“ (Filmdokument Reich-Ranicki 2001: 42. Minute). In Reich-Ranickis Buch *Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur* (1993), das der Autor selbst „ergänzungsbedürftig“ (12) nennt, führt er Sachs in einer Liste exilierter jüdischer Schriftsteller an, die „am literarischen Leben der deutschsprachigen Länder teilnehmen“ (34); er nimmt Sachs' Wendung von den „sinnvoll erdachten Wohnungen des Todes“ (34) auf, zitiert die Zeilen „Warum die schwarze Antwort des Hasses / auf dein Dasein, Israel?“ (49) oder nennt die Werke von Sachs, wie von Paul Celan, als mögliche Zitatquellen für Ausstellungen oder andere Bemühungen um vielleicht gut gemeinte, aber wirkungslose Wiedergutmachungsversuche mit ihren „weihvoll-elegischen“ (38) Tönen. Auch in diesen Reden, die in ihren Urfassungen noch zu Lebzeiten Sachs' gehalten wurden (1969/1970), findet sich keine Auseinandersetzung Reich-Ranickis mit dem Werk von Sachs. Den ersten Ansatz dazu stellt tatsächlich der angeführte Kolummentext aus dem Jahr 2011 dar.

Der Shoah-Überlebende Reich-Ranicki traf auf jene Dichterin, die als „Dichterin jüdischen Schicksals“ (Berendsohn 1974) bekannt und mit bedeutenden Preisen geehrt wurde, der eigenen Verbringung in ein Konzentrationslager aber gerade noch entkommen war.² Kann es dieser Ruf von der „Dichterin jüdischen Schicksals“ gewesen sein, der Reich-Ranicki erwarten ließ, dass man nun über ihn, einen Überlebenden und seine Erlebnisse, sprechen würde? Wäre nicht eigentlich zu erwarten gewesen, dass der Kritiker die Dichterin besuchte, um etwas über sie und ihr Werk zu erfahren? Auf diese übliche Erwartung hatte Sachs vermutlich reagiert.

Reich-Ranicki zeigt sich in seiner Kolumne nicht nur ratlos, sondern auch verständnislos. Warum wohnte Sachs trotz des späten Erfolges noch in ihrer kleinen Wohnung im Arbeiterviertel (obwohl sie doch einem „großbürgerlichen Milieu“ entstammte, wie Reich-Ranicki am Ende seiner Kolumne festhält)? Warum begrüßte sie ihn gleich so, als ob man sich schon lange gekannt hätte: „Die kleine, zarte und zierliche Dame hätte meine Mutter sein können. Sie begrüßte mich herzlich und natürlich, so herzlich, als würden wir uns schon seit vielen Jahren kennen“ (Reich-Ranicki 2011)? Man kann vielleicht vermuten, dass Reich-Ranicki einige notwendige Informationen nicht bekannt waren, oder er ihnen zumindest keine Beachtung schenkte. Am Ende seiner Kolumne behauptet er:

Nelly Sachs wurde 1891 in Berlin geboren, sie wuchs in großbürgerlichem Milieu auf, lebte aber während des ‚Dritten Reichs‘ in Stockholm in ärmlichen Verhältnissen. Die Lektüre von Selma Lagerlöfs ‚Gösta Berling‘ hat ihre eigenen literarischen Versuche angeregt. 1960 reiste sie in die Schweiz, nach Frankreich und nach Deutschland; zurück in Schweden erlitt sie einen psychischen Zusammenbruch. Sie starb 1970.
(Reich-Ranicki 2011)

Fakten werden hier zusammenhanglos dargeboten und so entstellt. Die Bezüge zwischen Leben und Werk von Nelly Sachs scheinen gar vollkommen unbekannt zu sein. Sachs lebte sehr wohl im Dritten Reich, und zwar unter ständiger Verfolgung zwischen 1933 und 1940, bis ihr und ihrer Mutter nichts mehr blieb als die Flucht und auf der Flucht ein Koffer mit wenigen Habseligkeiten. Lagerlöf spielte für die Werke von Sachs, die nach 1940 entstanden – also für eben jene Werke, die Sachs auch in späteren Jahren noch gelten (und veröffentlichen) ließ – keine Rolle mehr. Die Shoah und ihre eigene Verfolgung wurden Grundlage ihres Schreibens. „Der Tod war mein Lehrmeister“ (Dischner 1966: 108), sagte und schrieb sie. Für die auf Reich-Ranicki so verstörend wirkende psychische Erkrankung Sachs’ und für ihren Zusammenbruch 1960 war außerdem die Wie-

² Berendsohn hatte Sachs bereits in einem Artikel aus dem Jahr 1949 eine „Dichterin jüdischen Schicksals“ genannt, noch bevor seine Einführung gleichen Titels 1974 erschien (Schauerte 2007: 44-45).

derbegegnung mit Deutschland (neben anderen Faktoren) ausschlaggebend. Seinen geplanten Bericht für *Die Zeit* verfasste Reich-Ranicki nicht mehr: „ich war dazu nicht mehr imstande, ich kapitulierte.“ Reich-Ranickis Kapitulation als Shoah-Überlebender vor Nelly Sachs mag so verständlich wie tragisch sein. Auch anderen Überlebenden der Judenverfolgungen mit eigenen Erfahrungen der Arbeits- oder Konzentrationslager – wie Paul Celan, Lenke Rothman und Rosi Wosk – war Sachs' radikale Form des Mit- und Nach-Leidens zeitweise unverständlich (vgl. Fioretos 2010: 254-255).³ Doch vergaß auch Reich-Ranicki, wie so viele vor und noch mehr nach ihm, das literarische Werk und verfiel auf seine eigene Art der Person der Dichterin, indem er aufgrund einer persönlichen Begegnung eben nicht nur zur Person, sondern vor allem zum Werk schwieg.

Auf eine andere, aber ebenso ablehnende Weise war auch dem anderen ‚Großkritiker‘ der Bonner Republik, Fritz J. Raddatz, das Werk von Nelly Sachs unverständlich, ja unzulänglich und unzugänglich. Zwar hält er zu Beginn seiner als *Verwerfungen* (1972) gesammelten literarischen Essays fest: „Wo Einwände gegen Autoren formuliert sind, wollen sie als Einwand gegen eine Gesellschaft verstanden sein, die jene hervorbrachte“ (1972: 7). Dahingehend kritisiert er in seinem Essay *Welt als biblische Saat: Nelly Sachs* (1972: 43-51) eingangs die ‚beweihräuchernde‘ Rezeption von Sachs in Deutschland. Sachs sei „intronisiert worden zur Hohepriesterin des Judentums“ (43); es gelte aber zu überlegen, „wieweit Nelly Sachs eben eine deutsche Dichterin ist“ (45). Zu einer solchen Überlegung kommt es jedoch im gesamten Essay nicht. Stattdessen wird zunächst auf Sachs' frühe „bürgerliche Bildungsprosa einer höheren Tochter“ (45) Bezug genommen und dann ihre Hinwendung zur jüdischen Mystik ausgebreitet: „Da das Konstruktionsgesetz ihrer Lyrik nicht Deutung, sondern Umdeutung ist, nicht rationaler Disput oder Klärung der Konflikte, sondern Verklärung und Kontemplation, wendet sie sich dem Chassidismus zu“ (45-46). Sachs' Lyrik werde aber durch ihre „alttestamentarische Devotion“ (48) steinern, zierlich und monologisch. Eine „kerkerhafte Echolosigkeit“ (49), „partnerlose Exklamation“ und „Niedlichkeiten“ (50) wirft Raddatz Sachs vor. Der finale Vorwurf oder Verriss ist dann schnell formuliert: „das ist Frauenlyrik“ (50).

Hatte Raddatz die deutsche Sprache anfangs noch die letzte Heimat von Sachs genannt, so ‚vertreibt‘ er Sachs zum Schluss recht wörtlich selbst aus dieser letzten Heimat und aus der deutschen Literatur – in zwei eingeklammerten Sätzen:

(Bemerkenswerterweise ist die englische Übersetzung eine Verbesserung. Wo ‚des Sandelbaumes‘ schlicht ‚trees‘ heißt, wo ‚Die Ausfahrt im Sterben der Rätsel Kometenschweif‘ herabgetönt wird zu ‚The enigmas trail of comets erupts in death‘, ist der Pirouettenstil glücklicherweise nicht nachgebildet und der Leser

³ Celan überlebte ein rumänisches Arbeitslager, Rothman und Wosk überlebten verschiedene Konzentrationslager. Rothman hat Sachs immer wieder von ihren Erfahrungen aus den Konzentrationslagern erzählen müssen (vgl. Dinesen 1994a: 183).

glücklicherweise davor bewahrt worden, die höchst realen Braunhemden in Purpur verwandelt zu sehen.)
(Raddatz 1972: 50-51)

Was bei Reich-Ranicki eine Kapitulation aus eigener Betroffenheit und Verständnislosigkeit ist, scheint bei Raddatz ‚Verwerfungen‘ von fortgesetzter Ignoranz offenzulegen: Er weiß nicht und er will nicht wissen.⁴ Er will vor den Zumutungen, die Sachs’ Texte für den Leser bedeuten und bedeuten sollen, bewahrt sein.

Nelly Sachs und ihr Werk vermögen jedoch, die deutsche Literatur nach 1945 um eine wesentliche und belebende Andersartigkeit zu bereichern, wenn man sie nicht mehr aus dem deutschen Sprach- und Kulturraum ausschließt, sondern sie in dieses geographisch nicht fest umrissene Diskursfeld einbezieht. Wesentlich sind Sachs und ihr Werk der deutschsprachigen Literatur nach 1945 nicht allein, weil Sachs mit vielen der noch heute bekannten und gelesenen Autoren jener Zeit in Korrespondenz stand und mit großer medialer Wirkung einige viel beachtete Preise in den 1960er-Jahren erhielt (wie zum Beispiel den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1965 und den Nobelpreis für Literatur 1966), sondern auch und vor allem aufgrund ihrer literarischen Leistung und zeitgeschichtlichen Signifikanz. Nelly Sachs in der Betrachtung der Literatur nach 1945 außer Acht zu lassen, hieße einen wesentlichen Bezugspunkt der Zeit zu missachten. Von „kerkerhafte[r] Echolosigkeit“ (Raddatz 1972: 49) kann eben keineswegs die Rede sein – es sei denn, man bezöge das ‚Kerkerhafte‘ auf Sachs’ psychische Leiden und ihre Jahre in der Psychiatrie. Eine Gemeinheit, die man Raddatz nur ungern unterstellen wollen wird.

