

Erster Band einer auf vier Bände angelegten Werkedition

Band 1:

Liebesgedichte / Verwandlungen
Gedichte

Band 2:

All meine Lieben / Lebe oder stirb
Gedichte

Band 3:

Selbstportrait in Briefen

Band 4:

Buch der Torheit / Das furchtbare Rudern hin zu Gott
Gedichte

Bitte beachten Sie, dass Elisabeth Bronfen in diesem auch auf den Gedichtband "Verwandlungen" Bezug nimmt, der vorallem Weiterdichtungen bekannter Märchen enthält. Diese besprechen wir allerdings nicht im Seminar.

Nichts destotrotz ist das Vorwort hilfreich, um das poetische Projekt Sextons besser zu verstehen.

Foto auf Seite 2:

Anne Sexton an ihrem Schreibtisch in Weston,
Massachusetts, um 1966
© S. Fischer Verlag

Die Originalausgabe der *Liebesgedichte* erschien 1969 unter dem Titel *Love Poems*, die der *Verwandlungen* 1972 unter dem Titel *Transformations* bei Houghton Mifflin, Boston. © 1981 by Linda Gray Sexton and Loring Conant, Jr., executors of the will of Anne Sexton

Für die deutsche Ausgabe:

© 1995 S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main
Satz: Fotosatz Otto Gutfreund GmbH, Darmstadt
Druck und Bindung: Friedrich Pustet, Regensburg
Printed in Germany 1995
ISBN 3-10-072508-5

Elisabeth Bronfen

Geschichten der Leidenschaft,
der Verwandlungen und des Verlustes im Glück

Die Transformation als Akt des Umgestaltens, des Umformens, der Konversion, des Ersetzens bildet den thematischen Leitfaden des so schillernd assoziationsreichen dichterischen Werkes der amerikanischen Lyrikerin Anne Sexton, gerade weil dies die rhetorische Figur schlechthin ist für die Verschränkung von Destruktion und Kreativität. Denn, wie ihre Biographin Diane Wood Middlebrook erklärt, der Akt der Verwandlung beinhaltet zwar immer die bedrohliche Möglichkeit des Verlustes, ist aber gleichzeitig auch ausschlaggebend für neues Wachstum. Jedes Gedicht, das um die Fragilität des Übergangs von einem Selbst, einem Zustand, einem Augenblick in einen anderen trauert, feiert auch diese Veränderung, da diese gleichsam auf eine Wiedergeburt, das Auftreten von Glück, auf neue Möglichkeiten gerichtet sein kann. In der Transformation trifft sich die Klage, die Trauer, die Nostalgie mit der Feier, der Preisung, der hoffnungsvollen Erwartung. Eben dieser ausgeklügelte Widerspruch ist das Markenzeichen von Anne Sexton.

Zusammen mit Theodore Roethke, John Berryman, Delmore Schwarz sowie ihren Freunden Sylvia Plath und W. D. Snodgrass gehört Anne Sexton zu jener Gruppierung, die in den sechziger und siebziger Jahren in Boston und New York eine neue Schule der Dichtung hervorbrachte, die von der Kritik als ›confessional school of poetry‹ bezeichnet wurde. Stark geprägt von Robert Lowells Seminaren für kreatives Schreiben sowie seinem preisgekrönten Gedichtband *Life Studies* (1959), traten Mitglieder dieser locker in Verbindung stehenden Gruppe mit einer für die bisherige amerikanische Lyrik ungewöhnlich expliziten und radikalen autobiographischen Dichtung hervor. Die von der Kritik geschaffene Bezeichnung ›confessional‹ sollte darauf hinweisen, daß diese Lyriker, wenngleich auf sehr unterschiedliche Weise, die tradierte Haltung der dichterischen

Distanz aufgaben, um den Bereich der Themen, die in der Lyrik behandelt werden konnten, zu erweitern. Das Anliegen der ›confessional poets‹ war es, intime und oft beunruhigende Erfahrungen wie Sexualität, Wahnsinn, Selbstmord oder Inzest der Öffentlichkeit preiszugeben, sich mit Themen zu befassen, von denen man bis dahin meinte, sie seien auf Grund ihres sehr intimen Charakters nicht geeignet für die lyrische Äußerung, ihre Zurschaustellung sei vielleicht sogar eher unanständig und peinlich. In dieser Zeit des Umbruchs nach dem Zweiten Weltkrieg ging es den ›confessional poets‹ darum, die häßliche, verdrängte Kehrseite des Wohlstands, des Friedens, des ökonomischen Aufschwungs und des wissenschaftlichen Fortschritts aufzudecken. Diese an die Öffentlichkeit gerichteten Bekenntnisse boten einem Literaturpublikum, das sich gerade für eine Lyrik der Bedeutung, der Betroffenheit und der Direktheit begeistern wollte, scheinbar privates und tabuisiertes Material an, das auf die Familiensituation und die psychische Verfassung des jeweiligen Autors Rückschlüsse zu ziehen erlaubte und somit den Einblick in eine Intimität zu gewährleisten versprach, mit der der Leser sympathisieren und sich unmittelbar identifizieren sollte.

In diesem Sinne vollzieht die als klagende und anklagende Beichte inszenierte ›confessional poetry‹, was der französische Historiker Michel Foucault für die Diskurse schlechthin, die sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts um die neu gewonnene Vorstellung der Familie aufbauten, geltend gemacht hat. Denn, so seine These, nachdem die sogenannte bürgerliche Familie zum privilegierten Schauplatz für die Sexualisierung der Verwandtschaftsregelungen und somit zur Hauptstütze des sozialen Allianzsystems geworden war, verkörperte sie auch bald die Spiegelverkehrung der gesellschaftlichen Ordnung: fehlgegangene Allianzen und anomale Sexualität. Sie erschien als Keim allen sexuellen Unglücks, aller durch Verwandtschaftsbeziehungen hervorgerufenen Traumata. So wandte sich die Familie fast zeitgleich mit ihrer Entstehung als moderne Allianzstruktur mit einem selbstdemontierenden Hilferuf an die Öffentlichkeit, deren stabilisierendes Fundament sie aber doch darstellen sollte. Sie richtete ihre Beichte, ihre Klagen und Bitten an die Experten – die Ärzte, Psychiater,

Priester und Pädagogen. Foucault nennt das treffend eine elaborierte Familiensendung. Dieses öffentlich verbreitete Bekenntnis des Unbehagens an der Familie diente in ein und derselben Geste dazu, sowohl den Zwang als auch die Legitimation dieser Sexualisierung des Verwandtschaftssystems zu verkünden.

Für das Werk Anne Sextons, die am 9. November 1928 in Newton, Massachusetts, als jüngste von drei Töchtern einer gutbürgerlichen Ostküstenfamilie geboren wurde und den größten Teil ihres Lebens in verschiedenen wohlhabenden ›suburbs‹ von Boston verbrachte, ist die Bezeichnung ›Bekenntnislyrik‹ besonders passend. Obgleich Sexton nie explizit den Einfluß der römisch-katholischen Kirche ihrer Kindheit thematisiert hat, spielen ihre Gedichte meistens mit der Konvention der Beichte als Vorbereitung für religiöse Absolution. Das Ziel ihres Bekenntnisses ist nicht nur das erklärende Eingeständnis ihrer intimsten Gefühle, sondern auch der Wunsch, ihre Subjektivität, vor allem die Schmerz- und Tabuthemen weiblicher Lebenserfahrung, in deren grausam realer Intensität greifbar zu machen. Auch ihre leidenschaftliche und gleichsam stilisierte Familiensendung demontiert die sexualisierten Verwandtschaftsbeziehungen, in denen sie sich verortet findet, und weist gleichzeitig auf die Unumgänglichkeit dieser sozio-psychischen Figuration hin. Wirksam wurde ihre Übertragung vor allem auf Grund der von ihr gewählten einfachen, fast umgangssprachlichen, jedoch hochrhythmisierten poetischen Sprache, deren Kraft in den ergreifenden Sinnbildern und eigenwilligen Assoziationsketten liegt. Sie überzeugte ihr Publikum nicht zuletzt wegen ihrer Bereitschaft, das eigene Leid und die eigene Leidenschaft hemmungslos einer Öffentlichkeit preiszugeben. In ihrem Début-Band *To Bedlam and Part Way Back* (1960), mit dem die Lyrikerin sofort berühmt wurde, schildert sie ihren psychischen Zusammenbruch, ihren Aufenthalt in einer Nervenklinik, die Therapie als Konfrontation mit den Traumata der Vergangenheit, die sie wie böse Geister besetzen, und den Versuch, nach ihrer Rückkehr aus der Klinik einen erneuten Einklang mit ihrer Familie zu finden. Hier beginnt, was ihre Lyrik prägen wird: der schonungslose Rückgriff auf autobiographisches Material und dessen akribische Umge-

staltung in dichterischer Form. In den sieben darauffolgenden Gedichtbänden schreibt sie dann auf radikal ehrliche Weise über den Widerspruch von Haß und Liebe in der Mutterschaft, über Tabletten- und Alkoholsucht, psychische Labilität und Wahnsinn, Abtreibung, Masturbation, Inzest, Ehebruch, Selbstmord und zerstörerische sexuelle Ekstase.

Die meisten ihrer Gedichte behandeln ihre Einbettung in die Familie, die eine solch ambivalente Gestalt annimmt, weil Schmerz und Verlust mit dem Stolz der Zugehörigkeit, mit der Anerkennung ihres Familienerbes verschränkt sind. Entscheidende Figuren der Elterngeneration sind vor allem der Vater Ralph Harvey, Sohn eines Bankers, der eine Wollfabrik besaß und im Zweiten Weltkrieg durch die Herstellung von Decken und Uniformstoff für die US-Army wohlhabend wurde; die Mutter Mary Gray, Tochter eines Zeitungsredakteurs aus Maine, die selbst Autorin werden wollte, diese Ambition aber nach ihrer Heirat aufgab; die Großtante Anna Ladd Dingley, genannt Nana, die bei den Harveys wohnte und für die pubertäre Anne zur einzigen Vertrauensperson wurde. Als Anne dreizehn war, mußte Nana auf Grund geistiger Verwirrtheit in ein Pflegeheim gegeben werden, eine Abschiebung, wegen der sich Anne zeit ihres Lebens schuldig fühlen wird. So sind die wichtigen Themen, zu denen Anne Sexton in ihren Gedichten immer wieder zurückkehrt, Phantasieszenen ihrer Kindheitstraumata: die vermeintliche sexuelle Mißhandlung durch den Vater, der Wahnsinn, das Weggehen und dann der Tod der geliebten Großtante, der Wunsch nach Anerkennung durch ihre dominierende Mutter, sowie die verzehrende Wut, die sie ihr gegenüber hegt.

