GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Fluchtorte : Die mexikanischen und karibischen Erzählungen von Anna Seghers

Bernstorff, Wiebke von

2006

https://doi.org/10.25595/577

Veröffentlichungsversion / published version
Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bernstorff, Wiebke von: *Fluchtorte : Die mexikanischen und karibischen Erzählungen von Anna Seghers*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006. DOI: https://doi.org/10.25595/577.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Wiebke von Bernstorff
Fluchtorte

Ergebnisse der Frauen- und Geschlechterforschung (Neue Folge)
Band 11

Begründet und im Auftrag
des Präsidenten der Freien Universität Berlin herausgegeben von

Prof. Anke Bennholdt-Thomsen, Germanistik
Dr. Ulla Bock, Soziologie
Prof. Marlis Dürkop, Sozialpädagogik
Prof. Ingeborg Falck †, Medizin
Prof. Ingrid Kasten, Mediävistik
Prof. Marion Klewitz, Geschichtsdidaktik
Prof. Jutta Limbach, Jura
Prof. Hans Oswald, Pädagogik
Prof. Renate Rott, Soziologie
Dr. Hanna Beate Schöpp-Schilling,
Amerikanistik/Anglistik, Germanistik
Prof. Irmingard Staeuble, Psychologie
Prof. Margarete Zimmermann, Romanistik

Koordination: Dr. Anita Runge

Wiebke von Bernstorff

Fluchtorte

Die mexikanischen und karibischen Erzählungen von Anna Seghers

WALLSTEIN VERLAG

Für meine Familie
Für Gerhard Bothe †

Inhalt

Die Chronistin Anna Seghers 7
1 Fragen an das Werk von Anna Seghers 11
2 Der erzählte Raum 20
3 Erinnerung und Repräsentation 29

Crisanta. Mexikanische Novelle (1950) 35
1 Emigration und Rückkehr 36
1.1 Das Exil: »Gewöhnliches und gefährliches Leben« 37
1.2 Einheitsfront und die Folgen: Seghers in Mexiko 43
1.3 Die Rückkehr: (k)eine Heimkehr? 46
2 Schreiben nach 1947 56
3 Liebesgeschichte oder Flucht in exotische Regionen? 60
3.1 Das Erzählen 70
3.2 Die Topographie der Novelle 80
3.3 Entwicklungswege 94
3.4 Crisanta: eine Figur der Wandbilder? 101

Das wirkliche Blau. Eine Geschichte aus Mexiko (1967) . . 111
1 Zwischen Loyalität und Widerspruch 113
2 Vom Erzählen 120
2.1 Reise und Rückkehr 123
2.2 Die Gespräche 126
3 Erzählte Welten 130
3.1 Die zwei Welten 133
3.2 Die Zwischenwelt 138
4 Das Handwerk des Schreibens 164

Drei Frauen aus Haiti (1980) 169
1 Immer wieder Toussaint 172
2 Neue Freiheiten und alte Strukturen 175
3 »Das Versteck« 189
3.1 Vom Sehen und Gesehenwerden 189
3.2 Von Inseln und Bäumen 200
3.3 Mutterhöhle und Höhlenfrauen 204
3.4 Das Ende: Tod als Erlösung 207

4 »Der Schlüssel« 211
4.1 Vom Fortschreiten und Innehalten 212
4.2 Wer sieht was? 214
4.3 Vom Erzählen zum Zeichen 222
5 »Die Trennung« 226
5.1 Vom Verlust einer Perspektive 227
5.2 Der Widerstreit der Diskurse 229
5.3 Verstellung versus Zeichenkonstitution 238
6 Offene Auseinandersetzungen 243

Resümee: Fluchtorte 247

Literaturverzeichnis 257
Dank 279

Die Chronistin Anna Seghers

> So kann ich davon träumen, wie ich einmal das Gehen lernte. Doch das hilft mir nichts. Nun kann ich gehen; gehen lernen nicht mehr.[1]