Paradox hingegen ist wohl die belebende Andersartigkeit des Werkes von Nelly Sachs, hat der Tod doch bei ihr alles durchsetzt – in seinen verschiedenen Gestalten, von der Shoah bis zum Tod der Mutter am 7. Februar 1950. *Leben unter Bedrohung* und *Noch feiert Tod das Leben* heißen programmatisch zwei ihrer Werke. Anders als direkt nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, als ja auch mit *In den Wohnungen des Todes* Sachs’ erste Buchveröffentlichung erscheinen konnte (wohlgemerkt im Ostberliner Aufbau Verlag), wollte man in den 1950er- und 1960er-Jahren von Krieg und Tod nichts mehr wissen. Es ging nun ums Leben. Da passte eine Stimme wie die Sachs’, die *Leben unter Bedrohung* sagte und vom Tod sprach, kaum ins Bild und zu den Lektüregewohnheiten. Der vielfach fälschlich idyllischen Literatur der unmittelbaren Nachkriegszeit und der aufs Ökonomische konzentrierten Wirtschaftswunderjahre wird bei Sachs ein Land und eine Welt lebender Toter entgegengesetzt. Dass sich nach und also mit der Shoah wie mit der zur selben Zeit erfundenen

⁴ Raddatz ist nicht der einzige Fall polemischer Ablehnung. Peter Rühmkorf und Albrecht Holschuh können in diesem Kontext ebenfalls genannt werden (vgl. Olschner 1992: 270 und 283). Vgl. auch Dinesens Einschätzung einiger Passagen aus Raddatz’ ‚Verwerfung‘ als schillernd „zwischen Rassismus und distanzierendem Achselzucken“ (1986: 134).

und erstmals eingesetzten Atombombe an dieser Grundbedingung und -beschreibung der Welt nichts geändert hat, wird von der Mehrheit heute noch gründlicher verdrängt als vor einigen Jahrzehnten. Es kann jedoch befürchtet werden, dass Leben trotz allen Wohlstandes und aller Veränderung unter Bedrohung bleibt. Je mehr wir den Tod in unserem Alltag verdrängen, desto virulenter wird seine Bedeutung. Als Abwesendes ist er doch stets anwesend. Niemand entkommt ihm. Oder wie es Norbert Elias in seiner Abhandlung *Über die Einsamkeit der Sterbenden* sagte: „Der Tod ist ein Problem der Lebenden“ (Elias 1985: 10). Damit sind Nelly Sachs' Verdienste um das Spätwerk als literarisches Genre nicht allein literarhistorisch für die Jahre bis zu ihrem Tod 1970 bedeutsam. In dem Maße, in dem wir uns selbst in einer späten, also dem Tod nahen Welt zu befinden wähnen, in dem Maße ist das Werk von Nelly Sachs aktuell und für das Verständnis unserer Welt essentiell. Wir brauchen es nur lesen zu lernen.

Dieses aber, das Lesenlernen, ist zwar das Zuerreichende, doch gleichzeitig das Schwierigste. Nelly Sachs schrieb nicht wie andere vor ihr oder nach ihr. Sie erschrieb sich, weil ihr alles (auch ihre Identität) genommen worden war, sie las die Welt auf ihre eigene Weise an und verlas ihre Kritik an der bestehenden. Es ist leicht und oft vergessen worden, dass jede Poetik nicht nur eine Poetik (ein Geschaffensein, eine Beschaffenheit) auf der Produktionsseite meint, sondern auch die Rezeptionseite mit einschließt. Nelly Sachs war sich dieser Zweiseitigkeit jeder Poetik stets bewusst und forderte zu einem anderen, angemessenen Lesen ihrer Texte und ihrer Welt auf.

Anhand der bisher unbeachteten späten Prosa will ich eine neue Lektüre(weise) des Spätwerks von Nelly Sachs versuchen und damit auch ihre Zeit, die 1950er- und 1960er-Jahre, anders sehen helfen. Es sind nicht nur jene Jahre des sogenannten Wirtschaftswunders und Aufbaus, sondern auch jene Jahre, in denen viele (ehemalige) Nationalsozialisten ins öffentliche und wirtschaftliche Leben zurückkehrten. Diese „Meister aus Deutschland“ – wie Paul Celan den Tod in der *Todesfuge* nannte und Rüdiger Safranski seine Heidegger-Biographie betitelte – diese Generation der Meister aus Deutschland war es also auch, die Nelly Sachs mit Preisen bedachte. Preise, die in ihrer Intention jedoch oft nicht mehr waren als politisch-symbolische Wiedergutmachungsofferten zum eigenen Nutzen, für das eigene Ansehen. Weniger ihr Werk wollte man ehren, als vielmehr die „Dichterin jüdischen Schicksals“. Diese ältere Generation lernte das Werk von Sachs nicht lesen und las es wohl auch kaum.

Obwohl Sachs durch ihr Geburtsjahr 1891 selbst der älteren Generation angehörte, setzte sie all ihre Hoffnungen in die jüngere Generation, aus deren Mitte einige heute Berühmte die Lektüre wagten; Paul Celan war darunter, auch Hans Magnus Enzensberger, Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger und andere damals junge Dichter. Ihre Lektüren konnten sich jedoch bis heute nicht oder kaum durchsetzen und bleiben in einigen Aspekten ebenfalls hinter dem Anspruch der Werke von Nelly Sachs zurück. Bis heute dominiert die Lektüre der älteren Generation das Bild vom Sachs'schen Werk oder es werden anders verharmlosende

Lektüren vorgeschlagen (etwa einseitig mystische, religiöse, biographische Studien). Eines der literarischen Hauptwerke jener Jahre der frühen Bundesrepublik und europäischen Nachkriegszeit bleibt damit bis zum heutigen Tag ungelesen und harrt seiner Entdeckung.

Auf die Frage hin, wie denn die Texte von Nelly Sachs nun zu lesen seien, antwortete Aris Fioretos, Sachs-Biograph wie -Herausgeber und selbst Schriftsteller, in einem 2013 geführten Gespräch:

Sachs sagte selbst, und das wäre vielleicht das Motto einer jeden Lektüre ihres Werks – ob akademisch orientiert oder nicht –, sie sagte, es gehe darum, die Wunde ‚lesbar‘ zu machen. Was will das heißen? [...] Vielleicht geht es darum, die Wunde nicht zu schließen. [...] Lesen als eine Fähigkeit, die der Interpretation nicht unbedingt – jedenfalls in ihrer klassischen hermeneutischen Konzeption – zugänglich ist, nämlich als eine Art Weiterschreiben der Wunde. [...] Die Wunde ‚lesbar‘ zu machen, bedeutete für sie vielmehr: das Medium der Lektüre ist nicht grundsätzlich verschieden vom Medium des Gedichts selbst. Sollte man sich auf diese Vorstellung einlassen, müsste man das Verhältnis zwischen Text und Analyse anders denken. Dann könnte die Lektüre zu einem Umgang mit dem Gedicht werden, der ein Weiterschreiben ermöglicht.

(Fioretos 2014: 26-27)

Wie genau dieses Weiterschreiben aber aussehe, bleibe offen.

Meine Lektüre der späten Prosa von Nelly Sachs ist genau das: der Versuch des verdeutlichenden Weiterschreibens, des Lesbarmachens für ein Heute. Eine solche Lektüre, wenn sie angemessen und wahrhaftig sein will, kann den Lesenden (und Schreibenden) jedoch nicht aussparen, sondern ihn nur soweit wie möglich zurücknehmen. Lesen und Schreiben sind von jeher miteinander aufs engste verschränkt; hier erfährt diese Verschränkung eine besondere Virulenz. Es bleibt im Fall von Nelly Sachs und ihren Werken festzuhalten: der Leser hat den oftmals schweren Gang der Texte mitzugehen. Oder, um es mit Nelly Sachs zu sagen, die in ihrer Meersburger Rede 1960 programmatisch formulierte: „Wir alle sind Betroffene“ (NSW IV: 80).

I Voraussetzungen

Die folgende Studie lässt sich grob in drei Schritte gliedern. Im ersten Schritt (Kapitel I) soll Grundsätzliches Klärung finden: Kontext, These, Methodik. Dazu werden zunächst Betrachtungen zum Spätwerk von Nelly Sachs allgemein ange stellt, woraufhin die Poetik der entstellten Darstellung eingeführt wird; es folgen Überlegungen zur Beziehung von Biographie und Werk sowie zur Periodisierung des Gesamtwerks und daraufhin die Definition des Textkorpus und die Ordnung der späten Prosa sowie ein Überblick zur Forschungsliteratur; der erste Schritt schließt mit Überlegungen zum Lesen und seinem ethischen Moment. Die Unterkapitel dieses ersten Teils schließen alle jeweils mit einer thesenhaften Zusammenfassung des Vorangegangenen: Es sind dies die Voraussetzungen für den dann folgenden Durchgang durch die Texte des späten Prosawerks. Im zweiten Schritt (Kapitel II-IV) erfolgt in einem Verfahren aus Kommentierung und Hermeneutik die Anwendung und Überprüfung der vorher aufgestellten Thesen zur Poetik der entstellten Darstellung. Der letzte Schritt (Kapitel V) ist ein Resümee.

1.1 Spätwerk: Nelly Sachs in der Nähe des Todes

Manchmal liest man und wundert sich über das Gelesene. So gar nicht wie man den Dichter, die Dichterin kennt. Höchst ungewöhnlich. Man geht dem nach, eine detektivische Arbeit entspinnt sich, immer weitere Fäden werden gezogen und verknüpft und schließlich wundert man sich wieder – nämlich darüber, wo man anlangt.