In ihrer Lyrik verarbeitet Anne Sexton aber auch ihr durch hysterische Anfälle, Todessehnsucht und sexuelle Exzesse gezeichnetes Leben. Von Kindheit an entwickelt sie für sich ein widersprüchliches Verhaltensmuster, einerseits eine nach Aufmerksamkeit heischende, auffallende und willensstarke Erscheinung, die sie auf ihre Mitmenschen fröhlich und umgänglich wirken läßt, andererseits die Überzeugung, eine ungewollte Außenseiterin zu sein, die an einem unüberwindbaren Schmerz, der bereits in ihrer Kindheit in Über-

spanntheit und starken Gemütsschwankungen zum Ausdruck kommt, leidet. Im Gymnasium interessiert sie sich mehr für Jungs als für den Unterricht und wählt statt eines Studiums im Alter von neunzehn das vermeintliche Eheglück. So brennt sie im Sommer des Jahres 1948 heimlich mit dem Medizinstudenten Alfred Muller Sexton II., genannt Kayo, durch, um ihn, weit entfernt von der sie erstickenden Familie, in North Carolina zu heiraten. Die finanziellen Schwierigkeiten, in denen sich dieses jungverheiratete Paar plötzlich befindet, bringen Kayo dazu, sein Studium abzubrechen, um nach Ausbruch des Koreakrieges Mitglied der Naval Reserve zu werden, während Anne als Buchhändlerin und später als Modell für die Hart Agency in Boston arbeitet. Nach zweijähriger Trennung, und noch bevor Kayo seine Entlassungspapiere erhalten kann, bringt die fünfundzwanzigjährige Anne im Juli 1953 ihre erste Tochter Linda Gray zur Welt und entdeckt zu ihrem Erstaunen, wie überwältigend und beängstigend für sie die Erfahrung der Mutterschaft ist. Dennoch versuchen Kayo und Anne dem Idealbild der bürgerlichen Kleinfamilie weiterhin gerecht zu werden. Kayo ist endlich bereit, in den Betrieb der Sexton-Familie aufgenommen zu werden, und arbeitet als Vertreter für Ralph Harveys Wollfirma. Zwei Jahre nach der ersten Geburt bekommt Anne Sexton ihre zweite Tochter Joyce Ladd. Man erwartet, daß sie sich dem Stereotyp idealer Weiblichkeit, wie es in den Frauenzeitschriften der fünfziger Jahre propagiert wird, anpaßt. Doch die Ansprüche ihrer kleinen Töchter und die vielen beruflich bedingten Abwesenheiten ihres Mannes lösen statt dessen Wut und darauf folgend Schuldgefühle aus. So kommt Anne Sexton auf schmerzhaft Weise zu der Erkenntnis, daß sie von Natur aus weder eine gute Mutter noch ausschließlich Haus- und Ehefrau sein kann.

Nach der Geburt der zweiten Tochter setzt die psychiatrische Behandlung wegen jener schweren Angstzustände ein, die sie zeit ihres Lebens episodenhaft überkommen werden, eine Therapie, die sie nicht davor bewahren kann, an ihrem Geburtstag im Jahr 1956 ihren ersten Selbstmordversuch zu unternehmen. Der anschließende Klinikaufenthalt führt jedoch auch dazu, daß sie auf Anraten ihres

Therapeuten Dr. Martin Orne Gedichte zu schreiben beginnt. Es ist der Anfang jener Lebensgeschichte, die den Rahmen ihrer dichterischen Beichte ausmacht: Jahrzehntelange Psychotherapie, in deren Verlauf sie die Sprache ihres Unbewußten zu verstehen beginnt, nie jedoch von ihren schweren Depressionen und ihren Selbstmordwünschen erlöst werden konnte, findet zeitgleich statt mit Lyrikseminaren und Workshops, wo sie die Kunst des Dichtens lernt und die Erkenntnisse ihrer Analyse in poetische Sprache umsetzt, wird aber auch verschränkt mit dem öffentlichen Raum als Schauplatz für ihre Bekenntnisse, den Zeitungen, Zeitschriften und Büchern, in denen ihre Texte abgedruckt werden, den Bühnen, auf denen sie aus ihren Gedichten vorliest, den Lehrveranstaltungen, auf denen sie ihr Wissen weiterzugeben versucht. Diese gegenseitige Bedingung von öffentlichem Erfolg und psychischem Unglück, dieses unaufhörliche Spiel der Transformation führt dann doch nach wiederholt gescheiterten Anläufen zum Selbstmord im Oktober 1974. Nachdem sie zwei Gläser Wodka getrunken hat, nimmt sie ein drittes Glas Wodka in die Hand und, mit dem Pelzmantel ihrer Mutter bekleidet, damit der Tod sich anfühlen würde wie das Einschlafen in altvertrauten Armen, setzt sie sich in der geschlossenen Garage auf den Fahrersitz ihres alten roten Cougar, läßt den Motor laufen und schaltet das Radio ein.

Anne Sexton bezeichnete sich selbst ungern als »confessional poet«, obgleich sie in einem Brief an ihren Freund Stanley Kunitz aus dem Jahr 1970 wiederum eingestand: »Jetzt sage ich, daß ich die *einzigste* Bekenntnisdichterin bin. Ganz gleich, wie schwer man daran arbeitet, die eigene Stimme scheint durch.« Sie zog es vor, von sich als Erzählerin (»story-teller«) zu sprechen, und betonte deshalb, wie sehr ihre Karriere als Lyrikerin die Gestalt einer Geschichte angenommen hatte, die zudem nicht mit dem Schreiben ihres ersten Gedichts einsetzte, sondern mit dem ersten Selbstmordversuch, der eine einschneidende Zäsur in ihrem Leben darstellte. In einem Interview mit der Journalistin Barbara Kevles erklärte sie: »Bis zum Alter von 28 Jahren war mein Selbstgefühl verschüttet; ich wußte nicht,

daß ich auch zu etwas anderem in der Lage war, als nur weiße Soße zu kochen und Säuglinge zu wickeln. Ich wußte nicht, daß ich *kreative* Begabung besaß. Ich war ein Opfer des amerikanischen Traums, des bürgerlichen Traums der Mittelschicht. Alles, was ich wollte, war ein kleines Stückchen Leben, verheiratet sein und Kinder haben. Ich glaubte, die Alpträume, die Visionen, die Dämonen würden verschwinden, wenn genug Liebe da wäre, um sie zum Schweigen zu bringen. Ich habe mein Äußerstes gegeben, um ein konventionelles Leben zu führen, denn so war ich erzogen worden, und auch mein Mann hatte diese Erwartung an mich. Auch wenn man kleine weiße Gartenzäune aufstellt, kann man nicht verhindern, daß Alpträume kommen. Die Oberfläche brach auf und zersprang, als ich etwa 28 Jahre alt war. Ich bekam einen psychotischen Schub und versuchte, mir das Leben zu nehmen.«

Die Geschichte ihrer eigenen Transformation zeigt, daß unter der Oberfläche der Normalität jedoch nicht nur die Dämonen lauerten, die Sexton lebenslang an psychoneurotischen Störungen leiden lassen sollten. Dort wurzelte auch das kreative Potential, das sie noch zu Lebzeiten eine der bestbezahlten Lyrikerinnen Amerikas werden ließ. Der Selbstmordversuch war eine Art Wiedergeburt mit neunundzwanzig, der Anfang jener märchenhaften Verwandlung, die sie auf so produktive, aber auch zerstörerische Weise unwillkürlich zwischen Destruktion und Kreativität oszillieren ließ. Einem Studenten hatte sie einmal geschrieben: »Mich hat die Dichtung an die Hand genommen und aus dem Wahnsinn herausgeführt. Ich hoffe, ich kann anderen diesen Weg zeigen.« So hielten während ihrer achtzehnjährigen Karriere zwei Dinge den Todesdrang in Schach: einerseits die Umsetzung von psychischer Krankheit und geistiger Angst in Bekenntnislyrik, andererseits die therapeutischen Gespräche, die sie mit verschiedenen Analytikern bis zum Tag ihres Todes führte.

Für die am eigenen Leibe erfahrene märchenhafte Verwandlung der bürgerlichen Hausfrau in eine Stardichterin hat Sexton noch ein zweites ebenso bezeichnendes Bild entworfen, ihr Lieblingspalindrom: »Wenn ich *rats* schreibe und entdecke, daß *rats* rückwärts gelesen *star* ist und wenn erstaunlicherweise *star* wunderbar und

gelingen ist, weil ich es in *rats* gefunden habe, ist dann *star* nicht wahr?« Dieses Palindrom verweist auf eben die für ihre ganze Lebensgeschichte so bezeichnende Vorstellung, ihr Selbst sei Schauplatz eines Wechselspiels zwischen ihrem kranken, privaten, von den Traumata der Vergangenheit und dem familiären Unglück besetzten Ich und dessen Verwandlung in ein prächtiges, auf öffentlichen Erfolg und persönliches Glück gerichtetes lyrisches Ich. Denn der ganze Verlauf dieser Lebensgeschichte ist durch ein wiederkehrendes Muster geprägt: Ihr öffentlicher Erfolg blieb stets nur das gefährdete Gegenstück zu einer psychischen Störung, ihre Hysterie, für die es keine Diagnose und somit auch keine Heilung gab. Ihre Karriere als Lyrikerin fand immer im Kontext eines Hangs zur Zerstörung statt, ohne ihn je gänzlich ersetzen zu können. Denn trotz ihres ungeheuren Talents für öffentliche Selbstdarstellung und Selbstwerbung waren die Spuren ihres psychischen Unglücks nicht zu transformieren. Ihre Symptome – suizidärer Selbsthaß, Alkohol- und Pillensucht, Halluzinationen, Spaltung in multiple Persönlichkeiten, epileptische Anfälle, Dissoziationen und Erinnerungsverlust – gestalteten ihrerseits den widersprüchlichen Gestus der Transformation: die unüberwindbare Verschränkung von Ratte und Star, von dem entsetzlichen ekelerregenden Körper, den psychotischen Schüben, die diesen überfallen, und der brillanten öffentlichen Selbstdarstellung.

Denn einerseits war Anne Sexton in den Worten ihrer Tochter »eine dramatische Frau, eine Schauspielerin, publicitysüchtig und in geschäftlichen Dingen klug«. Ausgeklügelter als die irgendeiner anderen Lyrikerin ihrer Zeit, waren ihre Lesungen eine perfekte Inszenierung ihrer körperlichen Präsenz: bezwingend ihre große, schlanke, teuer gekleidete Figur, ihr selbstsicheres Auftreten, das sie aus ihrer Zeit als Modell für die Hart Agency noch beherrschte, betörend ihre Verletzlichkeit vermittelnde rauchige Stimme, die sorgfältig einstudierten Unterbrechungen und Stockungen. Sie trat bei Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg auf, wurde 1969 aber auch aufgefordert, zur Feier der Mondlandung von Apollo II ein Gedicht beizutragen. »Moon Song, Woman Song« wurde in der »New York Times« und in »Esquire« abgedruckt. Neben ihren Lesungen trug

Sexton Ende der sechziger Jahre zusammen mit einer Kammer-Rockgruppe unter dem Namen »Anne Sexton and Her Kind« ihre Gedichte zu Rockarrangements vor. Im Verlauf ihrer glänzenden Karriere veröffentlichte sie ständig ihre Gedichte im »New Yorker«. Ihr Theaterstück »Mercy Street« wurde 1969 off-Broadway am American Place Theater aufgeführt, eine musikalische Produktion ihres Gedichtbandes *Transformations* fand 1973 an der Minnesota Opera Company statt. Sie erhielt bedeutende Stipendien wie das des Radcliffe-Instituts, der Ford Foundation und der Guggenheim Foundation, zwei ihrer Gedichtbände wurden für den National Book Award vorgeschlagen. Neben anderen Auszeichnungen erhielt sie 1967 für den Band *Live or Die* den Pulitzerpreis und war 1973 dann selbst Mitglied der Jury. Obgleich sie nie ein Studium beendet hat, erhielt sie von der Tufts University (1970), der Fairfield University (1972) und dem Regis College (1973) Ehrendoktorhüte, unterrichtete regelmäßig Lyrikworkshops an der Boston University und am Oberlin College, hielt aber auch Seminare für das Schreiben von Lyrik am McLean Hospital in Boston, wo sie selbst in Behandlung gewesen war. 1972 wurde sie dann zur Professorin für kreatives Schreiben an die Boston University berufen, und im gleichen Jahr erhielt sie den Crashaw Chair in Literature an der Colgate University. Man könnte fast meinen, Anne Sexton hätte sich als die leibliche Verkörperung einer der Gestalten aus ihrem Gedichtband *Transformations*, in dem sie die Grimmschen Hausmärchen umgestaltet, entpuppt. Dank ihrer Willenskraft gelang es ihr, den Beschränkungen einer unzulänglichen Lebenssituation und einer psychischen Gefährdung zum Trotz, einen neuen Selbstentwurf zu schaffen und mit dieser Selbstinszenierung eine Wandlung von Unglück in Glück, von privatem Desaster in gesellschaftlichen Erfolg zu vollziehen. Vermeintlich verkündete ihre Lebensgeschichte das Happy-End des amerikanischen Traums.