Dieser Satz aus dem Abschnitt »Der Lesekasten« der »Berliner Kindheit« von Walter Benjamin vereint im Modus der Erinnerung die Kategorien von Zeit und Raum. Die einmal vollzogene Aneignung von Raum kann erinnert, aber nicht mehr wiederholt werden. Nicht umsonst vergleicht Benjamin die Buchstabenkarten im Lesekasten, mit denen er als Kind lesen gelernt hatte, in der Schlusssentenz seines Erinnerungstextes mit dem Gehenlernen. Die Aneignung der Schrift gleicht hier der Aneignung des Raumes durch das Gehen. Beide Aneignungsformen verbinden das Kind mit der Kultur, in der es aufwächst, und beide werden im Text als basale Kulturleistungen in Korrelation gebracht.

In diesem Vergleich wird zum einen der Stellenwert des Lesens und Schreibens für Benjamin deutlich. Sein Verständnis von Schrift speist sich aus der jüdischen Tradition, in welcher der in der Diaspora zerstörte heilige Ort des Tempels in Jerusalem durch das Wort, die Thora, ersetzt wurde.[2] Die hier an Benjamin deutlich werdende Denk- und Schreibtradition kann als exemplarisch für andere jüdische Autoren und Autorinnen der deutschen Emigration, unter ihnen auch Anna Seghers, angesehen werden. Die historische Situation des Exils bedingte die Wertschätzung der Schrift und formte die Erinnerungspraktiken der jüdischen Kultur. Die Schrift, das Lesen und auch das Erzählen halten die Erinnerung an den Verlust wach, ohne dass die Gegenwart des Exils verschleiert werden würde. Benjamins Setzung, dass das Gehenlernen nur noch als Traum zugänglich sei, bekräftigt den Charakter des unwiederbringlich Verlorenen der Vergangenheit. »Nie wieder können wir Vergessenes ganz zurückgewinnen. Und das ist vielleicht gut.«[3] Damit beginnt der Erinnerungstext.

1 Benjamin, Walter, Der Lesekasten. In: GS IV, 1, Frankfurt am Main 1972, S. 267.

2 Vgl. Assmann, Aleida, Das Gedächtnis der Orte. In: Stimme, Figur. Kritik und Restitution in der Literaturwissenschaft. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjS), Sonderheft 1994, S. 17-35, hier S. 22/23.

3 Benjamin, Walter, Der Lesekasten (GS IV, 1), S. 267.

Zum anderen lässt der Vergleich die Bedeutung der Raumaneignung für Benjamin erkennbar werden, die sich in dem Materialismus seines Denkens manifestiert. Die Hinwendung zu den konkreten Artefakten der Kultur in der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* und dem »Passagenwerk« zum Beispiel verbindet sich mit messianischen Vorstellungen, in denen die Erinnerung an die mögliche Erlösung eben diese aufrechterhält. Die Zeit, als Fortschritt, wird dem vor den Nationalsozialisten Flüchtenden in seiner Bildinterpretation des Angelus Novus von Paul Klee zu einem Sturm, der aus dem Paradies herweht und den Engel daran hindert, sein helfendes Werk in die Tat umzusetzen. Handlungsunfähig muss er zuschauen, wie sich vor ihm Trümmer auf Trümmer häufen, während er von dem Sturm unaufhaltsam in die Zukunft geblasen wird. Die Trümmer sind es, auf die er seine Aufmerksamkeit richtet, auch wenn er nichts verhindern und keine Wunden heilen kann. Dieser rückwärts gewandte Blick auf die (zerstörten) Artefakte der Kultur ist, dem Anliegen des Historismus entgegengesetzt, auf die Möglichkeit der messianischen Erlösung ausgerichtet und damit auf die Jetztzeit. Die *Berliner Kindheit*, das »Passagenwerk« sind Texte, die das zu Erinnernde an den materialen Überresten des Vergangenen und an deren verlorenen oder weiterhin existierenden Orten aufsuchen.[4] Auf diese Weise verbindet sich bei Benjamin die Suche nach den Orten mit der Notwendigkeit der Erinnerung durch das Medium der Schrift. Die Erinnerung muss in Benjamins »Thesen zur Geschichte« als praktisch-politische Kategorie verstanden werden, als Voraussetzung für die Möglichkeit alternativen Handelns.[5]