Was in diesem Kapitel folgt, ist eine einleitende Annäherung an das Gesamtwerk von Nelly Sachs, die eben dieses Werk in den Zusammenhang eines Epochen, Gattungen und Sprachen übergreifenden Diskurses zum Spätwerk stellt. Erst vor dem Hintergrund eines als grundsätzlich und vielfältig ‚spät‘ verstandenen Werkes kann ein Verständnis der späten Prosa einsetzen. Von der späten Prosa und ihrer expliziten Poetik aus gesehen, lässt sich wiederum das Gesamtwerk neu verstehen. Nelly Sachs: nicht wie bisher als die brave, psychisch kranke Hausfrau, die in ihrer Freizeit Gedichte verfasste; sondern als die radikal alle Konventionen hinterfragende Meisterin der deutschen Sprache – und in einer spezifischen, das literarische Genre des Spätwerks betreffenden Nähe des Todes.

I.1.1 Meister Eckhart, Martin Buber und das Zitieren

Dem Leser der Werke von Nelly Sachs wurde im zweiten Band der *Kommentierten Werkausgabe* (im Jahr 2010 im Suhrkamp Verlag erschienen) ein Text präsentiert, der als Teil der genannten Ausgabe vorgibt, ein Gedicht von Nelly Sachs zu sein, das die Dichterin zu ihren Lebzeiten zwar nicht publizierte, das uns nun aber posthum erreicht.

Ich habe überstiegen alle Berge
und all mein Vermögen
bis in die dunkle Kraft des Vaters
da hörte ich ohne Laut
da sah ich ohne Licht
da roch ich ohne Bewegen
da schmeckte ich das was nicht war
da spürte ich das was nicht bestand.

Dann wurde mein Herz grundlos
meine Seele lieblos
mein Geist formlos
und meine Natur wesenlos.
(NSW II: 247)

Im Kommentar der Herausgeberin Ariane Huml heißt es zu diesem Gedicht, dass es sich bei den ersten drei Zeilen laut Sachs um ein „Zitat des Mystikers Meister Eckhart (1260-1328)“ handelt, „von dem sie [Sachs] mehrere Werke gelesen hatte, darunter *Das Buch der göttlichen Tröstung und Vom edlen Menschen* [...], das sich in ihrer Bibliothek befindet“ (NSW II: 401). Zudem wird dort auf Sachs' Gedicht *Im eingefrorenen Zeitalter der Anden* aus dem Zyklus *Noch feiert Tod das Leben* verwiesen, dessen neunte Zeile lautet wie die dritte Zeile im oben zitierten Gedicht: „bis an die dunkle Kraft des Vaters –“ (NSW II: 134). Beide Gedichte, *Ich habe überstiegen* und *Im eingefrorenen Zeitalter der Anden*, entstanden laut Herausgeberin zwischen 1960 und 1961.

Allerdings versäumen die Kommentare zu beiden Gedichten, die dritte Parallelstelle im Werk von Sachs anzuführen. Diese findet sich in ihrem späten Prosawerk zu Beginn einer Aufzeichnung aus der Nervenlinik Beckomberga, datiert auf den Oktober 1960. Dort heißt es in Versform und die folgende, stark zerrissene Prosa einleitend: „ich habe überstiegen alle Berge / und all mein Vermögen / bis an die dunkle Kraft des Vaters –“ (NSW IV: 69). Alle drei durch Parallelstellen verbundenen Texte wurden sehr wahrscheinlich Ende 1960 verfasst, während und/oder nach Sachs' erstem Aufenthalt in der Nervenlinik Beckomberga. Lediglich einer dieser drei Texte wurde von Sachs zu Lebzeiten veröffentlicht: *Im eingefrorenen Zeitalter der Anden*. Mysteriös bleibt der Kommentar in der Werkausgabe, dass es sich laut Sachs um ein (verbindendes) Zitat

von Meister Eckhart handele. Wann und in welchem Zusammenhang erwähnte dies Sachs? Wie lassen sich die drei Texte in ihrem erst jetzt wieder sichtbaren Beziehungsgefüge lesen? Und schließlich: Welche Bedeutung kommt ihnen somit in Sachs' Schreiben Anfang der 1960er-Jahre zu?

In einem Brief vom 20. Oktober 1960 aus der Nervenklinik Beckomberga schrieb Nelly Sachs an ihre langjährige Freundin Gudrun Dähnert in Dresden:

Es geht nun wieder, ich wage es kaum zu sagen, dem Lichte entgegen. [...] Der Weg ist ein innerer – der Weg, den wir alle gehen müssen – der Weg des Mystikers ist im Hohen Lied so beschrieben:

Ich habe überstiegen alle Berge – und all mein Vermögen, bis an die dunkle Kraft des Vaters. Da hörte ich ohne Laut, da sah ich ohne Licht, da roch ich ohne Bewegen, da schmeckte ich das, was nicht war, da spürte ich das, was nicht bestand. Dann wurde mein Herz grundlos, meine Seele lieblos, mein Geist formlos und meine Natur weselos.

(Briefe: 257-258)

Bis auf den Zeilenbruch und einige fehlende Satzzeichen entspricht das eingangs zitierte Gedicht auch dieser Briefpassage. Eine weitere, vierte Parallelstelle ist damit genannt, welche die Signifikanz noch verstärkt, die Sachs dem Zitat im Oktober 1960 offensichtlich zusprach. Der Brief an Gudrun Dähnert vom 20. Oktober 1960 findet sich in der von Ruth Dinesen und Helmut Müssener besorgten Auswahledition der Briefe von Nelly Sachs, die 1984 im Suhrkamp Verlag erschien. Die Herausgeber vermerkten zu dem an Dähnert gesandten Zitat folgende Herkunft: „Martin Buber, Ekstatische Konfessionen [...], hier eingeleitet von den Worten ‚Nun spricht‘ – so heißt es bei Meister Eckhart – ‚die Braut im Hohenlied:...‘. Das Buch befindet sich in der Bibliothek von Nelly Sachs“ (Briefe: 258, Anmerkung 3). – Dort kann man noch heute, dreißig Jahre nach der Veröffentlichung der *Briefe der Nelly Sachs*, eine Kopie eben dieser *Ekstatischen Konfessionen* (Leipzig 1921) aufschlagen – eine Kopie, die Walter Berendsohn offenbar antiquarisch erworben hatte und Nelly Sachs mit folgenden Worten der Widmung Ende 1958 oder zu Beginn des Jahres 1959 schenkte: „Meiner lieben Freundin Li / mit herzlichen Wünschen für ein / gedeihliches Jahr 1959 // Walter [von fremder Hand in Bleistift hinzugefügt:] [Berendsohn].“¹

Es ist offenkundig, woher das von Sachs so oft und ausführlich Ende 1960 benutzte Zitat stammt: aus Martin Bubers *Ekstatischen Konfessionen* – und nicht aus dem erst 1961 erschienenen Band *Das Buch der göttlichen Tröstung und Vom edlen Menschen* von Meister Eckhart, auf das die Herausgeberin der späten Gedichte in ihrem oben zitierten Kommentar verweist. Ein Versäumnis, eine Ungenauigkeit – keine Frage. Doch liegt mir keinesfalls daran, Kritik an der

¹ Die Bibliothek von Nelly Sachs ist, wie der Großteil ihres Nachlasses, in der Kungliga Biblioteket in Stockholm zu finden. Die *Ekstatischen Konfessionen* aus dem Besitz von Nelly Sachs tragen dort die Signatur: NS 707.

grundsätzlich positiv hervorzuhebenden Arbeit von Aris Fioretos, Matthias Weichelt und Ariane Huml zu üben, die für die vierbändige *Kommentierte Ausgabe* der Werke von Nelly Sachs verantwortlich zeichnen. Vielmehr geht es mir darum, Sachs' Umgang mit Zitaten – ihr ‚Zitierwesen‘, wenn man so will – exemplarisch, und das heißt die Signifikanz des Zitats „Ich habe überstiegen alle Berge...“ im Besonderen, zu beleuchten. Verschleiert oder unglücklich verdunkelt wurde eben dieses Zitat als vermeintliches Sachs'sches Gedicht posthum veröffentlicht. Denn das oben von mir in seiner Gänze wiedergegebene Gedicht *Ich habe überstiegen alle Berge* ist nichts weiter als das von Sachs in Zeilenform gebrochene, nun zweistrophige Zitat aus Martin Bubers *Ekstatischen Konfessionen*. Es ist nichts weiter – und doch viel mehr (und gerade deshalb sollte man der Herausgeberin für die kleine Ungenauigkeit danken, ohne die es vermutlich nicht zu einer Veröffentlichung im Werkzusammenhang gekommen wäre).

Schon immer gibt es Anspielungen, Anleihen, Zitate – gekennzeichnet oder nicht, verfremdet oder nicht – aus vorhergehenden Texten in den Werken nachfolgender Dichter. Und jeder Dichter ist ein nachfolgender Dichter. Die Unterschiede zwischen Eigenem und Fremdem, zwischen Anspielungen, Anleihen und mehr oder weniger direkten Zitaten sind oft schwer auszumachen. Man kann mit einigem Recht behaupten, dass sich im Gesamtwerk eines jeden Autors die verschiedensten Abstufungen zwischen Anspielung und Zitat finden lassen. Sachs bildet in ihrem Gesamtwerk hierin keine Ausnahme. Häufig zitierte sie in eigenen Werken fremde Texte, die ihr teils so nah erschienen, dass sie manche Zitate ostentativ wiederholte. Eines dieser Sachs'schen Ostinati bildet folgendes Zitat aus dem *Sohar*: „das Sinken geschieht um des Steigens willen“. Es findet sich beispielsweise sowohl vor dem Gedicht *Einer war, der blies den Schofar* aus dem 1947 erschienenen Band *In den Wohnungen des Todes* als auch wieder und wieder in Briefen an verschiedene Empfänger, so etwa direkt im Anschluss an das Zitat aus den *Ekstatischen Konfessionen* in Sachs' Brief an Gudrun Dähnert vom 20. Oktober 1960 (siehe oben; vgl. Briefe: 258 und NSW I: 15).