Doch andererseits beharrte sie immer auf der gegenseitigen Bedingtheit von Leben und Tod, von Kreativität und Zerstörung. »Ich spreche vom Leben-Tod-Zyklus des Körpers«, erklärte sie Barbara Kevles. Für den Entwurf ihrer Lebensgeschichte, jener mär-

chenhaften Karriere, die mit ihrem Selbstmordversuch beginnt und den erstaunlichen Bogen von der wahnsinnigen Hausfrau über die Analysandin zur Stardichterin und Performerin spannt, ist eben ausschlaggebend, daß allen Transformationen, allem Streben nach glücklicher Veränderung die traumatische Wahrheit einer unüberwindbaren Verwundung zugrunde liegt. Wie Anne Sexton die Geburt des *star* aus den *rats* ausschmückt, so sehr greift sie in ihrer Lyrik doch auch auf das Bild einer »ekelhaften nagenden Ratte« zurück. Diese Ratte, derer sie sich entledigen muß – »Ich werde mich von der Ratte in mir befreien« –, erscheint als das bevorzugte Sinnbild für allen Dreck in ihr, den sie verwerfen möchte, für jenen archaischen zerstörerischen Genuß, welchen sie zuerst zurückhalten konnte, dann in verschiedene psychosomatische Symptome umgestaltete, bis diese prekäre Oberfläche unter der gewaltigen Kraft eines psychotischen Schubs aufbrach. Durch die Erfahrung der Therapie und des Lyrik-schreibens beginnt dann die so schillernde und widerstandsfähige Verwandlung der leidenden Frau in die multiple Persona »Anne« und deren öffentlich zur Schau gestellten Beichte, die anklagende und bekennde Familiensendung.

So meint Diane Middlebrook zu Recht: »[daß] man in Sextons Werk durchaus stückweise eine kontinuierliche Erzählung über eine Figur namens »Anne« zusammensetzen kann. In ein privilegiertes Leben hineingeboren, ist sie von Kindheit an mit Ängsten geschlagen, die zu einem Todeswunsch reifen. »Anne« tritt auf als Mädchen, junge Frau, aufstrebende und reife Dichterin und als zerbrochene Frau, deren Wut sich gegen sie selbst richtet.« Die Schließung dieses Bogens ist dann der *Star*, in der Ratte geboren, durch sie bedingt, diese dreckige Ursprungsgestalt aber auch verwandelnd: »Darum geht es bei Gedichten: / in Mitleid / mit den Gierigen / sind sie der Zunge Hader, / der Welt Suppe, der Ratte Stern.«

So verkündet der Gestus der Transformation beharrlich die Botschaft eines unausweichlichen Wechselspiels. Die sich stets neu entwerfende, umgestaltende und darin ihre Widerstandskraft beweisende Dichterin kann zwar zwischen Ratte und *Star* oszillieren, die traumatische Wahrheit der Ratte als Grundierung für eine Wieder-

gabe des Selbst in den vielen Schattierungen erträglicher Versionen des Selbst nutzen. Doch die beiden Gestaltungen können nie gänzlich voneinander getrennt werden. Der *Star* wirkt zwar zeitweilig wie eine Art Schutz gegen die inneren Ratten, die Dichtkunst bildet zwar eine Abwehrgeste gegen die vor jede Geburt gestellten Erlebnisse des traumatischen, des tödlichen Verlustes, gegen, wie ihre Freundin Maxine Kumin schreibt, die »Todesbabys, die wir vom Augenblick unserer Geburt an in uns tragen«. Zwar spendet die Erkenntnis, daß sich aus *rats* das Wort *star* bilden läßt, eine gewisse Euphorie, doch eine Umkehrung dieser glücklichen Transformation kann nie gänzlich ausgeschlossen werden. Denn der *star* kann ebenso plötzlich und deshalb auf entsetzliche Weise wieder zu den *rats* werden. Jedes Happy-End bleibt von der Möglichkeit dieses Umschlags unausweichlich getrübt. Genau in diesem widersprüchlichen Gestus der Transformation, ihrem unberechenbaren Wechselspiel von Wiedergeburt und Verletzung geht Sexton an zwei für die westliche Literatur zentrale Gattungen heran: die Liebeslyrik und das Märchen.

Love Poems (1969) und *Transformations* (1971), die beiden populärsten Gedichtbände Anne Sextons, sind in jenem Abschnitt ihres Lebens entstanden, als sie den Höhepunkt ihrer Karriere erreicht hatte, zur erfolgreichen und anerkannten Dichterin, Preisträgerin und Dozentin geworden war und dadurch so viel Selbstvertrauen gewonnen hatte, daß für diese Zeitspanne der Selbstmord keine alltägliche Bedrohung darstellte. Sie markieren als Dyade die mittlere Periode ihres Schaffens, eine Weiterentwicklung ihrer ersten Bände, von denen sie sagt: »In meinem ersten Buch *To Bedlam and Part Way Back* habe ich über den Wahnsinn geschrieben, über meine Erfahrungen damit, im zweiten Buch *All My Pretty Ones* über die Ursachen des Wahnsinns, und im dritten Buch *Live or Die* schließlich habe ich, glaube ich, entschieden, ob ich leben oder sterben will.« Gegen diese ganz explizite Verarbeitung von familienbedingten Traumata, Wahnsinn und Psychotherapie setzt Anne Sexton ihre Liebeslyrik ab: »Im vierten Buch habe ich nicht nur gelebt, bin ich nicht nur weitergekommen auf meinem Weg, sondern habe geliebt, ein Wunder, das

zuweilen geschieht.« Die Persona ›Anne‹ tritt hier weniger als die vom Wahnsinn befallene Frau auf, sondern erscheint statt dessen eher wie eine Liebende, die psychischen Schmerz überlebt hat. In diesem Sinne antwortet Anne Sexton auch in dem Interview mit Barbara Kevles auf die Frage, ob diese neuen Gedichte weiterhin mit ihrer Therapie in Verbindung stünden: »Nein. In der Therapie habe ich ja ein Thema von früher bearbeitet . . . meine neuen Gedichte, die *Love Poems*, sind als Ergebnis neuer Einstellungen und einer Wahrnehmung des möglichen Guten als auch des möglichen Kaputten entstanden. Zu diesem Entwicklungsprozeß gehört eine Wiedergeburt des Selbst, das jedesmal ein altes, totes Selbst abstreift.« Jedoch, obgleich die Betonung auf der Möglichkeit einer glücklichen Neuschöpfung oder Wiederbelebung liegt – immerhin behauptet Sexton »dies ist ein glücklicheres Buch als die andern« –, bleibt als Konstante aus den früheren Werken nicht nur der von der Psychoanalyse geprägte Blickwinkel, sondern auch ein Verweis auf den Verlust und die Verletzung, die jeder Neuschöpfung vorausgeht.

Der Schwerpunkt dieser fünfundzwanzig zwischen 1966 und 1968 verfaßten Gedichte liegt auf der Frage, wie die Berührung der Liebe das weibliche Subjekt verwandelt und neugestaltet. Um sich von ihren vorhergehenden Gedichten über Tod und Geburt abzusetzen, erklärt Anne Sexton in einem Interview, das sie kurz vor Erscheinen der *Love Poems* Brigitte Weeks für das ›Boston Magazine‹ gab: »In mancher Hinsicht sind die *Love Poems* alle eine Feier der Berührung – dies ist der Titel des ersten Gedichts –, jedoch körperlicher und emotionaler Berührung.« Diese zwischen den Extremen von Belebung und Abtötung oszillierende Berührung der Liebe wird in Szenen gestaltet. Teilweise sind diese nostalgisch, ein nachträgliches Erinnern, das vergangenes Glück preist, aber auch vergangenes Leid beklagt. So schildert die Persona ›Anne‹ in verschiedenen Gedichten das Erwachen ihres Körpers durch die Erfahrung der Liebe. In ›The Touch‹, dem Gedicht, mit dem der Band beginnt, beschreibt sie eine Szene der Wiederbelebung. Eine verletzte Hand wird Sinnbild – »all this is metaphor«¹ – für die eingesperrte, erstarrte, unbewußte, zurückgezogene und nur noch aus verwundbaren Stellen bestehende

weibliche Sexualität, die sich nach einer Berührung durch einen anderen sehnt, um dann durch solch eine Zusammenkunft – »Your hand found mine«² – auch entfacht zu werden. Der Liebhaber wird zum Schreiner ihres veränderten Körpers – »Oh, my carpenter / the fingers are rebuilt«³ –; ein säkularisierter Christus, der ihr den Eintritt in ein erotisches Paradies ermöglicht: »for this is the kingdom / and the kingdom come«.⁴ Er wird in ›The Kiss‹ zum Komponisten, der sie erwählt und durch seine elektrisierende Wirkung wiederauferstehen und ihren Körper erklingen läßt; er wird in ›The Breast‹ und ›Mr. Mine‹ zum Architekten eines neuen Körpergebäudes, durch dessen Transformation das sehnsüchtige Mädchen abstirbt und durch die in ihrer ganzen Sinnlichkeit entfachte Frau ersetzt wird. Jeweils gestaltet der Liebhaber ihren brachliegenden Körper um, wobei ihr vorhergehender unbelebter Zustand in Liebestrunkenheit und selbstverschwenderische Ekstase umkippt. In verschiedenen Vignetten werden glückliche Augenblicke der liebenden Vereinigung festgehalten – das Nacktbaden mit dem Liebhaber in der Nähe von Capri (›The Nude Swim‹), ein Abend während einer verstohlenen Woche mit dem Liebhaber in einer Strandhütte (›Barefoot‹), eine Szene der Entkleidung durch den Liebhaber (›Us‹), der Augenblick, als der Liebhaber die Stelle hinter ihrem Knie küßt (›Knee Song‹). Die Erfahrung der Liebesberührung bewirkt aber auch eine Entdeckung der Macht der weiblichen Sexualität, unabhängig von der Anwesenheit des Liebhabers und einer Erinnerung an ihn; einen Lobpreis des weiblichen Begehrens, ein Horchen auf die Stimme des weiblichen Körpers. In dem Gedicht ›In Celebration of My Uterus‹ zelebriert ›Anne‹ die Macht ihres anatomischen Geschlechts vor dem Hintergrund seines möglichen Verlustes – »They wanted to cut you out«⁵ – und benutzt diese Anerkennung der Stärke ihres geschlechtsspezifischen Körpers, um für sich eine Genealogie und eine Gemeinschaft der Weiblichkeit zu erschaffen.