Der mit Hilfe des Zitates aus der *Berliner Kindheit* exemplarisch angedeutete geschichtsphilosophische Diskurs im Exil ist auch für Seghers' Werk von entscheidender Bedeutung. Seghers und Benjamin hatten voneinander und von ihren Arbeiten Kenntnis und trafen sich wohl einige Male in Paris. Wie neue Funde im Moskauer »Sonderarchiv« belegen, hat

4 Zum topographischen Totengedenken vgl. Kohlenbach, Margarete, Heinles Verklärung. Walter Benjamins esoterischer Subjektivismus in »Zwei Gedichte von Hölderlin«. In: Lühe, Irmela von der; Runge, Anita, Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewusstseins. Göttingen 1997, S. 138-157, besonders S. 139.

5 Zum Judentum vgl. Yerushalmi, Yosef Hayim, Zakhor. Jewish history and Jewish memory. Foreword by Harold Bloom, Washington 1989, S. 1-26. Zu Benjamin vgl. u.a. John, Ottmar, Zwischen Gnosis und Messianismus. Jüdische Elemente im Werk Walter Benjamins. In: Valentin, Joachim; Wendel, Saskia (Hg.), Jüdische Traditionen in der Philosophie des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 2000, S. 51-68.

es eine Korrespondenz zwischen Seghers und Benjamin gegeben. Benjamins Rezension von Seghers' Roman *Die Rettung* ist auf Wunsch der Autorin geschrieben worden.[6] Sein »Erzähler-Aufsatz« scheint ebenfalls in enger Auseinandersetzung mit Seghers und ihren Romanen der 30er Jahre entstanden zu sein.[7] Die Frage danach, was dem Faschismus entgegenzusetzen sei und wie Wissenschaft und Kunst nach 1933 betrieben werden können, bildet den Hintergrund von Benjamins Überlegungen und den Mittelpunkt der gemeinsamen geschichtsphilosophischen und politischen Auseinandersetzungen der Intellektuellen im Exil.

Der Blick auf die Trümmer, die der Nationalsozialismus hinterlassen hatte, ist weiterhin nicht nur für die deutsche Geschichte bestimmend. Dabei ist die Einsicht in die Unheilbarkeit und in die Unmöglichkeit von Wiedergutmachung, wie sie Hannah Arendt 1964 im Fernsehgespräch mit Günter Gaus formulierte, entscheidend geblieben. Den Schock, den Auschwitz und damit das Wissen um das ganze Ausmaß des Terrors ausgelöst hatte, und die Konsequenzen daraus formulierte sie dort so:

> Aber dies ist anders gewesen. Das war wirklich, als ob der Abgrund sich öffnet. Weil man die Vorstellung gehabt hat, alles andere hätte irgendwie noch einmal gutgemacht werden können, wie in der Politik ja alles irgendwie noch einmal wiedergutgemacht werden kann. Dies nicht. Dies hätte nie geschehen dürfen.[8]

Der Bezugspunkt Auschwitz innerhalb eines »Denken[s] […] ohne das Geländer der Tradition […]«[9] bei Arendt muss für Seghers' Schreiben seit 1944 gleichermaßen als gültig angenommen werden. Heute ist die Aus-

6 Vgl. Reinhard Müller, Erdmut Wizisla: »Kritik der freien Intelligenz«. Walter-Benjamin-Funde im Moskauer »Sonderarchiv«. In: Mittelweg 36, 14. Jg. Oktober/November (2005), S. 61-76.