Während das Zitat aus dem *Sohar* mehr oder weniger stets als Zitat von Sachs kenntlich gemacht wurde oder zumindest durch den Empfänger ihrer Briefe aufgrund ihres ersten Gedichtbandes als Zitat erkannt werden konnte, stellt das Gedicht *Ich habe überstiegen alle Berge* selbst bei der so häufig und nicht immer offensichtlich bzw. ausdrücklich zitierenden Sachs eine Ausnahme dar. In Zeiten diverser Plagiatsaffären in der deutschen Politik und hitziger gesellschaftlicher Diskussionen um das Urheberrecht und geistiges Eigentum kommt der Sachs'schen Praxis plötzlich eine gewisse Brisanz und Aktualität zu: ein Zitat als ‚eigenes‘ Gedicht. Wobei noch einmal ausdrücklich vermerkt sei, dass Sachs dieses Gedicht nicht selbst zur Veröffentlichung brachte.²

² Ein weiterer, ähnlicher Fall findet sich in Sachs' erster Veröffentlichung, dem Prosaband *Legenden und Erzählungen* aus dem Jahr 1920. Man kann bei Sachs' Erzählung *Wie der Zauberer Merlin erlöset ward* von einer Adaption der 1804 erstmals erschienenen *Ge-*

Wie lässt sich dieses Zitat als Gedicht klassifizieren, deuten und interpretieren? Im angloamerikanischen Raum und englischsprachigen Kontext gibt es für diese Art der literarischen Praxis den Begriff des ‚found poem‘ oder der ‚found poetry‘, die ihre Wurzeln in den Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts hat. Man denke an künstlerische Bewegungen wie Dada oder aber Marcel Duchamps ‚readymades‘. Vorgefundenes und zumeist Alltägliches wird entweder bearbeitet (Collage, Montage etc.) und als eigenes Kunstwerk ausgestellt oder ohne Bearbeitung gleich in einen neuen Kontext (den der Kunst) gebracht. In der neuen Kontextualisierung könnte dann die künstlerische Leistung gesehen werden. Im Fall von Sachs geht es vielmehr um eine Vorrangigkeit der Form vor dem Inhalt. Selbstverständlich muss angenommen werden, dass Sachs das Zitat aus den *Ekstatischen Konfessionen* gerade deshalb immer wieder zitierte und bearbeitete, weil es sie inhaltlich so sehr ansprach. Nicht umsonst stellte sie die drei ersten Zeilen ihres ‚found poem‘ oder ‚Zitatgedichts‘ vor die bereits erwähnte Aufzeichnung aus der Nervenklinik Beckomberga, in der sie sich mit der spezifischen Art ihres ‚Wahnsinns‘ auseinandersetzte. Die Form ist hier dennoch die wesentlichere Kategorie als der Inhalt. In Sachs‘ Aufzeichnungswerk finden sich immer wieder Formdiskurse, die gewissermaßen in dem ‚Zitatgedicht‘ *Ich habe überstiegen alle Berge* einen Fluchtpunkt finden. Schon in einer Aufzeichnung vom 22. Mai 1951, also etwa ein Jahr nach dem sie zutiefst erschütternden Tod ihrer Mutter, wurde die Aufzeichnungsprosa von Sachs vorübergehend in Versform gebrochen, um eben diesen Formdiskurs zu visualisieren: „Es ist Abend, und keine Form / hält den Schmerz länger aus“ (NSW IV: 54). Im Oktober 1960 brach Sachs dann, wie bemerkt, ein bei Buber in Prosaform vorgefundenes Zitat in Verszeilen und stellte die ersten drei Verse dieses neuen, lyrischen Formgebildes vor eine kurze Aufzeichnung, deren Prosaform wiederum durch insgesamt 19 Gedankenstriche aufs Höchste gefährdet scheint: als könnte diese Prosa jederzeit in eine Versform zerbrechen. Weniger die neue Kontextualisierung des Zitats, als vielmehr seine ‚Verformung‘ und Einbindung in einen spezifischen Formdiskurs ist die eigentliche künstlerische Leistung von Sachs. Wir begegnen Sachs in dem ‚found poem‘ *Ich habe überstiegen alle Berge* auch als Rhetorikerin und Stilistin.

Zugleich begegnen wir Sachs in diesem Gedicht aber eben nicht. Indem Sachs aus Martin Bubers *Ekstatischen Konfessionen* zitiert, der Meister Eckhart anführt, welcher schließlich das *Hohelied* der Bibel in einer eigenen christlich-mystischen Version wiedergibt, tritt Sachs als Person mit spezifischer Biographie zurück, zugunsten eines ‚Zitierwesens‘. Noch dazu handelt das Zitat von gerade diesem Verschwinden der Persönlichkeit im ekstatischen, mystischen Moment. Dieses Verschwinden erhält durch Sachs‘ Umgang, ihre ‚Verformung‘

schichte des Zauberers Merlin von Dorothea Schlegel sprechen (vgl. Hoyer 2014: 64-65). Die Grenzen zwischen Epigontum und nicht gekennzeichnetem Zitat sind dabei fließend.

zusätzlich die Bedeutung eines Verschwindens im ‚Zitierwesen‘, das zurückweist auf eine Quelle, einen Urtext: das Alte Testament. Das ‚Zitierwesen‘ verbindet so die verschiedensten Zeiten, Räume, Sprachen, Religionen und Schriftsteller – vom hebräischen, alttestamentarischen *Hohelied* des Judentums über den mittelalterlichen, mittelhochdeutschen, christlichen Denker Meister Eckhart, über den deutsch-jüdischen Gelehrten Martin Buber (und dessen Veröffentlichung aus dem Jahr 1909, die Sachs in einer Ausgabe von 1921 vorlag) bis hin zur deutsch-jüdischen Dichterin mit schwedischem Pass in Beckomberga nahe Stockholm (im Jahr 1960). Gerade diese Verbindung verschiedenster Zeiten, Räume, Sprachen und Religionen scheint Sachs zum Thema jenes Gedichtes gemacht zu haben, das als einziger von ihr selbst publizierter Text eine Zeile aus den *Ekstatischen Konfessionen* verwendet. Es handelt sich, wie schon zu Beginn erwähnt, um das Gedicht *Im eingefrorenen Zeitalter der Anden* aus dem Zyklus *Noch feiert Tod das Leben* (erschienen 1961).

IM EINGEFRORENEN ZEITALTER der Anden
die Prinzessin im Eissarg
umarmt von kosmischer Liebe
Auferstehungsklar
mit dem Schicksal der Toten beschrieben schon
dem wurzelsuchenden gebückten Blick
Nachtgeschau –
unbehelligt von Auflösungssucht der Elemente
bis an die dunkle Kraft des Vaters –

da – hier –
steht sie –
Ferne im Fleisch gefangen
Zeichen für Untiefen
stumm leuchtend
blind atmendes Meergewächs –

Inmitten der rauchenden Arche der Angstträume
aller flüchtenden Vergangenheitsschlepper
steht sie –
eine Gesalbte schon –

Inmitten der aus zanksüchtigen Sprachen neu errichteten
babylonischen Türme
und Pyramiden sehnsuchtsverrenkt
für häusliches Sterben vermessen
steht sie

während die immer rinnende Endzeit im Ohr
die Rede der Ausgesetzten führt –
(NSW II: 134-135)

Die ersten beiden Zeilen des Gedichts beziehen sich auf eine Zeitungsnotiz, wie Sachs selbst einmal gegenüber ihrem französischen Übersetzer Lionel Richard erklärte (vgl. NSW IV: 106). Laut der Herausgeberin Ariane Huml ist dies ein „Bezug auf eine in einem Eissarg eingeschlossene Mumie in den südperuanischen Anden. Das höchstens 12jährige Mädchen ließ sich vor rund 500 Jahren offenbar widerstandslos den Göttern opfern. Diese damals sensationellen Funde (mittlerweile Weltkulturerbe) gingen zu Lebzeiten von Sachs durch die Welt-*presse*“ (NSW II: 333). Gleichzeitig bemerkt Huml die mögliche Anspielung auf das Märchen ‚Schneewittchen‘. Gleich zu Beginn des Gedichts werden also zwei sehr verschiedene Kulturräume und Zeiten in einem Bild verbunden (vgl. Fioretos 2010: 262-263). Dies bestätigend ist in Zeile drei dann auch von einer Umarmung durch „kosmische Liebe“ die Rede, von einer umfassenden, einschließenden Geste, um in der nächsten Strophe die christliche Vorstellungswelt einzubringen: „Auferstehungsklar“. In der vorletzten Strophe werden dann noch die „babylonischen Türme“ und die „Pyramiden“ erwähnt. Für so manchen Leser mag dies zunächst wie ein recht beliebiges Durcheinander kultureller Referenzen wirken, quasi babylonisch. Doch das Mädchen – welches hier zur ‚Prinzessin im Eissarg‘ wurde, und dessen Weg zur Opferung im Gedicht nachvollzogen wird – hat eine „dunkle Vision“, wie Sachs selbst ihre Wortfindung „Nachtgeschau“ auf Nachfrage Lionel Richards erklärte (NSW IV: 106). Dank dieser dunklen Vision tritt dem Mädchen vor ihrer Opferung alles zusammen, löst sich nicht in einzelne Elemente einer (klaren, taghellen) Welt auf: „unbehelligt von Auflösungs-sucht der Elemente“. Die Welt nicht in ihren Einzelheiten zu sehen, ist das „Schicksal der Toten“, es ist ihr „wurzelsuchende[r] gebückte[r] Blick“, der sie „bis an die dunkle Kraft des Vaters“ führt. Ein im wahrsten Sinne des Wortes ‚radikaler‘ Blick der Toten, den sich Sachs zu eigen macht. Vielleicht können wir uns die ‚unio mystica‘ hier weniger als eine Einheit mit Gott, als vielmehr einen Einheit schaffenden Blick am Rande des Todes vorstellen – und als den lyrischen Versuch, eine Erklärung dafür zu finden, wie das Mädchen freiwillig in den Tod gehen konnte.³