Doch mit ebenso glühender Intensität und kühner Verkettung von assoziativen Sinnbildern, mit der sie die Belebung durch die physische und psychische Berührung des anderen verherrlicht, verweist sie auch auf das unüberwindbare Wechselspiel von Lebenspenden und

Lebenzerstören als das, was den Grundstein der Gabe der Liebe ausmacht. So zeichnet sie in ›Again and Again and Again‹ die Verwobenheit von Wut und Liebe, von ihren zwei Gesichtern, einem »black look«, den sie wie eine Maske trägt und auszuhungern sucht, und einem »good look«, den sie wie ein Blutgerinnsel auf ihrer Brust befestigt hat, um den Liebhaber zu nähren. Doch obgleich sie erkennt, »the blackness is murderous / and the milk tip is brimming«⁶, gesteht sie auch, daß ihre Gabe der Liebe beide Momente in sich trägt: »and each machine is working / and I will kiss you . . . / and you will die somewhat / again and again«.⁷ Sowenig sie selbst im Akt des Liebens die dunkle, tötende Seite ablegen kann, sowenig kann es der sie Liebende.

Besonders prägnant wirkt dieses Wechselspiel in den Gedichten, in denen ›Anne‹ wütend die zerstörerische Berührung der Liebe, die Gewalt, die ihr als Gegenstück zur Herrlichkeit innewohnt, verkündet. Die Liebende in ›Loving the Killer‹ erinnert sich, angeregt vom Anblick der Überseekoffer ihres Sommerurlaubs, die ihr erst lange nach ihrer Rückkehr am Tag vor Allerheiligen, der Nacht der wiederkehrenden Toten, zugestellt werden, an die mit dem geliebten Mann erlebte Safari. Auf doppelte Weise verknüpft sich in ihrer Wiedergabe Lieben und Töten. Denn einerseits ist die Haltung nostalgisch, diese Sommerliebe gehört einem vergangenen Zeit-Raum an: »love is where our summer / was«.⁸ Diese Liebe ist ein lebloses Gebilde, zusammen mit anderen toten Gegenständen, den Häuten und Knochen der Beute in Koffern verpackt, also mit jenen abgestorbenen Körperteilen verstaut, denen sie somit auch ähnelt. Andererseits löst die Reminiszenz auch die Erkenntnis aus, daß das Töten dem Liebesakt vorausging und ihm somit immer schon eingeschrieben war: »love came after the gun, / after the kill, / after the martinis and / the eating of the kill«.⁹ Als eine, die die Liebe des Jägers genossen hat, ist ›Anne‹ demzufolge nie an dessen mörderischen Handlungen unschuldig. Der Verweis auf Emmy Görings Behauptung, sie hätte von den Untaten ihres Mannes nichts gewußt, bildet eine Analogie, die weniger dem Vergleich von Jäger und Naziverbrecher dient, als vielmehr den verschwiegene Genuß der Liebhaberin an der vom Mann ver-

übten Gewalt zum Ausdruck bringt. So kommt noch eine weitere Dimension der Verwobenheit von Lieben und Töten hinzu, denn die letzte Strophe ist antizipatorisch. Bereits beim Anblick der Koffer ahnt sie die Szene der kommenden Nacht voraus – »tonight our skins, our bones«¹⁰ –, doch verweist sie mit dieser Erwartung nicht nur darauf, daß ihre liebenden Körper gerade im Akt der erotischen Verschwendung vergänglich sind, da sie nun die vorherige Analogie zwischen dem vergangenen Sommerglück und der Jagdbeute mit dem Vergleich der liebenden Körper und den Insignien des Todes überlagert. Sie formt den Akt des Liebens in einen des gegenseitigen Tötens um. Nun kommt das Lieben nicht anschließend, sondern als Höhepunkt der Gewalt: »I will eat you slowly with kisses / even though the killer in you / has gotten out«.¹¹

Nostalgisch sind auch jene Gedichte, die die Abwesenheit des Liebhabers betrauern, das Verlassenwordensein beklagen, die Qual der Einsamkeit inszenieren. ›The Break‹ kann als Gegenstück zu ›The Touch‹ gelesen werden, da die Belebung durch den Liebhaber nun als eine Zerstückelung erscheint. Der Sturz, der einen Bruch ihrer Hüftknochen zur Folge hat – »So I fell apart. So I came all undone«¹² –, fungiert als die Spiegelverkehrung ihrer Gestaltung durch den Liebhaber und gleichzeitig als die Körpersprache, die allein ihre verzweifelte Liebe, den Bruch in ihrem Herzen, zum Ausdruck zu bringen vermag: »The fracture was double.«¹³ Das aus Liebe zerborstene, aus Liebe verzehrte Herz jedoch läßt sich weniger leicht wieder zusammensetzen als die Knochen. Hier zelebriert ›Anne‹ nicht das Glück der Wiederherstellung durch die Liebe, sondern die untilgbare Narbe, die die Verwundung durch die Liebe hinterläßt. Vom Gestus her ähnlich wird in der ›Ballad of the Lonely Masturbator‹ das Ende der Liebe als Szene der Entlebung gestaltet – »The end of the affair is always death«¹⁴ –, als verzweifelte Bündelung von Erinnerung an eine geteilte sexuelle Ekstase, neidische Entlarvung der Liebesvereinigung anderer und verärgerte Selbstbefriedigung, die die einsame Leere der nicht geteilten Erotik verkündet: »At night, alone, I marry the bed.«¹⁵ Auch in ›You All Know the Story of the Other Woman‹ setzt Sexton das Verlassenwerden vom Liebhaber mit Auslöschung der

Geliebten gleich, und zwar in dem erschütternden letzten Sinnbild des abrupt beendeten Gesprächs: »when it is over he places her, / like a phone, back on the hook«. ¹⁶

Bedingt versöhnlicher wirkt diese Abtötung der verlassenen Geliebten in dem ergreifenden Bekenntnis ›For My Lover, Returning to His Wife‹, denn hier spricht die liebende ›Anne‹ ihren Liebhaber nicht nur direkt an, statt aus der Verlassenheit heraus zu reagieren. Sie spricht sich auch eine Handlungsfähigkeit zu. Erst ihre Geste der Gnade erlöst den Liebhaber: »I give you back your heart.« ¹⁷ Der von ihr erstellte Gegensatz zwischen ihr und der Ehefrau umkreist jedoch einen Widerspruch. Ihre Rivalin ist ganz ausschließlich für den Ehegatten da, die vollkommene Verkörperung der ihm gespendeten Harmonie, sie nur ein zufälliger, kurzfristiger Zusatz; die Ehefrau ein solides, auf Ewigkeit ausgerichtetes Monument, sie vergänglich: »a watercolor. / I wash off.« ¹⁸ Doch in ihrer Beständigkeit ist die Ehefrau auch ein ausschließlich vom Ehemann ausgehendes und auf ihn gerichtetes Konstrukt – »the sum of yourself and your dream« ¹⁹ –, kein eigenständiges Wesen. Wohingegen die Geliebte, indem sie nicht nur die Trennung vollzieht, sondern zudem ihr eigenes Verschwinden in seiner Phantasie vorausahnt, für sich auch die Möglichkeit eines eigenständigen Lebens ohne ihn entwerfen kann. So geht es in all diesen *Love Poems* bei der Erneuerung ›Annes‹ durch die Liebe immer auch um den Ausdruck ihrer Verletzlichkeit. Hängt sie von der belebenden Berührung des anderen ab, erscheint sie als das erneuerte oder gar gänzlich konstruierte Gebilde des Liebhabers, so besteht die Kehrseite dieser Setzung darin, daß sie ohne die Anwesenheit des Liebenden eine lebende Tote wird, als Gestalt zerfällt. Die Erkenntnis dieser Abhängigkeit löst Verzweiflung und Schmerz aus, denn selbst die befriedigendste Vereinigung der Liebenden im Augenblick des Glücks ist auf Grund dieser Erkenntnis von der Möglichkeit des Verlustes und, daran gekoppelt, von der Drohung des Zusammenbruchs gezeichnet.

Doch ebenso gesteht ›Anne‹ auch, daß die widersprüchliche Transformation der Liebesberührung, befreiend und schmerzhaft zugleich, eine unumgängliche Notwendigkeit darstellt. So werden

den nostalgischen Vignetten des Liebesglücks und der Liebesgewalt zwei in die Zukunft gerichtete Veränderungen entgegengesetzt. Zum einen schildert Sexton auch, wie aus der Verletzung der Liebe eine poetische Umsetzung erfolgen kann, wie gerade die Abwesenheit des Liebhabers die Bedingung und den Auslöser des künstlerischen Schaffens bedeutet. In ›That Day‹ beklagt ›Anne‹ zwar auch die Abwesenheit des Liebhabers, doch ist die leere Stelle, die sein Körper gestern noch eingenommen hat, jetzt explizit von ihrer Schreibmaschine besetzt: »this is the typewriter that sits before me / where yesterday only your body sat before me«. ²⁰ Die Reminiszenz seines Körpers, die akribische Beschreibung seiner Schultern, seiner Zunge, seiner durch ihre Berührung hervorgerufenen Erektion und letztlich sein im Schlaf versunkenes Gesicht – alles im elegischen Tonfall – dient zwar dem Wunsch, ihn in der Gestalt eines Kindes zu gebären und über das Vergangene der Liebe zu klagen: »love is where yesterday is at«. ²¹ Doch bezeichnend ist nun die Tatsache, daß entsprechend dem ersehnten, aber nicht stattgehabten Koitus die Gestalt des Liebhabers, die geboren wird, nicht die des leiblichen Nachkommen ist, sondern die der poetischen Wiedergabe. Seine im Gedicht und durch das Gedicht festgehaltene Transformation entstammt ihrer Berührung des »typewriter that sits before me« ²² und nicht der vorhergegangenen körperlichen Berührung.

Zum anderen zeichnet Sexton auch die Hingabe an die Unauslöschbarkeit des Begehrens vor allem in Szenen, in denen die alleingelassene ›Anne‹ im Selbstgespräch erwartungsvoll die Ankunft des Liebhabers, und mit ihm die erneuernde Liebesberührung, poetisch vorausahnt oder direkt einen Liebhaber zum Handeln auffordert. In ›Now‹ unterstützt sie ihre Forderung an den Liebhaber durch den poetisch tradierten Verweis auf die Sterblichkeit der menschlichen Existenz, eine letzte Variante der Verschränkung von Belebung und Tötung durch die Liebe. Gegen die Körperlichkeit des Todes, in Bildern der abgestorbenen Lunge, des gleichgültig gewordenen Gesichtes, des ausgehöhlten Bauches auf fast klinische Weise eingefangen, setzt sie die Körperlichkeit der erotischen Vereinigung: »Now it is time to call attention / to our bed, a forest of skin / where

seeds burst like bullets.«²³ Die Dringlichkeit der Liebe und das Wissen um deren Vergänglichkeit, aber auch um deren unaufhaltsame Wiederkehr, bedingen sich gegenseitig.