7 Vgl. Fehervary, Helen, Anna Seghers: the mythic dimension, Ann Arbor, Michigan 2001, S. 148-174, bes. S. 148-151. Benjamin, Walter, Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen. Zu Anna Seghers' Roman »Die Rettung« (GS III), S. 530-538. Ders., Brief an Alfred Cohn, San Remo, 13.1.1938 (GB 6), S. 15/16. Ders., Brief an Karl Thieme, Paris, ca. 20.12.1937 (GB 5), S. 632/633. Ders., Brief an Margarete Steffin, Paris, 26.4. 1937. Ebenda, S. 521.

8 Arendt, Hannah, Fernsehgespräch mit Günter Gaus. In: Dies., Ich will verstehen. Selbstauskünfte zu Leben und Werk, hg. von Ursula Ludz, München 1996, S. 44-70, Zitat S. 59.

9 Arendt, Hannah, Gedanken zu Lessing. Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten. In: Dies., Menschen in finsteren Zeiten, hg. von Ursula Ludz, München, Zürich ²1985, S. 17-48, Zitat S. 25.

löschung ganzer Orte und der in ihnen lebenden Menschen durch die Nationalsozialisten als Ergebnis faschistischer Raumaneignung Anlass für die Wiederentdeckung der Orte als Gedächtnis- und Gedenkorte an die Millionen ermordeter Menschen und an unwiederbringlich Zerstörtes.[10] Hatte der »faschistische Raum-Diskurs«[11] insbesondere in Deutschland einen unbelasteten Umgang mit der Kategorie Raum lange Zeit unmöglich gemacht, ist heute gerade im Angesicht der Zerstörungen eine Wiederentdeckung dieser Kategorie in geschichtsphilosophischen Diskursen verschiedener Disziplinen zu verzeichnen, vor allem in der Geschichtswissenschaft, für die die Kategorie der Erinnerung mehr als für jede andere Disziplin zentraler Gegenstand ist.

Karl Schlögels Monographie *Im Raume lesen wir die Zeit* sei hier stellvertretend für die aktuelle Wiederentdeckung der Kategorie Raum angeführt.[12] Schlögel fragt in diesen Untersuchungen danach, welche Bedeutung Raumverhältnisse für die Konstitution der geschichtlichen Welt haben.[13] Die von Schlögel praktizierte und geforderte »Verräumlichung« der Wissenschaft[14] geht mit einer Konkretisierung und Visualisierung einher, die auch in Benjamins Texten, auf die sich Schlögel ausdrücklich bezieht, zu beobachten ist. Dieser neue Blick auf die Geschichte will lediglich als Pluralisierung, nicht als Ablösung der vorhandenen Perspektiven verstanden werden. Auf die Veränderungen im philosophischen Verständnis der Kategorien von Zeit und Raum, die eine Aufwertung des Raumes mit sich bringt, ist, neben den Arbeiten Benjamins aus den 30er Jahren, auch in den 60er Jahren durch Foucault aufmerksam gemacht worden.[15] Der Raum wurde bisher gemeinhin als das Gegebene und Statische gedacht, die Zeit dagegen als das Bewegliche, sich verändernde, revolutionäre Element. Durch den Einfluss der Raumbetrachtung in der

10 Vgl. Assmann, Aleida, Das Gedächtnis der Orte (1994), S. 34/35.

11 Schlögel, Karl, Kartenlesen und Augenarbeit. Über die Fälligkeit des spatial turn in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. In: Kittsteiner, Heinz Dieter (Hg.), Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten, München 2004, S. 261-283, Zitat S. 266.