Die „Prinzessin im Eissarg“ steht „da“ und „hier“, was nicht nur den Text des Gedichtes und die Vergegenwärtigung der „Prinzessin“ darin meinen könnte, sondern ebenso die Auflösung der Gegensätze und Pole in der Einheit. Für die Gegensätze, die „zanksüchtigen Sprachen“ unserer Welt, ist sie nicht mehr empfänglich. „Ferne“ und „Untiefen“ stehen ihr näher, charakterisieren sie. Als „blind atmendes Meergewächs“ ist ihr ein anderes, ein alles verbindendes Sehen zu eigen, aber keine individuelle Persönlichkeit mehr. Und obwohl „für häusliches Sterben vermessen“, ist dem Mädchen gleichzeitig der Widerspruch zum

³ Wie sehr die Geschichte um das Mädchen aus dem Eis der Anden Sachs in ihrem literarischen Schaffen um 1960 beschäftigte, legen auch die szenischen Dichtungen *Der magische Tänzer* und *Eisgrab, oder wo Schweigen spricht* nahe – erstere erwähnt dieselbe Legende, letztere bearbeitet sie.

herkömmlichen Leben der „zanksüchtigen Sprachen“ und eben des häuslichen Sterbens möglich: „während die immer rinnende Endzeit im Ohr / die Rede der Ausgesetzten führt“. Sehr nah am Tod und den Toten hört man (vielleicht spricht man sie auch) die Sprache der ‚Ausgesetzten‘ – derjenigen, die unsere Welt, die Welt der Lebenden, mit anderen Augen sehen, und für die wir die verschiedensten Bezeichnungen gebraucht haben und gebrauchen: Mystiker, Wahnsinnige, psychisch Erkrankte.

Die letzte Wendung meiner Interpretation erhält durch den unmittelbaren werkgeschichtlichen Kontext von *Im eingefrorenen Zeitalter der Anden* eine gewisse Plausibilität. Nicht nur entstand das Gedicht im Umfeld von Nelly Sachs' eigenem psychischen Zusammenbruch und ihrem anschließenden Aufenthalt in der Nervenheilstation Beckomberga, sondern es ist auch Teil des Zyklus *Noch feiert Tod das Leben*, in dessen Gedichten immer wieder auf den Alltag in einer Nervenheilstation Bezug genommen wird. Noch direkter berichtet Sachs von diesem Klinikalltag in ihrem literarischen Werk nur in einigen Aufzeichnungen aus Beckomberga: Ich erwähnte bereits die Aufzeichnung vom Oktober 1960, die Zeit und Ort klar nennt. Der Verortung wie der Zeitangabe des Schreibens wird allerdings sogleich mit einem Entfernen begegnet:

Beckomberga Krankenhaus

OKTOBER 1960

ich habe überstiegen alle Berge
und all mein Vermögen
bis an die dunkle Kraft des Vaters –

so ists geschehen – der Himmel übte Zerbrechen – und ich Blindgewordene sehe – Gnadenweg des Abdienens – Verzeihung annehmen zu dürfen – höchstes Glück sie zu geben. In einem Irrenhaus sehend zu werden! Keine Krankheit. Nur rauchender Irrtum in mir gewesen. »Bitte« nicht mehr so weit fort zu fallen von der Wahrheit – »Sinken geschieht um des Steigens willen« – Aber alle Kraft jetzt gebrauchend – allen Mut nun das Dunkel weiter zu durchschmerzen – die Anderen vor meiner Tür gehen – Abdienende gleich mir – für sie will ich mutig bleiben – sie helfen mir – ich helfe ihnen – unsichtbare Rettung in Zeichen und Symbolen begleitet uns schweigend führt uns Sehendes an der Hand. Meine Uhr hat ein schwarzes Ziffernblatt – Nachtzeit. »Aber der Tag ist in die Nacht eingeschritten« – so wird von einem Zaddik erzählt – als sich das heilige Mal der Lehre bis zum Morgen hinzog – so habe er zu seinen Jüngern gesprochen –
(NSW IV: 69)

Schon die Versform des dreifachen Zitats (*Hohelied*, Meister Eckhart, Martin Buber) markiert eine Entfernung zur eigentlichen Prosa und verdeutlicht so auf formaler Ebene das im Vers erwähnte Übersteigen der Berge. Die drei Zeilen sind aber auch als eine Entfernung von sich selbst oder dem eigenen Schreiben

zu verstehen: Das dreifache Zitat wie die mehrfache Verwendung dieses Zitats im eigenen Schreiben lassen sich als ein Fortschreiben vom Original beziehungsweise des Originals verstehen. Eine weitere, vielleicht noch näher liegende Deutung dieses ‚Zitierwesens‘ ergibt sich, wenn wir uns den Rest des Eckhart-Zitates bei Buber und dessen Kommentierung durch Buber ansehen:

‚Nun vernehmet, was sie [die Braut des *Hohenliedes*] meint! dass sie spricht, sie habe überstiegen alle Berge, damit meint sie ein Überschreiten aller Rede, die sie irgend üben kann aus ihren Vermögen, – bis an die dunkle Kraft des Vaters, wo alle Rede endet.‘ So ganz über die Vielheit des Ich, über das Spiel der Sinne des Denkens gehoben, ist der Ekstatiker auch von der Sprache geschieden, die ihm nicht folgen kann.

(Buber 1923: 16)

Ist das Zitieren und Fortschreiben in dritter Reihe bei Sachs somit ein Anzeichen der Ekstase, da es nicht eigentliches, eigenes Sprechen aus der ‚Vielheit des Ich‘ ist?⁴ Dass Sachs mit dieser Aufzeichnung aus dem Oktober 1960 ihre Art der ‚ekstatischen Konfessionen‘ zu verfassen beabsichtigte, macht gleich der erste Satz stilistisch wie formal wahrscheinlich: „so ists geschehen – der Himmel übte Zerbrechen – und ich Blindgewordene sehe – Gnadenweg des Abdienens – Verzeihung annehmen zu dürfen – höchstes Glück sie zu geben“. Der exzessive Gebrauch von Gedankenstrichen illustriert zum einen das Zerbrechen durch den Himmel. Zum anderen kann man ihn als Anzeichen und/oder Darstellung der Ekstase lesen. Der Beginn wiederum, „so ists geschehen“, ist im wörtlichen Sinn einer ‚confessio‘ zu vergleichen, einem Bekenntnis.

Doch ist es nicht mehr wie in früheren Jahrhunderten eine ekstatische Konfession des Glaubens, sondern eine Konfession des Wahns: „In einem Irrenhaus sehend zu werden! Keine Krankheit. Nur rauchender Irrtum in mir gewesen“. Nelly Sachs wusste sich mit ihrem Werk durchaus in einer Tradition des literarischen Wahnsinns. Je nach Epoche und seinen Symptomen ist der Wahnsinn prophetisches Sehen, mystische Ekstase, romantische Dichtungsinitiation oder zu behandelnde Psychose (vgl. auch Kapitel II.3.1). Zu allen diesen Epochen des Wahnsinns lassen sich Anspielungen in ihren Werken finden. Aus der Lektüre von Martin Bubers Vorwort zu den *Ekstatischen Konfessionen* entnimmt Sachs, könnte man meinen, eine „denkwürdige Einheit“: aus der „Gewalt des Erlebnisses“, dem „Sagenwollen des Unsagbaren“ und der „vox humana“ (Buber 1923: 5). Die Bedingung dieser Einheit, das heißt das Erlebnis, ist allerdings eine ganz andere als bei Buber beziehungsweise in den von ihm gesammelten Kon-

⁴ In seinem Vorwort bemerkt Buber zur Auswahl: „Wenn ich aber überall das Unmittelbare suchte, so habe ich doch die Unmittelbarkeit der Überlieferung nicht zum Grundsatz für die Aufnahme gemacht“ (Buber 1923: 8). Ähnliches könnte im Fall von Sachs’ Aufzeichnung gelten. Das Zitieren eines zitierten Zitats kann nicht unmittelbar sein, aber so wirken.

fessionen: Es ist nicht die Einheit mit Gott oder die darin erfahrene „Gottesfreiheit“, sondern gewissermaßen ihr Gegenteil, ein Geschehen, das alle Religion in Sachs' Augen radikal in Frage stellt: die Shoah. Schon am 21. November 1947 hatte sich Sachs in einem Brief dahingehend an den jüdischen Religionsphilosophen Hugo Bergmann geäußert:

Alle menschlichen Einrichtungen, auch die religiösen, haben sich so leer gelaufen, wir können doch nur noch erleben, erleiden, im Dunkeln nehmen und weitergeben. Es reicht ja doch kein Wort zu nichts mehr hin, von gestern zu morgen ist eine Kluft wie eine Wunde, die noch nicht heilen darf.

(Briefe: 85)

Die beiden bisher eingehender betrachteten Texte, Gedicht und Aufzeichnung, sowie ihre Verwendung des Zitats haben zwei verwandte Aspekte sichtbar gemacht: die „Rede der Ausgesetzten“ und die ausgesetzte Rede („ein Überschreiten aller Rede, die sie irgend üben kann aus ihren Vermögen“, wie Sachs es Meister Eckharts Auslegung des *Hohelieds* bei Buber entnehmen konnte). Es ging für Sachs offensichtlich um die Grenzen des Darstellbaren, die Grenzen des eigenen Wortes, der eigenen Sprache und Stimme. Selbst die vordergründig so erschütternd autobiographische Aufzeichnung aus ihrer Zeit in der Nervenheilanstalt Beckomberga beginnt Sachs mit einem Zitat, fährt fort mit Anleihen (beim eigenen Werk und anderen Autoren), literarischen Anspielungen und weiteren Zitaten, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll. Ermöglichen es Sachs diese Zitate, Anleihen und Anspielungen schweigend zu sprechen? In der szenischen Dichtung *Eisgrab, oder wo das Schweigen spricht* „sagt das Schweigen“ – vor allem das Schweigen, nicht nur im Titel (NSW III: 477-479).