Mit dem Gedichtzyklus ›Eighteen Days Without You‹ schließt Anne Sexton ihre Sammlung einer Serie von Momentaufnahmen, die alle angesprochenen Aspekte der Liebesberührung nochmals zusammenführt. Der Verlust des Liebhabers fungiert als Auslöser einer Erinnerung an die Belebung des weiblichen Körpers durch ihn, aber auch als Auslöser für die Erkenntnis, daß dieser sexualisierte Körper in der Abwesenheit des Liebhabers abstirbt. Die Verschränkung von Sehnen, Angst und Begehren löst zusätzlich zu den Reminiszenzen ihres vergangenen Liebesglücks wiederholt eine Assoziationskette von Todesbildern aus, die den Verlust des Liebhabers an den Tod der Mutter, an das Auffinden eines toten Tieres, an ihr erstes Treffen am Tag, an dem John F. Kennedy starb, knüpft. Auch der Umschwung im vorletzten Gedicht, in dem sie die Rückkehr des Liebhabers, und mit ihm den Vollzug des Liebesglücks erwartet, wird an einem Bild festgemacht, das sowohl Gebären wie Sterben kommemoriert: »My love, we will take root / during the Christmas Armistice.«²⁴ So nimmt am letzten Tag der Einsamkeit ›Anne‹ kraft ihrer Phantasie nicht länger die Haltung der Erinnernden ein, sondern gestaltet für sich, noch immer in der Abwesenheit des Liebhabers, ausführlich die Szene der Wiedervereinigung. Im Futur ihrer Worte kann sie seine Berührung genießen.

Das die *Love Poems* einleitende Motto kann auch als Übergang zu ihrem nächsten Band gelesen werden: »One should say before sleeping, ›I have lived many lives. I have been a slave and a prince. Many a beloved has sat upon my knees and I have sat upon the knees of many a beloved. Everything that has been shall be again.«²⁵ Denn hier zeigt sich nicht nur die Austauschbarkeit von Rollen, von Herrscher und Beherrschem, von Liebendem und Geliebtem. Hier überkreuzen sich auch Lieben und poetisches Gestalten. Kraft der Phantasie tritt alles Vergangene in irgendeiner Gestalt wieder auf, so daß die zwei Zeiten sich im Augenblick der Imagination treffen. Man wird

vom geliebten Anderen wie vom Text belebt, kann diesen aber auch beleben, neu formen. In eine Vielzahl anderer Rollen zu steigen, bedeutet sowohl eine Entleerung des Selbst als auch dessen Bereicherung. Dieser widersprüchliche Zirkel der Verwandlung ist nicht aufzuheben.

Die siebzehn umgestalteten Grimmschen Märchen, die unter dem Titel *Transformations* versammelt sind, wurden von Anne Sexton zwischen 1969 und 1970 geschrieben. Anfänglich hegte ihr Verlag Houghton Mifflin großes Mißtrauen gegenüber einer Publikation dieser Gedichtsammlung wegen des für Sexton so ungewohnten derben Humors. In einem Brief an Paul Brooks wehrt sie sich gegen seine Bedenken, indem sie auf einer Kontinuität des poetischen Geständnisses besteht. Auch die feministische Überarbeitung tradierter Texte, was die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Alicia Ostriker »revisionist myth-making« nennt, kann dem Selbstbekenntnis gleichkommen, einer Beichte und einer Anklage dienen: »Mir ist klar, daß die *Transformations* eine Abkehr von meinem üblichen Stil sind. Ich würde sagen, ihnen fehlt die Intensität und vielleicht ein Teil der bekenntnishaften Eindringlichkeit meiner vorausgegangenen Arbeiten. Ich schrieb sie, weil ich es mußte . . . weil ich es wollte . . . weil es mich glücklich machte . . . Ich möchte, daß meine Leser auch diese Seite von mir sehen, und es ist nicht in jedem Falle die hellere Seite. Einige der Gedichte sind bitter. Ich weiß im Grunde nicht, wie ich sie bezeichnen soll; ich kann im Grunde nur zugeben, daß ich ihnen ein sehr zeitgenössisches Aussehen verliehen habe. Außerdem wäre es eine Lüge zu behaupten, daß sie nicht von mir handelten, denn sie handeln so von mir wie meine andere Lyrik.« Wieder einmal bewies Anne Sexton ihr Gespür für Erfolg, denn dem Widerstand ihres Verlages zum Trotz wurden von der gebundenen Ausgabe der *Transformations* mehr Exemplare verkauft als von jedem anderen ihrer Gedichtbände.

Gewidmet sind diese revidierten Märchen ihrer Tochter Linda Gray Sexton – »who reads Hesse and drinks clam chowder«.²⁶ Denn nur weil diese unentwegt in ihrer zerschissenen blauen Ausgabe der Brüder Grimm las und ihrer Mutter immer wieder davon erzählte,

kam Anne Sexton auf den Gedanken, die altbekannten Märchen gegen den Strich zu lesen, die patriarchalen Normen bezüglich Geschlechterrollen, die von ihnen verkündet werden, zu entlarven, das sogenannte Happy-End zu demontieren, um auf den Zwang und den Verzicht, der mit der heterosexuellen Paarbildung einhergeht, auf die Beschränkung, die dem vermeintlichen Eheglück innewohnt, zu verweisen und die elterliche Gewalt, auf der die bürgerliche Familie gegründet ist, anzuklagen. In einem Interview mit Al Poulin für ›American Poets‹ erklärt sie: »Manchmal sagte meine Tochter, ›lies mal dies oder das, versuch mal das da‹ oder so etwas . . . und als ich dann las, ging mir unbewußt auf, daß ich etwas zu sagen hatte; was mir Spaß gemacht hat, waren die einleitenden Strophen, ich meine, das hat mich wirklich angefeuert, da habe ich ausgedrückt, was es in mir wachgerufen hat – und es mußte etwas in mir wachrufen, oder ich hätte es nicht tun können.«

Das Bestechende an diesen Märchen ist zweifellos die Sprecherin, die sich im ersten Gedicht, ›The Gold Key‹, als »middle-aged witch«²⁷ ausgibt und ihre sieben Zuhörer aufruft, sich an die Geschichten ihrer Kindheit zu erinnern. Ihr Gefährte in dieser Neugestaltung der altvertrauten Märchenlandschaft ist ein sechzehnjähriger Junge – »each of us«²⁸ –, der einen goldenen Schlüssel gefunden hat, Sextons Sinnbild für die magische, aber auch kritische Einbildungskraft, mit deren Hilfe der neugierige Mensch, der nach Antworten sucht, jeden tradierten Erzählstoff seinen Bedürfnissen entsprechend umwandeln kann. So spiegelt die Haltung der verhexenden Sprecherin ›Anne‹ von Anfang an den Inhalt wider. Geht es im Märchen stets um Momente des Wandels von Unglück in Glück, von Ohnmacht in Macht, von Verlust in Gewinn, so dient die Wiedergabe ausgewählter Märchen einer ideologiekritischen Umfunktionalisierung von tradiertem mythopoetischem Material. Indem Geschichten, die scheinbar einen festen Platz in unserer Erinnerung und in unserem Bildrepertoire eingenommen haben, durch einen anderen Blickwinkel – den goldenen Schlüssel des feministischen Auges – wiederbelebt werden, werden auch verschüttete, aber dennoch resistente Bedeutungen gelüftet. Prämissen, die vom Märchen als essentielle

Gegebenheiten verkündet wurden, erweisen sich kraft dieser Umformung als notwendige kulturelle Konstrukte. Entgegen unseren Erwartungen erfahren wir, daß die Harmonie des Eheglücks stets getrübt ist, der Liebhaber oft auch ein Mörder sein kann, Kinder von gewaltsamen Gelüsten nicht frei sind und sich vom Erbe der Eltern – dem physischen oder psychischem Makel – nicht befreien können, sondern eher diese Übertretungen wiederholen.

So ist ›Annes‹ Anklage auf ein Verständnis der bürgerlichen Familie gerichtet, in der laut Michel Foucault die allseitige Entfaltung der körperlichen Lust, die Intensivierung des Körpers, das Schicksal der Sexualität beschränkt und der Ausschluß alles Abweichenden zu einer Grundbedingung gemacht wird. Im Zuge dieser Begrenzung wird der weibliche Körper ausschließlich als Pfand in einem patriarchalen Tauschsystem eingesetzt, das die Generationsabfolge sichert, die bürgerliche Familie am Leben erhält und den Unterschied zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit gnadenlos festschreibt. Ihre Anklage gilt aber nicht zuletzt auch der Tatsache, daß im Zuge der für die westliche Kultur so prägenden Sexualisierung von Verwandtschaftsstrukturen der Inzest das verschwiegene, aber gleichzeitig aufrechterhaltene Zentrum dieses Tauschsystems ausmacht: ersehnt und gleichwohl verboten, Anziehungspunkt, entsetzliches Geheimnis und unentbehrlicher Angelpunkt des Familienbündnisses.

In den einleitenden Rahmenbemerkungen sowie in den Einwüfen und den abschließenden Kommentaren gibt die Hexe ›Anne‹ ihr persönliches Interesse an der Umdeutung dieser Märchen an, warnt ihre Zuhörer mit witzigen, scharfsinnigen und bösen Bemerkungen davor, allzu unkritisch die vertraute Botschaft einfach hinzunehmen, ohne sie zu hinterfragen. Durch ihre assoziationsreichen Hinzufügungen macht sie statt dessen die für sie relevanten Bezüge transparent. Durch den idiosynkratischen Einbezug ihrer Person erscheint diese Sprecherin wesentlich menschlicher als die stereotypischen Figuren, von denen sie erzählt. Wir wollen unser Vertrauen in ihre Stimme legen, nicht in das Schicksal der Märchenheldinnen und -helden. Vor allem aber zeigt ihre von der eigenen Subjektivität geprägte Verwandlung dieses vertrauten Bildmaterials nicht nur den

zeitgenössischen Wert dieser Geschichten – »ich habe ihnen ein sehr zeitgenössisches Aussehen verliehen« –, sondern auch, daß diese Geschichten als Chiffren eingesetzt werden können, um in einer entstellten Sprache ein Bekenntnis über die eigene Familiensituation abzulegen und uns aufzurufen, das gleiche zu tun. Die Märchenfiguren streben einen Zustand des Glücks, der befreienden Neugeburt an, doch sie, und wir mit ihnen, müssen erkennen: Die Wiederholung ist unumgänglich, unsere Schuld bleibt unausweichlich bestehen, die Spuren unserer Traumatisierungen sind unilgbar, unsere Ängste unentrinnbar. Wo die dunkel lachende Hexe »Anne« scheinbar glückliche Lösungen anbietet, stellt das Happy-End einen lebenden Tod dar, eine Beschneidung oder im besten Fall eine Anerkennung der unüberwindbaren Verwundungen und Verluste. Das vollkommene Glück ist in der Liebe wie im Märchen erstrebenswert, aber unerreichbar; die Horror einflößenden Verletzungen liegen knapp unter der Oberfläche des Glücks. Gegen den Strich gelesen, ergeben diese Mythopoetiken nicht nur Bilder kultureller Zwänge, sie wandeln sich gemäß Sextons Lieblingspalindrom in ein privates Trauma. Der schillernde Sound ihrer subversiven Sprecherstimme ruft unentwegt eine Aufmerksamkeit für die Ratten hervor, die unter dem Märchenglück lauern.