12 Vgl. Schlögel, Karl, Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik, München, Wien 2003, S. 52/53.

13 Ebenda, S. 9. Vgl. auch ders., Kartenlesen, Augenarbeit (2004), S. 261.

14 Ebenda, S. 273.

15 Vgl. Foucault, Michel, Space, Knowledge and Power (Interview conducted with Paul Rabinow). In: Leach, Neil, Rethinking architecture: a reader in cultural theory, London 1997, S. 367-379, bes. S. 376. Ders., Andere Räume. In: Idee, Prozeß, Ergebnis. Die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt. Ausstellungskatalog, Berlin 1987, S. 337-340.

historischen Forschung stellt sich dieser die Aufgabe, das Nebeneinander (anstatt nur das Nacheinander) und die Komplexität des Raumes denken zu lernen.[16] Das Konstrukt der zeitlich strukturierten Narration wird durch die Gleichzeitigkeit der Phänomene im Raum als ein solches erkennbar. Dadurch wird der Raum zu einer Herausforderung für die Wissenschaft, die zur ständigen Reflexion des eigenen Denkens und Erzählens zwingt. Die folgenden Untersuchungen der mexikanischen und karibischen Erzählungen von Anna Seghers orientieren sich an der Frage nach dem Ort der Frauen in den Texten und damit zentral an der Räumlichkeit der erzählten Welten.

1 Fragen an das Werk von Anna Seghers

Anna Seghers, eine der wichtigsten deutschen Schriftstellerinnen des 20. Jahrhunderts, und ihr Werk sind stark umstritten. Im öffentlichen Diskurs erschien sie lange Zeit, je nach politischem Standort, als kommunistische Funktionärin oder sozialistische Schutzheilige. Erst seit den letzten Jahren scheinen unvoreingenommenere und differenziertere Betrachtungen möglich zu werden. Das Anliegen dieser Arbeit ist es, durch eine genaue Textarbeit unter erzähltheoretischen Prämissen voreilige Zuschreibungen zu hinterfragen und an Stelle einer moralischen Bewertung der Autorin die Texte und deren Strukturen in den Vordergrund der Betrachtung zu stellen. Die Untersuchung der Örtlichkeiten in den erzählten Welten erlaubt einen unvoreingenommenen und an den Gegebenheiten der Texte orientierten Blick auf die ausgewählten Erzählungen, die alle nach 1947, dem Jahr der Rückkehr der Autorin aus dem mexikanischen Exil, entstanden. Die Erfahrungen des Exils sowie die materiellen und ideellen Verwüstungen des Zweiten Weltkriegs sind als historische Voraussetzungen in die mexikanischen und karibischen Erzählungen der Autorin eingegangen. Mit der Rückkehr nach Deutschland gewinnen die ›fremden‹ Schauplätze Karibik und Mexiko eine große Bedeutung für ihr Erzählen. Die Auswahl dieser Schauplätze durch die Autorin zu diesem Zeitpunkt wirft Fragen nach dem Stellenwert von Orten, von Erinnerungsarbeit und von poetologischen Überzeugungen auf, denen anhand einer genauen Untersuchung der Texte nachgegangen werden soll.

Die Forschung zu Anna Seghers ist Teil der Geschichte einer deutschdeutschen Literaturwissenschaft. Als solche wäre sie unter wissenschaftshis-

16 Schlögel, Karl, Kartenlesen, Augenarbeit (2004), S. 274.

torischen Fragestellungen eine eigene Untersuchung wert.[17] An der ersten historisch-kritischen und vollständigen Werkausgabe wird erst seit einigen Jahren gearbeitet. Bisher sind insgesamt fünf Bände erschienen. Die zwischen Polemik, Verdammung, Idealisierung und Rechtfertigung schwankenden Forschungsbeiträge insbesondere zum Werk ab 1947 umkreisen in Variationen die Frage: Wie kritisch verhielt sich die inzwischen weltberühmte Autorin gegenüber den Entwicklungen im DDR-Sozialismus?