Das ‚Zitierwesen‘ ersetzt den Autor als biographische Entität durch die Praxis des Zitierens. Der (auto-)biographische Entstehungshintergrund scheint in *Ich habe überstiegen alle Berge* vollends widerlegt oder in ein Paradoxon aufgelöst worden zu sein. Zum einen wissen wir aus Sachs' Lebens- und Werkgeschichte, dass es sich bei dem Text höchstwahrscheinlich um einen Ausdruck für die eigene Situation gehandelt haben muss. Zum anderen stammt nicht ein Wort von Sachs selbst. In einem Moment größten persönlichen Leids bringt sie sich literarisch selbst zum Verschwinden, greift auf eine Tradition zurück und in sie ein. Sie gestaltet vorgefundenes Prosamaterial formal um. Doch das entstandene lyrische Gedicht entspricht formal nicht Sachs' üblichem Stil, wie er in ihren Gedichten bis 1961 vorzufinden ist. Wir sehen, wir lesen: zwei Sätze, zwei Strophen, nur einen Punkt nach jedem Satz, also am Ende einer jeden Strophe, sonst keinerlei Satzzeichen; eine Form von größter Schlichtheit, Ruhe und Selbstverständlichkeit – und somit ganz das Gegenteil von Sachs' vielfach gebrochenen, spannungsreichen lyrischen Gebilden, die von zahlreichen Gedankenstrichen geradezu zersetzt scheinen. Erst ab 1962, und damit gut ein Jahr nach der Niederschrift von *Ich habe überstiegen alle Berge*, begann Sachs selbst lyrische Gedichte von ähnlicher Schlichtheit, relativer Ruhe und einer gewissen Selbst-

verständlichkeit zu verfassen. Die Rede ist von dem vierteiligen Zyklus *Glühende Rätsel*, dem Hauptwerk ihrer späteren Jahre: kurze Gedichte von ihnen eigener Dunkelheit, entstanden zumeist in Beckomberga (vor allem der erste, bereits 1963 erschienene Teil). Erste Hinweise auf diese späte lyrische Schreibweise von Sachs lassen sich zwar schon in dem anderen Zyklus aus Beckomberga, *Noch feiert Tod das Leben*, finden (ich denke an Gedichte wie *Sehr leise im Kreislauf*, *Soviel Samenkörner lichtbewurzelt*, *Rückwärts*, und besonders *Diese Kette von Rätseln*, das auch thematisch-motivisch die *Glühenden Rätsel* ankündigt). Doch erst mit den *Glühenden Rätseln* erreicht Sachs' späte lyrische Schreibweise ihre volle Ausgestaltung und Geltung. Zwischen der früheren und der späteren lyrischen Schreibweise steht das ‚gefunden‘ Gedicht *Ich habe überstiegen alle Berge*.

I.1.2 Spätwerk und Spätstil

Der Terminus ‚Spätwerk‘ und die Rede von früheren und späteren lyrischen Schreibweisen sind allerdings im Fall von Sachs problematisch. Zu viele verschiedene literarische Phasen hat Sachs für eine einfache, nicht weiter differenzierte Verwendung des Begriffs ‚Spätwerk‘ gestaltet und durchlaufen. Zunächst wäre natürlich der von Sachs selbst gesetzte Bruch durch ihre Flucht und die Shoah zu nennen. Alles vor 1943 Geschriebene sollte demnach nie wieder erscheinen oder auch nur bibliographisch erfasst werden. An den ersten Teil dieser ‚lex Sachs‘ haben sich bis heute fast alle Forscher gehalten. Tatsächlich war das von Sachs seit circa 1943 verfasste Werk stilistisch ein radikal anderes als das vor 1943. Sachs ließ ihr offizielles Werk damit als ein Spätwerk beginnen: Es kam und kommt nach der Shoah, nach der alles entscheidenden Zäsur in Geschichte, Leben und Werk. Die ‚Geburt‘ der Dichterin Nelly Sachs, ihr literarisches Beginnen fiel demnach mit dem Spätwerk auf paradoxe Weise zusammen. Doch auch das vor Sachs' Flucht aus Nazi-Deutschland verfasste literarische Werk – immerhin etwa dreißig Jahre künstlerischen Schaffens – war und ist in vielerlei Hinsicht ein spätes. Es wurde zumeist als neoromantisch und epigonenhaft bezeichnet; man könnte es auch *spätromantisch* nennen.⁵

Die Jahre von 1943 bis zu Sachs' Tod 1970 lassen sich kaum als *ein* Spätwerk fassen. Vielmehr ist von mindestens drei größeren Phasen auszugehen. Während in den Zyklen der 1940er-Jahre die „Sprache der Vielen“ (Berendsohn 1965: 8), das lyrische Wir, und die Shoah vorherrschend sind, geht mit dem Tod der Mutter im Jahr 1950 eine Hinwendung zum eigenen Identitätsverlust und einer folgenden Identitätssuche einher. Dies ist ersichtlich an Zyklen wie den

⁵ Künftige Forschungen mögen jedoch ein weitaus differenzierteres Bild der ersten dreißig Jahre ihres Schaffens zeigen und zeichnen. Erste Ansätze und Anregungen hierzu bietet Jennifer M. Hoyers Studie „*The Space of Words*“ (2014).

Elegien auf den Tod meiner Mutter oder den autobiographischen Prosaaufzeichnungen *Briefe aus der Nacht*. Obwohl man in gewisser Hinsicht ab 1950 von einer biographisch-persönlichen Wende im Werk Sachs' sprechen könnte, wird das (lyrische) Ich in ihren Werken gleichzeitig weiter gestrichen und das Thema des Leidens der Juden universalisiert zum Leiden aller Wesen. Was jedoch geschah ab 1960, nach ihrem ersten Aufenthalt in Beckomberga, mit Sachs' Schreiben? Wie schon angedeutet wurden ihre Texte (nicht allein die Gedichte, sondern auch ihre szenischen Dichtungen) kürzer, dichter, mehr noch als zuvor zum Schweigen tendierend. Beginnt hier das eigentliche Spätwerk (wie mit dem 1965 in der Bibliothek Suhrkamp erschienenen Band *Späte Gedichte* angedeutet), oder ist es nur die letzte Phase innerhalb des Spätwerks seit 1943 – spät, später, am spätesten?

Auf den ersten Blick mag die Frage banal und unkritisch erscheinen. Wären da nicht Theodor W. Adorno und in seiner Folge Edward W. Said, die sich beide auf ihre Weise mit dem Begriff des Spätstils eingehend befasst haben. Insbesondere Said trieb kurz vor seinem Tod die kritische Auseinandersetzung mit dem oft unreflektiert gebrauchten Begriff des Spätstils voran, indem er Adornos Äußerungen zum Spätstil auf verschiedene Kunstwerke anwendete und so dessen kritische Nutzbarmachung zeigte. Suids Essays lösten nach ihrer posthumen Herausgabe (die erste Ausgabe erschien 2006) gar einen kleinen akademischen Trend aus, der den deutschsprachigen Raum allerdings bislang kaum erreicht hat (bisher liegt auch keine deutsche Übersetzung von Suids letzten Essays vor) – und das trotz vieler früher Texte zum Thema aus eben diesem Raum. Den ersten wichtigen Beitrag einer deutschsprachigen Auseinandersetzung mit der Diskussion zur Idee des Spätwerks bietet Sandro Zanettis 2012 erschienene Habilitationsschrift *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*.⁶ Nicht jedoch

⁶ Zanettis Studie stellt ausführlich und kenntnisreich die Begriffs- und Forschungsgeschichte dar (die für ihn bis zu Plinius dem Älteren zurückreicht) und entwickelt im Anschluss daran eine Typologie des Spätwerks in zwei Teilen. Es kann festgehalten werden, dass sich die jeweils fünf Aspekte der beiden Typologien Zanettis in ausgeprägter, ausgesprochener und exemplarischer Weise in Sachs' Werken ab ca. 1943 nachweisen lassen. Typologie 1, zur Feststellung, wie sehr ein Werk Spätwerk ist, am Beispiel von *In den Wohnungen des Todes*: es ist Folgewerk, indem es wesentliche Aspekte des Berliner Frühwerks aufgreift (etwa das Thema Abschied); es ist Schwanengesang und Erinnerungsarbeit mit seiner Widmung („Den toten Brüdern und Schwestern“); es ist ein Neueinsatz, weil Sachs hier mit dem spätromantischen Stil der Vorkriegsjahre bricht; es ist jedoch nur bedingt eine Werkinszenierung (man denke an die als *Chöre* bezeichneten Texte). Typologie 2, zur Feststellung, wie ein Spätwerk gemacht ist (wobei grundsätzlich zwischen eher kumulativ und eher reduktiv erarbeiteten Spätwerken unterschieden werden soll): Sachs arbeitet überwiegend kumulativ, indem sie aus den verschiedensten Traditionen Anleihen aufnimmt, um sie dann jedoch zu substituieren, weil ihre Bezüge oft überspannt sind und eher einem Bruch gleichkommen (wie es Zanetti für Hölderlins Werk annimmt, den er jedoch eher der reduktiven Seite der Spätwerk-Typologien zurechnet; vgl. S. 323-324). Variation und Reanimation hat man Sachs' Werken zwar bisher häufiger

um einem akademischen oder sonst wie gearteten intellektuellen Trend blind zu folgen, sei auf den Begriff des Spätstils eingegangen, sondern um die eingangs gestellte Frage nach der möglichen Bedeutung von *Ich habe überstiegen alle Berge, Im eingefrorenen Zeitalter der Anden* und der Aufzeichnung vom Oktober 1960 in Sachs' Schreiben zu beantworten. Dass zudem eine gewisse Verwirrung vorherrschen könnte, was die Verwendung der Begriffe ‚Spätwerk‘ und ‚Spätstil‘ besonders im Fall von Sachs betrifft, dürfte hinreichend deutlich geworden sein.