So läuft in den Gedichten, in denen die Macht der Phantasie behandelt wird, die kritische Neulektüre darauf hinaus, auch die Gefahr der Poesie zu entlarven. Als Gegenstück zur guten Hexe »Anne«, die mit ihrem goldenen Schlüssel einen wertvollen Textschatz lüften kann, warnt die Sprecherin in dem Gedicht »The Wonderful Musician« davor, wie sehr die Gabe der Verzauberung durchaus auch zerstörerisch sein kann. Von der Musik des bösen Fuchses betört, fallen alle, die sich diesem Klang hingeben, seinem tödlichen Spiel zum Opfer. Nur die Tiere entkommen seiner zerstörerischen Lust, die nicht auf seine Töne lauschen. Zwar werden der Märchenkonvention gemäß zum Schluß auch alle verzauberten Tiere erlöst, doch der abschließende Kommentar »Annes« wandelt die Identifikationsperspektive um. Nun ähneln wir nicht mehr den naiven Opfern, den der potentiell destruktiven Macht der Kunst verfallenen Tieren. Durch

ihre Assoziationskette – »Saved by his gift / like many of us – / little Eichmanns, / little mothers«²⁹ – sind wir auf einmal dem Zerstörer vergleichbar, der kraft seiner Kunst nicht nur anderen genußvoll Leid antut, sondern auch einer Bestrafung entkommt. Unschuldig zu bleiben, so die bitterböse Botschaft, ist keine Option.

In den Märchen hingegen, die das Happy-End der Ehe zu verkünden suchen, wird die vermeintliche Harmonie, die diesem patriarchalen Bündnis unterstellt wird, demontiert. Die Ehe erscheint in »The Twelve Dancing Princesses« wie ein Initiationsritual, das die betroffenen Mädchen davon abhält, ihre Lust auszuleben, die nächtlichen Exzesse unmöglich macht und ihnen im Zuge dieser Transformation nur noch einen Abklatsch des ursprünglichen Genusses anbietet. Zu erwachsenen Frauen geworden, können sie nur elegisch die frühere Freiheit betrauern: »never again the bed falling down into purgatory / to let them climb in after / with their Lucifer kicking«.³⁰ In »Annes« revidierter Fassung von »Snow White and the Seven Dwarfs« zielt die Entlarvung hingegen direkt auf die Braut. Das angeblich so nachahmungswürdige Mädchen wird als eine dumme, willenlose und uneigenständige Marionette geschildert, die nichts als ein Patchwork aus bekannten Schönheitsklischees darstellt: »the virgin is a lovely number«.³¹ Doch die Frage der Wiederholung, die somit ins Spiel gebracht wird, bezieht sich nicht nur darauf, daß alle Geschichten über die gute, jungfräuliche Braut, die sich gegen die Eifersucht ihrer Mutter schützen muß, um dann in der Eheschließung die kulturell erforderliche Generationsabfolge durchzusetzen, unausweichlich die gleichen ikonographischen Versatzstücke in Umlauf setzen. Ebenso unausweichlich ist die Tatsache, daß die Tochter gerade in der Verliebtheit in die eigene Schönheit, die so fatal ist, weil sie keine Rivalität duldet, den mörderischen Impuls ihrer Stiefmutter wiederholt. Zwar wird die böse Königin für ihre »simple passion«³² zuletzt bestraft, doch die Transformation, von der dieses Märchen erzählt, besteht auch darin, daß sie durch die Tochter ersetzt wird. Die Ablösung von Mutter durch Tochter bestätigt den Makel der Mutter: »Meanwhile Snow White held court, / rolling her china-blue doll eyes open and shut / and sometimes referring to her mirror /

as women do.«³³ Ähnlich demontierend wirkt das Gedicht ›The White Snake‹, in dem der Sadismus der Braut als anerkannter Stellvertreterin des patriarchalen Heiratskodes entlarvt wird – »the local princess was having a contest. / A common way for princesses to marry. / Fifty men had perished, / gargling the sea like soup.«³⁴ Denn was sie in der Eheschließung begehrt, ist nicht ein Liebespartner, sondern das Pfand dafür, daß er sich auf ihren zerstörerischen Genuß, den Wettbewerb um Leben und Tod eingelassen hat. Die Heirat basiert auf der Verkündung und Durchführung eines mörderischen Gesetzes, und auch die Lösung der Aufgabe ist von der Spur der Zerstörung gezeichnet. Das nur durch Leiden bewirkte glückliche Ehebündnis entpuppt sich als ein tödliches Gefängnis: »a kind of coffin, / a kind of blue funk. / Is it not?«³⁵

Dieser Demontage der Ehe setzt die Hexe ›Anne‹ jene Geschichten entgegen, die andere als die bürgerlich sanktionierten heterosexuellen Liebesallianzen aufzeichnen, obgleich diese ebensowenig zu ungetrübten Lösungen führen. Das Märchen ›One-Eye, Two-Eyes, Three-Eyes‹ hinterfragt den Eigennutz, der in der Liebe, die einem behinderten Kind zuteil wird, zum Ausdruck kommt. Während in der Natur die Sonderlinge absterben, wird den menschlichen ›freaks‹ durch ihre Angehörigen eine besonders schützende, abschirmende und darin das Familienbündnis aufrechterhaltende Behandlung zuteil. Doch die »Thalidomide babies«, der »club-footed boy«, das »idiot child«, der »hunchback«³⁶ werden nicht etwa geliebt, weil man anerkannt hätte, daß sie anders sind. Sie sind Objekte dieser besonderen Liebe, weil sie zu Pfändern in einem Tauschverhältnis werden, das den Mythos der mächtigen, nährenden, unterstützenden Eltern auf ewig am Leben erhält. Denn neben ihren gebrechlichen, verletzten Monsterkindern wirken die sogenannten gesunden Eltern und Geschwister unversehrt, in ihrer eigenen Potenz gänzlich ungebrochen. Sie lieben ihre so uneingeschränkt auf sie angewiesenen Kinder, weil ihnen durch dieses Verhältnis auf ewig ihre Beschützerrolle erhalten bleibt. In dieser Geste des Schutzes besteht immer auch ein Moment der Grausamkeit.

So entschlüsselt ›Annes‹ sonderbares Schlußbild dieses Märchens

die Selbstbestätigung, die der Barmherzigkeit mit eingeschrieben ist. Nachdem die zweiäugige Tochter, deren Mutter die Sonderlinge immer vorgezogen hatte, durch ihre Heirat zur Königin geworden ist, nimmt sie ihre verarmten früheren Peinigerinnen zuletzt doch bei sich im Schloß auf. Sollte in der Grimmschen Version durch diese Auflösung die verzeihende Großzügigkeit der gesunden Schwester gepriesen werden, bietet die Hexe ›Anne‹ ein anderes Motiv an. Das zweiäugige Mädchen zeigt nur deshalb Großmut, weil die Anwesenheit ihrer versehrten Schwestern ihr eine magische Kraft verleiht. Sie wird mit der Aufnahme dieser bedürftigen Geschwister vollkommen in ihrer mütterlichen Rolle bestätigt: »They were to become her children, her charmed cripples, her hybrids.«³⁷ Nicht Nächstenliebe allein veranlaßt sie zu diesem Akt der Gnade. Weil der Gegensatz zu den ›freaks‹ letztlich ihre Normalität verkündet, kann die vordergründige selbstlose Großzügigkeit auch als Verschleierung eines selbstversichernden Eigennutzes gedeutet werden. Doch was mit dem Schlußbild von der Hexe ›Anne‹ auch verkündet wird, ist das Überleben einer anderen als der herkömmlichen bürgerlichen Familie – drei Schwestern, zwei augenscheinlich durch ein Gebrechen gezeichnet, das sie sowohl abhängig von der gesunden Schwester macht, ihnen aber auch eine eigenartige Macht über diese verleiht, so daß die sie beherbergende Schwester wiederum auch von ihnen abhängig ist. In dieser Dialektik wird eine künstliche, nicht eine natürliche Mutterschaft gefeiert, denn auch wenn diese Allianz einen Mißbrauch darstellt, inszeniert sie gleichwohl ein gegenseitiges Begehren, das jenseits des Kodes der paternalistischen Familienstruktur liegt: »So they took root in her heart / with their religious hunger.«³⁸

In ähnlich kritischer Manier dient ›Annes‹ Umgestaltung des Märchens ›Rapunzel‹ nicht einer Bestätigung der nach schweren Leiden erfolgten Heirat, sondern einer nostalgischen Hymne auf die Liebe zwischen Frauen, die vor der heterosexuellen Liebe liegt, dieser jedoch auch weichen muß: »A woman / who loves a woman / is forever young.«³⁹ Weil diese Liebe nur durch den Ausschluß der Männer fortgeführt werden kann, nur als gänzlich abgeschirmte Dyade existiert, muß das Märchen als Erziehungstext, der dem bür-

gerlichen Gesetz unterstellt ist, eine Entwicklung im Leben des Mädchens vorschreiben, die diese Liebe zu überwinden und eine auf Differenz statt Gleichheit ausgerichtete Paarbeziehung anzunehmen lernt: »The world, some say, / is made up of couples. / A rose must have a stem.«⁴⁰ Die Hexe »Anne« hingegen bietet eine Kette von Bildern an, die statt dessen die nährenden Zärtlichkeit dieser gleichgeschlechtlichen Liebe, dieses »They play mother-me-do / all day«⁴¹ preist. Die ältere Frau bietet ihrer jungen Geliebten eine sie verdoppelnde Wiedergabe ihres Körpers an, eine Berührung und einen Anblick, der ihr ähnelt, und führt sie kraft dieser Identifikation behutsam in die Sprache des eigenen Körpers ein. Unter der Leitung der älteren Frau, die in ihr die Macht der Sexualität zum Leben erweckt, entdeckt das Mädchen die Intensität des eigenen Begehrens, doch von der liebenden Berührung der Jüngeren wird wiederum auch die Ältere verwandelt, stets neu belebt. Dieses Wechselspiel des gegenseitigen Gebens und Nehmens muß, weil es in die Ökonomie der heterosexuellen Ehe nicht eingebunden werden kann, eine verstoßene Angelegenheit bleiben, ein sorgsam gehütetes Geheimnis. Im Gegensatz zu den scheinbar glücklichen Bräuten, die in »Annes« Wiedergaben allesamt wie erstarrte Puppen, wie melancholische oder verlebte Wesen erscheinen, vertritt dieses Liebesglück nicht die starre Ewigkeit des Märchenklischees, sondern die lebendige Wandelbarkeit einer gegenseitigen Anerkennung.

Doch ebendieses ein ewig loderndes Lieben heraufbeschwörende Verhältnis ist in der Märchenwelt unmöglich. Der um das Mädchen Rapunzel kreisende paternalistische Tausch beginnt bezeichnenderweise damit, daß ihre leibliche Mutter meint, sie müsse sterben, wenn sie von den im Garten der Hexe Mutter Gotel wachsenden Rapunzel nicht essen könne. Sie muß für dieses Überleben letztlich aber mit dem Verlust der Tochter bezahlen. Der vom Vater durchgeführte Tausch, in dem die Tochter das von der Mutter begehrte Nahrungsmittel ersetzt, wirkt ebenso belebend auf die Ersatzmutter, die Hexe, und die getauschte Tochter erhält auch so ihren Namen: »She gave the child the name Rapunzel, / another name for the life-giving rampion.«⁴² Doch diese Dialektik einer Belebung durch eine

Gabe, die die Spur des Verlustes und die Drohung des Absterbens in sich trägt, wiederholt nur, was sich bereits im Verhältnis zwischen leiblicher Mutter und Tochter abgezeichnet hat. Auch sie wird gezwungen, die geliebte Ersatztochter im Namen des Vaters weiterzugeben. Sexton weicht jedoch gerade mit dieser revidierten Fassung radikal von der Märchenvorlage ab. Denn nicht das vermeintliche Glück der Eheleute beendet ihr Gedicht, sondern das Unglück der verlassenen Mutter Gotel. Auch hier bleibt Sexton dem Gestus des Widerspruchs als Fundament der Transformation treu. Schildert sie einerseits die leblos gewordene Mutter als Opfer der heterosexuellen Ehe – »As for Mother Gotel / her heart shrank to the size of a pin / never again to say: Hold me, my young dear«⁴³ –, so ist ihr letztes Bild eine Huldigung der von Verlust, aber auch der Liebe getragenen Phantasie. Kraft ihrer Einbildungskraft ruft Mutter Gotel das verlorene Glück wieder auf und bewirkt somit autopoetisch die eigene Neubelebung. In diesem kurzen Augenblick trifft Trauer auf Hoffnung, bewirkt Verlust eine Wiedergeburt: »only as she dreamt of the yellow hair / did moonlight sift into her mouth«.⁴⁴

Eine weitere gegen das konventionelle Verständnis des Märchens gerichtete Parteinahme für die meist als böse semantisierten randständigen Figuren, die in das Happy-End nicht einzubinden sind, findet sich auch in den Geschichten, die für die Spaltung des Subjekts durch das Unbewußte Figuren entwerfen. So wird ein weiterer »freak«, Rumpelstilzchen, zum Repräsentanten dieser internen Differenz, die sich in Träumen ausdrückt und nicht dem Gesetz des Verstandes, sondern dem Gesetz der Triebe, dem hemmungslosen Ausleben unbändigster Lust gehorcht, Figur des Restes der von den kulturellen Gesetzen verdrängten archaischen Gewalt, der Impulse, der Zerstörungskraft, die in Ausnahmefällen in die Normalität, in die gesellschaftliche Ordnung einbricht: »It is your Doppelgänger / trying to get out.«⁴⁵ Zwar gelingt es dem Mädchen durch die Zauberkraft der Namensfindung, diese zerstörerische Figur wieder zurückzuweisen. Rumpelstilzchen, das zwar Stroh in Gold verwandeln kann, dem jedoch eine Surrogatvaterschaft abgesprochen wird, gebiert sein eigenes Kind, nämlich den in zwei Stücke gespaltenen Leib. Doch das

gerlichen Gesetz unterstellt ist, eine Entwicklung im Leben des Mädchens vorschreiben, die diese Liebe zu überwinden und eine auf Differenz statt Gleichheit ausgerichtete Paarbeziehung anzunehmen lernt: »The world, some say, / is made up of couples. / A rose must have a stem.«⁴⁰ Die Hexe »Anne« hingegen bietet eine Kette von Bildern an, die statt dessen die nährende Zärtlichkeit dieser gleichgeschlechtlichen Liebe, dieses »They play mother-me-do / all day«⁴¹ preist. Die ältere Frau bietet ihrer jungen Geliebten eine sie verdoppelnde Wiedergabe ihres Körpers an, eine Berührung und einen Anblick, der ihr ähnelt, und führt sie kraft dieser Identifikation behutsam in die Sprache des eigenen Körpers ein. Unter der Leitung der älteren Frau, die in ihr die Macht der Sexualität zum Leben erweckt, entdeckt das Mädchen die Intensität des eigenen Begehrens, doch von der liebenden Berührung der Jüngeren wird wiederum auch die Ältere verwandelt, stets neu belebt. Dieses Wechselspiel des gegenseitigen Gebens und Nehmens muß, weil es in die Ökonomie der heterosexuellen Ehe nicht eingebunden werden kann, eine verstoßene Angelegenheit bleiben, ein sorgsam gehütetes Geheimnis. Im Gegensatz zu den scheinbar glücklichen Bräuten, die in »Annes« Wiedergaben allesamt wie erstarrte Puppen, wie melancholische oder verlebte Wesen erscheinen, vertritt dieses Liebesglück nicht die starre Ewigkeit des Märchenklischees, sondern die lebendige Wandelbarkeit einer gegenseitigen Anerkennung.

Doch ebendieses ein ewig loderndes Lieben heraufbeschwörende Verhältnis ist in der Märchenwelt unmöglich. Der um das Mädchen Rapunzel kreisende paternalistische Tausch beginnt bezeichnenderweise damit, daß ihre leibliche Mutter meint, sie müsse sterben, wenn sie von den im Garten der Hexe Mutter Gotel wachsenden Rapunzel nicht essen könne. Sie muß für dieses Überleben letztlich aber mit dem Verlust der Tochter bezahlen. Der vom Vater durchgeführte Tausch, in dem die Tochter das von der Mutter begehrte Nahrungsmittel ersetzt, wirkt ebenso belebend auf die Ersatzmutter, die Hexe, und die getauschte Tochter erhält auch so ihren Namen: »She gave the child the name Rapunzel, / another name for the life-giving rampion.«⁴² Doch diese Dialektik einer Belebung durch eine

Gabe, die die Spur des Verlustes und die Drohung des Absterbens in sich trägt, wiederholt nur, was sich bereits im Verhältnis zwischen leiblicher Mutter und Tochter abgezeichnet hat. Auch sie wird gezwungen, die geliebte Ersatztochter im Namen des Vaters weiterzugeben. Sexton weicht jedoch gerade mit dieser revidierten Fassung radikal von der Märchenvorlage ab. Denn nicht das vermeintliche Glück der Eheleute beendet ihr Gedicht, sondern das Unglück der verlassenen Mutter Gotel. Auch hier bleibt Sexton dem Gestus des Widerspruchs als Fundament der Transformation treu. Schildert sie einerseits die leblos gewordene Mutter als Opfer der heterosexuellen Ehe – »As for Mother Gothel / her heart shrank to the size of a pin / never again to say: Hold me, my young dear«⁴³ –, so ist ihr letztes Bild eine Huldigung der von Verlust, aber auch der Liebe getragenen Phantasie. Kraft ihrer Einbildungskraft ruft Mutter Gotel das verlorene Glück wieder auf und bewirkt somit autopoetisch die eigene Neubelebung. In diesem kurzen Augenblick trifft Trauer auf Hoffnung, bewirkt Verlust eine Wiedergeburt: »only as she dreamt of the yellow hair / did moonlight sift into her mouth«.⁴⁴

Eine weitere gegen das konventionelle Verständnis des Märchens gerichtete Parteinahme für die meist als böse semantisierten randständigen Figuren, die in das Happy-End nicht einzubinden sind, findet sich auch in den Geschichten, die für die Spaltung des Subjekts durch das Unbewußte Figuren entwerfen. So wird ein weiterer »freak«, Rumpelstilzchen, zum Repräsentanten dieser internen Differenz, die sich in Träumen ausdrückt und nicht dem Gesetz des Verstandes, sondern dem Gesetz der Triebe, dem hemmungslosen Ausleben unbändigster Lust gehorcht, Figur des Restes der von den kulturellen Gesetzen verdrängten archaischen Gewalt, der Impulse, der Zerstörungskraft, die in Ausnahmefällen in die Normalität, in die gesellschaftliche Ordnung einbricht: »It is your Doppelgänger / trying to get out.«⁴⁵ Zwar gelingt es dem Mädchen durch die Zauberkraft der Namensfindung, diese zerstörerische Figur wieder zurückzuweisen. Rumpelstilzchen, das zwar Stroh in Gold verwandeln kann, dem jedoch eine Surrogatvaterschaft abgesprochen wird, gebiert sein eigenes Kind, nämlich den in zwei Stücke gespaltenen Leib. Doch das

daraus geformte Gebilde, das nun auf dem Boden vor den Füßen der Königin liegt – »one part soft as a woman, / one part a barbed hook, / one part papa, / one part Doppelgänger«⁴⁶ –, bietet zwar die Versicherung, daß mit seiner Benennung der innere Feind zu bändigen ist, zeigt aber auch, wie sehr diese Figur der Differenz ein wesentlicher Bestandteil des Selbst ist, die unheimliche Kehrseite des sogenannten normalen Ichs.

Ebenso wird dank des entschlüsselnden Blickes der Hexe »Anne« das Märchen »Iron Hans« zu einer Geschichte über die Bändigung der Geisteskrankheit. Wie seine anderen besessenen Geschwister – die Sexualverbrecher, Autisten, Melancholiker, Schwachsinnigen, Paranoiker und Selbstmörder, aber auch die psychisch gestörten Künstler – wird der verrückte Eisenhans, nachdem man ihn eingefangen hat, in einem Käfig zur Schau gestellt, als Zeichen dafür, daß die Grenze zwischen Normalität und Abnormität unproblematisch zu ziehen sei, wird die Gefahr, die von der psychischen Labilität droht, an einem Stellvertreter festgemacht und so die Ordnung der Dinge nicht beeinträchtigt. Nur der Königssohn wendet seinen Blick nicht von ihm, ist bereit, das Angebot der Verwandtschaft mit ihm anzunehmen, und durch diese Gabe des Vertrauens macht er die Verzauberung rückgängig. Der durch den Wahnsinn entstellte König wird ein zweites Mal umgestaltet und liefert ein Bekenntnis seiner geistigen Umnachtung. Vom Wahnsinn gezeichnet – »the awful babble / of that calling«⁴⁷ – wird er zum Anti-Künstler, der seine ganze schöpferische Kraft einsetzt, um seine Umwelt im Zeichen der Zerstörung neu zu gestalten – »I tarnished all the world. / I was the infector. / I was the poison breather.«⁴⁸ Das Geständnis »you have saved me«⁴⁹ klagt eine Kultur an, die sich von ihren Besessenen abwendet, um gleichzeitig die Bitte auszusprechen, diesen Zustand als eine Transformation des Vernünftigen zu sehen, der mit emphatischer Zuwendung erneut umgeformt werden kann.