Zunächst ist zwischen Spätwerk und Spätstil zu unterscheiden. Mag der Spätstil einerseits das Spätwerk ausmachen oder begründen, verfügt andererseits nicht jedes Spät- oder Alterswerk (hier noch gebraucht als ‚das Werk entstanden kurz vor dem Tod des Autors oder Künstlers‘) über einen Spätstil im Sinne Adornos. Für Adorno, wie auch wohl für Said, scheint klar zu sein: Nur die großen Genies, wie zum Beispiel Ludwig van Beethoven, schufen Spätwerke mit einem eigenen Spätstil. In seinem Essay zum *Spätstil Beethovens* aus dem Jahr 1937 stellt Adorno gleich zu Beginn fest:

Die Reife der Spätwerke bedeutender Künstler gleicht nicht der von Früchten. Sie sind gemeinhin nicht rund, sondern durchfurcht, gar zerrissen; sie pflegen der Süße zu entraten und weigern sich herb, stachlig dem bloßen Schmecken, es fehlt ihnen all jene Harmonie, welche die klassizistische Ästhetik vom Kunstwerk zu fordern gewohnt ist, und von Geschichte zeigen sie mehr die Spur als von Wachstum.

(Adorno 1964: 13)⁷

Mit Blick auf Sachs' Werk von etwa 1943 bis zu ihrem Tod 1970 ließe sich eben dies sagen: zerrissen sind sie, disharmonisch und setzen sich dadurch von Sachs' vorangehenden Werken als Gruppe oder Werkepoche ab. Ihre Zerrissenheit ist, wie Adorno mit Blick auf den Spätstil Beethovens formulierte, sogar „fühlbar in Stücken heiteren, selbst idyllischen Tones“ (Adorno 1964: 14). Adorno kritisiert im Anschluss daran die übliche Sicht auf Spätwerke wie dasjenige Beethovens. Dies sei eine Sicht, die Spätwerke mit der „rücksichtslos sich bekundenden Subjektivität“ erkläre. Adorno will gegen das „Cliché >Subjektivismus<“ arbeiten und benennt für dieses Vorhaben das „Formgesetz des Spätwerks“ als Lösung (13-14). So stellt er mit Blick auf Beethoven und dessen Spätstil fest: „Das Verhältnis der Konventionen zur Subjektivität selber muß als das Formgesetz verstanden werden, aus welchem der Gehalt der Spätwerke entspringt, wofern sie wahrhaft mehr bedeuten sollen als rührende Reliquien“ (15). Auch in diesem Punkt ließen sich Sachs' Werke nach 1943 ohne Probleme auf Adornos Formu-

attestiert (und es lassen sich auch Ansätze dafür finden), meine Lektüre betont jedoch den Bruch, der den Werken Sachs' zugrunde liegt (vgl. in Kapitel I.2 meine Ausführungen zur Poetik der entstellten Darstellung).

⁷ Der Essay wurde 1934 geschrieben und 1937 zum ersten Mal veröffentlicht.

lierung anwenden. Oft wurde bemerkt, wie sehr Sachs auf gewisse Konventionen zurückgreift. Dies ist ersichtlich an ihrer Verwendung längst veralteter Wörter und Bilder wie dem von der Sehnsucht oder vom Schmetterling (Beispiele aus dem oben zitierten Gedicht *Im eingefrorenen Zeitalter der Anden* sind „Prinzessin“, „Arche“ und „Gesalbte“). Den einen war dies eine Wiederbelebung, eine Rettung der Sprache; den anderen erschienen sie als kritikwürdige Klischees. Neben diesen konventionellen, veralteten Bildern und Wörtern stehen Wortneuschöpfungen im Werk von Sachs; dem einen sind diese innovativ, dem anderen zu eigenwillig und subjektiv (wieder ist aus *Im eingefrorenen Zeitalter der Anden* ein Beispiel zu nennen: „Vergangenheitsschlepper“).

Für Adorno sind wahrhafte Spätwerke keine Reliquien, weil die Subjektivität des sterbenden oder dem Tod nahen Künstlers sich langsam aus dessen Werken zurückziehe, wie eben an dem Einbruch von gewissen Konventionssplittern ins Werk ersichtlich sei. Die Subjektivität, „als sterbliche und im Namen des Todes, verschwindet in Wahrheit aus dem Kunstwerk“ (Adorno 1964: 15). Der Tod sei dem schaffenden Menschen eigen, nicht aber dem geschaffenen Kunstwerk, in dem der Tod nur Allegorie sein könne. „Das verfehlt die psychologische Deutung. Indem sie die sterbliche Subjektivität zur Substanz des Spätwerkes erklärt, hofft sie bruchlos im Kunstwerk des Todes innewerden zu können; das bleibt die trügende Krone ihrer Metaphysik“ (16). Die Konventionen werden daher beim späten Beethoven

Ausdruck in der nackten Darstellung ihrer selbst. Dazu dient die oft bemerkte Verkürzung seines Stils: sie will die musikalische Sprache nicht sowohl von der Floskel reinigen als vielmehr die Floskel vom Schein ihrer subjektiven Beherrschtheit: die freigegebene, aus der Dynamik gelöste Floskel redet für sich. (Adorno 1964: 16)

Man könnte, wenn man denn wollte, in dem ‚found poem‘ *Ich habe überstiegen alle Berge* exemplarisch die Negation von Subjektivität im Werk von Sachs sehen. Nicht ein Wort stammt von ihr. Ist es der Sieg der Konvention? Wären Sachs’ Texte nach 1943 daher als Allegorien des Todes zu lesen?

Mit Edward W. Said und seinen Studien aus *On Late Style* ließen sich weitere Hinweise für diese Lektüre von Sachs’ Werken hinzufügen. Said verstand Adorno selbst als einen ‚Spätstilisten‘ und sammelte Hinweise zur Idee des Spätstils aus Adornos gesamtem Werk, um sie in seine eigenen Überlegungen zum gleichen Thema aufzunehmen. Nach Said muss es eine Zäsur zwischen Vorher und Nachher geben, auf die ein spätes Werk folgt, das unzeitgemäß, fragmentarisch und disharmonisch sei. Charakteristisch für den Spätstil nach Said sind die Nähe des Todes (in welcher Form auch immer), das Abschaffen des Selbst, unveröhnliche Spannung, nicht aufzulösender Widerspruch und „a sort of deliberately unproductive productiveness going *against*“, ein Schweigen mithin. Said versteht das Spätwerk eines so beschriebenen Stils als eine Form des Exils (Said 2007: 7-8). Wieder könnte man für das Werk von Sachs anhand zahlrei-

cher Beispiele ihres Schaffens seit 1943 Anhaltspunkte finden, die es folgerichtig erscheinen ließen, das Sachs'sche Werk als ein Spätwerk auch im Sinne von Said zu beschreiben. Wieder ließe sich der Werkzusammenhang von *Ich habe überstiegen alle Berge* als ein radikaler Kulminations- oder Höhepunkt dieses Spätstils anführen. Doch es bleibt ein schwerwiegendes Problem, das dieser Sicht widerspricht: Auf *Ich habe überstiegen alle Berge* und den Zyklus *Noch feiert Tod das Leben* folgte in Sachs' Werk eine Reihe von lyrischen Gedichten und szenischen Dichtungen, die sich in einigen wesentlichen Punkten dem Spätstil nach Adorno und Said widersetzen.

Das letzte Gedicht des Zyklus *Noch feiert Tod das Leben* endet mit folgenden Zeilen:

Im blauen Norden der Windrose
wachend zur Nacht
schon eine Knospe Tod auf den Lidern

so weiter zur Quelle –
(NSW II: 151)

Diese beiden letzten Strophen des Gedichts *So einsam ist der Mensch* werden von dem nächsten auf sie folgenden Gedicht im publizierten Werk Sachs', also dem ersten Gedicht des Zyklus *Glühende Rätsel*, scheinbar beantwortet:

DIESE NACHT
ging ich eine dunkle Nebenstraße
um die Ecke
Da legte sich mein Schatten
in meinen Arm
Dieses ermüdete Kleidungsstück
wollte getragen werden
und die Farbe Nichts sprach mich an:
Du bis jenseits!
(NSW II: 154)

Als wäre der Schritt über die Grenze zwischen den beiden Gedichten, zwischen den beiden Zyklen getan worden. Und mit dem Schritt in ein Jenseits (welches Jenseits, das sei hier unbeantwortet) geht ein anderer Stil einher. In sich ist das Gedicht nun nicht mehr fragmentiert; es ist ruhiger, fließender und ausgeglichener als etwa noch *Im eingefrorenen Zeitalter der Anden*; Konvention und Subjektivität liegen nicht mehr im Wettstreit miteinander. Das eben noch durch Adorno und Said gewonnen geglaubte Bild vom Spätwerk bröckelt. Sicher, Sachs war im Kanon der beiden Autoren nicht vorgesehen. Doch ebenso wenig dürfte ihnen recht gewesen sein, dass ein Werk so genau zu ihrer Beschreibung des Spätstils passen will, welches beinahe dreißig Jahre umfasst (keineswegs nur die letzten Jahre vor dem Tod, sondern das gesamte ‚gültige‘ Werk einer Dichte-

rin), und welches verschiedene Phasen aufweist. Die letzte dieser Phasen wird zudem ausgerechnet von einem Stilwechsel geprägt, der dem beschriebenen (oder bevorzugten?) Spätstil von Adorno und Said widerspricht.