Andere Verwandlungen bleiben ebenso beunruhigend: Auch wenn am Ende des Märchens der Frosch zum Prinzen geworden ist, bleibt der Verdacht, daß die bezaubernde Prinzessin eigentlich das abscheuliche Tier und nicht den ranken Mann begehrt. Warum sonst läßt der

Ehegatte den Brunnen mit Brettern verschließen, damit sie ja ihren Spielball nie wieder verlieren möge? Auch wenn zu guter Letzt der böse Wolf seinem eigenen Täuschungsmanöver unterliegt und an dem mit Steinen gefüllten Bauch ganz wörtlich zugrunde geht – »Killed by his own weight«⁵⁰ –, so bleiben für diejenigen, die er in sein fatales Spiel einbezogen hat, für den Jäger, Rotkäppchen und die Großmutter, die neben seiner Leiche Wein trinken und Kuchen essen, Spuren des traumatischen Erlebnisses. Denn der Betrug, um den es geht, ist die Selbsttäuschung, die es dem Menschen erlaubt, an eine unversehrte Oberfläche zu glauben, um somit ursprüngliche psychische Verwundungen zu verleugnen. Diese verdrängte Versehrtheit kehrt erbarmungslos zurück und frißt ihn wie der verkleidete Wolf ganz unerwartet auf – in nächtlichen Selbstmordgedanken, Angstzuständen, die ihn mitten auf einem Fest überkommen, in Kindheitserinnerungen, die ihn selbst in einem brandneuen Haus überfallen.

Auch wenn seiner Königin, die er gerade deshalb geheiratet hatte, weil sie ohne ihre Hände so hilflos war, nach langem Leiden wieder Hände wachsen, bewahrt der König die Ersatzhände, die er ihr aus Silber machen ließ, wie eine Reliquie auf: »polished daily, / a kind of purple heart, / a talisman, / a yellow star«. Denn die Frau, »now unfortunately whole«⁵¹, kann er nur lieben, wenn er sich dank dieses Fetisches an ihre ursprüngliche Versehrtheit erinnert. Auch wenn der dreizehnte Sohn zuerst den Gevatter Tod als Paten erhält und deshalb zum erfolgreichsten Arzt im Lande wird, weil er nun die Macht hat, zwischen Leben und Tod zu entscheiden, trifft das Spiel mit dem Tod letztlich ihn selbst. In allen Gedichten Anne Sextons zeigt sich daselbe Grundmuster. Die durch Opfer oder Selbstopfer, Mut, Schläue oder Ausdauer bewirkte Verwandlung der unglücklichen Ereignisse in Glück, des Leids in Freude läuft auf ein Schlußbild hinaus, in dem die gewonnene Harmonie gnadenlos prekär bleibt; die Spur des Unbehagens, des Unmuts, der Unsicherheit ist nicht zu tilgen, der Sprachwitz, die cleveren Einwürfe sind nur eine sehr dünne Verkleidung des Terrors, der durch jede Veränderung hindurchscheint.

Mit der sowohl radikalsten als auch persönlichsten Verwandlung eines altvertrauten Märchenstoffes schließt Sexton ihre *Transforma-*

tions. Als Prolog für ihr ›Briar Rose‹ bietet sie, was wir sofort als eine Wiedergabe der eigenen psychischen Labilität erkennen, die Selbstinszenierung der vom Vater mißbrauchten Hysterikerin: das Mädchen, das in Trance verfällt und im Zuge ihrer Halluzinationen mit ihrem Körper die fremden Stimmen erklingen läßt, die ihr Unbewußtes ihr diktiert; das Mädchen, das im Grenzbereich zwischen Gegenwart und der durch die Dissoziation, aber auch durch die Therapiesitzungen heraufbeschworenen Vergangenheit – »stuck in the time machine«⁵² – verschiedene Rollen durchspielt, bis sie bei ihrer Urszene angelangt ist, die Verführung durch den Vater. Doch mit dem Hinweis »speaking with the gift of tongues«⁵³ soll von Anfang an auch Sextons Selbstverständnis als Lyrikerin angesprochen sein, denn auch von der Verfasserin der *Transformations* kann gesagt werden, sie spreche verschiedene Rollen, werde zum entlebten Medium anderer Stimmen und anderer Geschichten. Das Wechselspiel von psychischer Krankheit und poetischer Gabe wird in dieser Verkreuzung am direktesten angesprochen.

Anders als in den vorhergehenden Gedichten nimmt die eigentliche Wiedergabe des Märchens weniger als die Hälfte des Gedichtes in Anspruch. Selbst der in die Nacherzählung eingeschobene Kommentar befaßt sich wie der Prolog mit der Beziehung des Vaters zu seiner von Geburt an gefährdeten Tochter. Seine abschirmenden, als Schutz getarnten Handlungen werden als gänzliche Vereinnahmung ihres Wesens entlarvt: »Thus she dwelt in his odor. / Rank as honeysuckle.«⁵⁴ Dementsprechend glaubt das durch den Kuß des Prinzen erwachte Mädchen auch in seinem Erlöser sofort den Vater zu erkennen: »she woke up crying: / Daddy! Daddy! / Presto! she's out of prison!«⁵⁵ Doch das Eheglück wird nicht nur durch diese Verknennung getrübt, sondern auch durch ihre Angst vor dem Schlaf. Denn der Kuß des Prinzen kann Dornröschen zwar von dem Fluch der bösen Fee befreien, nicht aber von der nur entstellt artikulierbaren Erinnerung an die eigene Hilflosigkeit, die eigene Verletzbarkeit, die sie mit dem Verlust ihres Bewußtsein – dem Schlaf, der Dissoziation – verknüpft. Zum Ausdruck kommt ihre Angst, daß sie in diesem anderen Zustand dem Blick und der Berührung der sie Betrachtenden

völlig ausgeliefert ist, wehrlos sich den Wünschen derjenigen hingeben muß, die sich mit ihr befassen.

So wird Dornröschen zur Chiffre für die mit Medikamenten betäubte Besessene, die einer lebenden Toten gleicht; für die hypnotisierte Hysterikerin, die von dem sie behandelnden Arzt zum Demonstrationsobjekt umgewandelt wird. Um deren rein psychosomatisches Symptom der Abstumpfung aller Körperempfindung darzustellen, sticht er mit einer Nadel in empfindliche Körperteile. Sie wird aber auch Chiffre dafür, daß das Aufwachen aus dem Schlaf möglicherweise noch schmerzhafter ist als die Betäubung, daß die psychosomatische Störung eigentlich einen Schutz vor der Erkenntnis einer traumatischen Wahrheit beinhaltet. Denn nach dem Kuß des Prinzen spielt sie immerfort die gleiche Phantasieszene durch, in der die hilflose Verwundbarkeit des Dornröschenschlafes auch Sinnbild für die Szene wird, die in der hysterischen Inszenierung ihrer Regungslosigkeit einen entstellten Ausdruck findet, nämlich den Vaterinzest: »Daddy? / That's another kind of prison. / It's not the prince at all, / but my father / drunkenly bent over my bed / circling the abyss like a shark, / my father thick upon me / like some sleeping jellyfish.«⁵⁶

So demontiert die Hexe ›Anne‹ auf mehrfache Weise das vermeintliche Eheglück. Nicht nur ist der Prinz in dem vom Vater festgesetzten Kode der Verwandtschaftsstrukturen eine Wiederholung des Vaters und somit die weibliche Sexualität zum Tauschobjekt zwischen Vater und Sohn reduziert. Der im Zuge dieses Tausches umgestaltete Vater ist zudem ein obszöner Vater, der die Tochter zur Quelle eigener Lust macht. Die tranceartige Regungs- und Bewußtlosigkeit wird als psychosomatisches Symptom, als entstellte Wiedergabe dieser sexualisierten Gewaltszene im Herzen der Familienstruktur entschlüsselt. Das Erwachen in die Ehe entpuppt sich zwar als Befreiung aus einer Gefangenschaft, nämlich dem Vater-Tochter-Inzest, nicht aber als Erlösung von den Ängsten der Tochter. Im Gegenteil, ein Erwachen aus dem schützenden Symptom der todesähnlichen Trance leitet die Rückkehr des Verdrängten ein. Das durch die Ehe bewirkte »coming out of prison?«, das »life after death«⁵⁷, ruft ein neues

Symptom – die Schlaflosigkeit – hervor. Die grauenhaften Erinnerungsspuren ursprünglicher Traumata, die Angstbilder der männlichen Gewalt und des lebendigen Todes sind nicht nur nicht tilgbar, sie sind unausweichlich dem Prozeß der Transformation unterworfen. Sie kehren stets in neuen Gestalten wieder.

Während der Verhandlungen mit ihrem Verlag und in der Hoffnung, die vorgebrachten Bedenken ausräumen zu können, schrieb Sexton an Kurt Vonnegut mit der Bitte um ein Nachwort: »Ich habe das Gefühl, meine *Transformations* brauchen ein Vorwort, das den Wert meines (wie man das nennen könnte) gewaltsamen Eindringens in sie verdeutlicht. Vielleicht ist das ein ungenauer Ausdruck. Ich mache etwas sehr Modernes mit ihnen... Sie sind klein, komisch und beängstigend. Ohne es gewollt zu haben, bin ich zu den Vertretern des schwarzen Humors gestoßen. Ich weiß nicht, ob Sie meine anderen Sachen kennen, aber Humor war nie ein hervorstechender Zug... Schrecken, Deformation, Wahnsinn und Qualen waren meine Sache. Doch dieses kleine Grimm-Universum ist nicht so weit davon entfernt. Ich glaube, am Ende sind sie genauso durch und durch persönlich wie meine intimsten Gedichte, kommen aber seltsamerweise, in anderer Sprache zwar, mit einem anderen Rhythmus, ihrem erzählerischen Tonfall zum Trotz, aus der gleichen Tiefe.« Unerbittlich bleibt Sexton also bei der für ihre Version der »confessional poetry« so bestimmenden Dialektik – dem Wechselspiel zwischen der Anne Sexton, die ihre intimen Bekenntnisse öffentlich verkündet, deren sie sich teilweise erst durch die dichterische Umgestaltung der eigenen verborgenen Wahrheiten bewußt geworden ist, und der gewählten dichterischen Persona, der Hexe »Anne«, die ein altvertrautes kulturelles Wissen verwaltet, indem sie es umschreibt. Sie bleibt aber auch bei dem Widerspruch, der dem Gestus der Transformation eingeschrieben ist, der Destruktion und Kreativität, Humor und Horror verschränkt. Erkennen wir am Ende der *Love Poems*, daß jeder Liebesverlust, jede Liebesverletzung auch eine Hoffnung und eine schöpferische Kraft in sich birgt, die die Berührung der Liebe zelebriert, so beinhaltet das »dark, dark laughter« der *Transformations* immer auch die Kraft der Bedrohung, der Zerstörung, des

Alptrauums. Im Bild des erwachenden Dornröschens, das nicht den befreienden Prinzen, sondern den inzestuösen Vater vor sich findet, verschränkt sich nicht nur die Prinzessin mit der Erzählerin des Märchens, sondern auch die Hexen-Persona mit der Dichterin Anne Sexton. Mit Schrecken erkennen wir, hier ist nicht mehr nur die Demontage eines erinnerten Kindermärchens, sondern auch die durch den Akt der umformenden Märchenlektüre erwachte Erinnerung an ein frühkindliches Trauma. Gebannt durch diese doppelte Geste, die altbekanntes, aber scheinbar vergessenes Material auf unheimliche Weise in unser Bewußtsein wiederkehren läßt, wachen auch wir aus unserem Dornröschenschlaf auf und werden gezwungen zu erkennen, daß sich hinter den besänftigenden Phantasien – den Liebesgeschichten, den Märchen – reale Traumata befinden.