Damit dürfte deutlich geworden sein, inwiefern sich Adorno und Said zwar um eine kritische Reflexion des Begriffspaares Spätwerk/Spätstil verdient gemacht haben, wie sehr sie aber dennoch Geschmacksurteilen und biographischen Prämissen verhaftet geblieben sind. Edward Said deutet die Grenzen seiner kritischen Auseinandersetzung mit dem Begriffspaar selbst an, wenn er eine andere Form des Spätstils (nämlich das Gegenteil des von ihm bevorzugten) anspricht und sogleich fallen lässt. Mit Shakespeare und anderen Autoren, auch antiken wie Sophokles, sieht er im angloamerikanischen Raum eher ein Verständnis von Spätstil vorherrschen, dem er entgegen wirken will: „a special maturity, a new spirit of reconciliation and serenity“ und „a remarkable holiness and sense of resolution“ (Said 2007: 6). Gegen Ende von Saims posthumer Veröffentlichung *On Late Style* trug der Herausgeber zudem einige Texte und Textpassagen des Autors zusammen – *Glimpses of Late Style* –, die sich ebenfalls auf Beispiele von Spätstilen beziehen und in denen Said selbst Zweifel an seiner Konzeption des Spätstils zu äußern scheint. Mit Blick auf Schriftsteller wie James Joyce und T. S. Eliot bemerkt Said: „Literary modernism itself can be seen as a late style phenomenon“ (Said 2007: 135). Noch so eine verallgemeinernde Behauptung, für die vieles spricht – und auch einiges dagegen. Im Kontext der deutschen Literatur unmittelbar nach 1945 ließe sich in gewisser Hinsicht und mit Einschränkungen von einer Epoche des Spätstils unter den Lyrikern sprechen. Man denke an den ‚späten‘ Gottfried Benn oder Bertolt Brecht. Doch gerade mit diesen beiden Dichtern hätte man einen Spätstil gewählt, wie ihn Adorno und Said nicht beschrieben. Was tun? Der Spätstil nur eine biographistische Chimäre, ein unhaltbares literaturwissenschaftlich-theoretisches Konstrukt? Einiges, meine ich, spricht dennoch dafür, von einem Spätstil im dargestellten Sinn auszugehen. Ein Stil, der sich durchaus in sehr ähnlichen Varianten bei vielen Autoren finden lässt und der kaum zu ignorieren ist; ein Stil jedoch, der sich weder epochal, noch chronologisch-biographisch festlegen lässt.

Gordon McMullans rezeptionshistorische Untersuchung *Shakespeare and the Idea of Late Writing. Authorship in the Proximity of Death* (erschienen 2007) bietet Hilfe in Form von kluger Kritik. Mit McMullan schlage ich vor, als Ausgangspunkt die Nähe des Todes zu nehmen, den Tod jedoch nicht zwingend und allein als den Tod des Autors selbst zu verstehen. Anhand der Spätwerk-Rezeption von Shakespeare stellt McMullan fest, dass es sich in jedem Fall um eine Zuschreibung des Spätwerks oder Spätstils handele. Es gebe nichts Natürliches, meint McMullan, „about the lateness in question. Either it is subsequently imposed by critics as a product of hindsight or it is consciously adopted by the artist in order to determine posterity’s understanding of his work“ (McMullan 2007: 62). Das ist gegen das nicht hinterfragte, transhistorische Phänomen eines (chronologisch-biographischen) Spätstils geschrieben, wie ihn McMullan ganz

richtig bei älteren Theoretikern und Autoren vorgefunden und sehr aufschlussreich dargestellt hat. Jedoch kann ich McMullan nicht zustimmen, wenn er das Phänomen eines Spätstils schließlich ganz in Frage stellt. Sicherlich sind viele der aufgeführten Merkmale des Spätstils nach Adorno und Said für jeden einzelnen Fall neu zu beschreiben. Dennoch bleiben, meines Erachtens, die auffälligen Übereinstimmungen der verschiedenen Stilausformungen in der Nähe des Todes bestehen – wie im Fall von Sachs angedeutet –, Stilausformungen entlang der von Adorno und vor allem Said offengelegten und von McMullan zusammengetragenen binären Kombinationen: konventionell/subjektiv, fragmentarisch/ganz, disharmonisch/harmonisch, unversöhnlich/versöhnlich und so weiter (vgl. McMullan 2007: 45). Diese Komponenten des Spätstils sind Teil einer Tradition, sind weder transhistorisch noch biographisch/natürlich (im Sinn von: unreflektiert vor dem eigenen Tod des Autors), sondern unterliegen der Geschichte und mit ihr den kommenden und gehenden Moden.

Mit McMullans antibiographischer Bewusstseins- oder Traditionsformel ist für den eben hier besprochenen Fall der letzten, späten Werke Sachs' viel gewonnen. Gerade im deutschsprachigen Raum, so zeigt McMullan, waren das Spätwerk und der mit ihm verbundene Spätstil ein längst sehr bekannter, viel besprochener Topos in Kunst und Literatur, als Sachs sich zu Beginn der 1940er-Jahre für die Zäsur ihres Werkes entschied und sie als solche selbst sehr früh und ganz bewusst darstellte. Noch dazu eine Zäsur im Zeichen eines spezifischen und ungeheuerlichen Todes: der Shoah. Die Werke, die unmittelbar auf diese bestimmte Nähe des Todes folgten, waren deshalb Werke in einer „Sprache der Vielen“, wie bereits erwähnt. Der Tod der Mutter im Jahr 1950 bedeutete dann eine andere, wiederum spezifische Nähe zu einem anderen Tod. Sachs entschied sich auch hier ganz bewusst für eine literarische Auseinandersetzung mit diesem Tod, so zu sehen an den *Elegien auf den Tod meiner Mutter* und den *Briefen aus der Nacht*. Der dritten und letzten Zäsur liegt abermals eine spezifische Nähe zum Tod zu Grunde, die Sachs in der Nervenheilanstalt Beckomberga fand und literarisch untersuchte. Es ist die Nähe des Todes im Wahnsinn – einem Wahnsinn, der die eigene Persönlichkeit zutiefst gefährdet und manchmal, vielleicht für eine bestimmte Zeit nur, ganz abschafft oder „ausschaltet“ (um Sachs' eigene Formulierung zu benutzen, siehe unten). Das Jenseits der eigenen Person war die spezifische Nähe des Todes, auf die zum letzten Mal ein ‚neuer‘ Spätstil im Werk von Sachs folgte. Ganz bewusst gestaltete sie in diesem ruhigeren, dichteren, kürzeren Spätstil (ihrer tatsächlich letzten zehn Lebensjahre) das eigene psychische Leiden und das Leben in der Nervenheilanstalt sowie das Jenseits der eigenen Persönlichkeit. Sachs erreichte damit literarisch nach 1960, was ihr schon lange ein literarisches Anliegen gewesen war: „Du wirst [...] meine wiederholt ausgesprochene Bitte verstanden haben, daß ich hinter meinem Werk verschwinden will, daß ich anonym bleiben will [...]. [Ich] will, daß man mich gänzlich ausschaltet – nur eine Stimme, ein Seufzer für die, die lauschen wollen“ (zit. nach Fioretos 2010: 6). Diese in ihrer Wahl der Worte doch erstaunlichen

Sätze gingen am 25. September 1959 an Walter A. Berendsohn, den Literaturhistoriker, Freund und Förderer, der eine erste Monographie zu Nelly Sachs zu veröffentlichen intendierte, die jedoch erst nach dem Tod von Nelly Sachs erschien (Fioretos 2010: 7; vgl. Berendsohn 1974). Diese Sätze an den Freund sind nicht allein Ausdruck einer Verfolgungsangst, die sie Ende der 1950er-Jahre – zu Zeiten beginnender öffentlicher Bekanntheit und folgender kurzer Berühmtheit – immer wieder durchlitt. Ein Ausdruck des Verschwindens der Autorpersönlichkeit aus dem literarischen Text waren bereits die „Sprache der Vielen“ der 1940er-Jahre und die von mir oben zitierten brieflichen Äußerungen an Hugo Bergmann: „wir können doch nur noch erleben, erleiden, im Dunkeln nehmen und weitergeben“ (Briefe: 85). Schon im Jahr 1947 stilisierte sich Sachs ganz bewusst als eine Art literarisches Medium, durch das die Zeiten hindurchgehen. Das ‚Auslöschen‘ der eigenen Persönlichkeit ist bereits nach der ersten Zäsur in ihrem sich entwickelnden literarischen Programm angelegt. Es ließe sich auch von vielfältigen Schwellensituationen sprechen, die Sachs grundsätzlich in ihren Gedichten und szenischen Dichtungen gestaltet hat. Damit wird deutlich: die Zäsuren haben wir uns in allen drei Fällen bei Sachs (und wohl überhaupt) eher als einen graduellen Übergang vorzustellen, mit Kontinuitäten und ganz bestimmten, auffälligen Neuerungen.

Mit dem ‚Zitirwesen‘ des ‚gefundenen Gedichts‘ *Ich habe überstiegen alle Berge* und seinem näheren Kontext ist also der Übergang zur letzten Ausformung eines Spätstils bei Nelly Sachs markiert. Diesem erneuten Übergang in ein letztes Spätwerk liegt das Jenseits der eigenen Persönlichkeit als spezifische Nähe zum Tod zugrunde. Die zweite und letzte Strophe des Gedichts *Ich habe überstiegen alle Berge* hat bezeichnenderweise eben dieses Jenseits zum Inhalt. Sie sei deshalb noch einmal zitiert:

Dann wurde mein Herz grundlos
meine Seele lieblos
mein Geist formlos
und meine Natur wesenlos.
(NSW II: 247)

In der Wesenlosigkeit des mystischen Moments erkannte Sachs wohl die angestrebte ‚Auslöschung‘ ihrer eigenen Person wieder. Es war ein historisch-literarisches Beispiel, wie die Erfahrungen aus der Nervenheilanstalt Beckomberga Sachs ein gegenwärtiges Beispiel dafür waren. Es mag Zufall sein, dass Sachs ausgerechnet dieses Zitat aufgriff; wie sie dieses Zitat literarisch aufgriff, verarbeitete und in einen Werkzusammenhang stellte, war sicher nicht zufällig. Sachs’ Texte sind nicht als literarisch-biographische Zeugnisse misszuverstehen; sie gestaltete sie bewusst als literarische Zeugnisse, als Spätwerke und sich als prophetische Dichterin, die nicht Zeugin, sondern unpersönliches Zeugnis zu sein behauptete. Es ist nicht der Tod, der ins Werk eingreift und dort zu finden ist, wie Adorno bemerkte, sondern es ist die Allegorie des Todes, der wir im Text