Politik und Kunst: eine deutsch-deutsche Geschichte

Die Vorstellung von Walter Jankas autobiographischem Bericht *Schwierigkeiten mit der Wahrheit*,[18] in dem er über seine Verurteilung und Gefängnishaft in der DDR berichtet und dabei insbesondere Seghers vorwirft, im Prozess gegen ihn geschwiegen zu haben, löste eine breite Debatte aus, die wenig später im deutsch-deutschen Literaturstreit anhand von Christa Wolfs Erzählung *Was bleibt* (1990) fortgeführt wurde.[19] Dass eine Autorin gleichzeitig Künstlerin und in politische Prozesse eingebunden sein kann, wird bis heute nicht gern gesehen. Zehl Romero verglich 1996 Seghers und Beauvoir unter diesem Gesichtspunkt und stieß auf interessante Parallelen insbesondere in der Rezeption dieser beiden politischen Autorinnen.

> Für die Rezeption allerdings läßt sich ein Problem, extrem formuliert, in den Worten Toril Mois' ausdrücken, […]: »together these two factors – her sex and her politics – are fatal to her reputation as a writer.« Sie liegen in der Verbindung von Weiblichkeit und politisch engagiertem Schreiben.[20]

17 Vgl. Degemann, Christa, Anna Seghers in der westdeutschen Literaturkritik 1946 bis 1983, Köln 1985. Mytze, Andreas W., Von der negativen Faszination. Das westdeutsche Seghers-Bild. In: Anna Seghers, Text und Kritik, Heft 38, München 1973, S. 20-30.

18 Die Lesung war von Heiner Müller und Dieter Mann (Intendant) am 28. Oktober 1989 im Ostberliner »Deutschen Theater« initiiert worden. Christa Wolf hielt zu Beginn, Walter Janka selbst am Ende der Lesung eine Rede. Beide Reden in: Janka, Walter, Schwierigkeiten mit der Wahrheit, Reinbek 1989.

19 Wolf, Christa, Was bleibt. In: Dies., Werke 10, München 2001, S. 221-289. Vgl. auch Deiritz, Karl; Krauss, Hannes, Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder »Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge«. Analysen und Materialien, Hamburg, Zürich 1991. Vgl. Spies, Bernhard, Anna Seghers. Lektüre jenseits von Denunziation und Legitimation. In: Argonautenschiff 2 (1993), S. 101-113.

20 Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers und Simone de Beauvoir. Littérature Engagée von Frauen, Berlin – Paris. In: Argonautenschiff 5 (1996), S. 153-170, Zitat S. 154.

Dieses Problem zeugt von der andauernden Festlegung gesellschaftlicher Sphären auf die Geschlechtscharaktere.[21] Die politische und ökonomische Sphäre ist in dieser Festlegung ›dem Männlichen‹ vorbehalten. Die Sphäre des Schönen dagegen sei die ›des Weiblichen‹ als des bevorzugten Objektes der Kunst.[22] Professionell künstlerisch tätige Frauen – die an sich schon eine Provokation darstellen –, die mit ihrer Kunst in die politische Sphäre ›des Männlichen‹ übertreten, begehen daher eine doppelte Tabuverletzung. Weder die Kunst noch die Frau kann dort ohne Beschädigung ihres ›Eigensten‹ als Gegenbild zum männlichen, pragmatischen Charakter existieren. Die Vorwürfe einer Beschädigung der Kunst, einer moralischen Korruption etc. folgen meist sofort und perpetuieren die beschriebenen Festlegungen. Die Möglichkeit politischer Fehler wird Autorinnen aus den gleichen Gründen seltener zugestanden als ihren männlichen Kollegen.[23] Diese Prozesse können anhand der Auseinandersetzung um die ›moralische Ikone‹ Anna Seghers beispielhaft nachvollzogen werden. Auf beiden Seiten der Mauer wurden die (kultur-)politischen Stellungnahmen im Werk und in den Essays der Autorin entweder in affirmativer oder dekonstruierender Absicht weitgehend ignoriert oder nur partiell zur Kenntnis genommen. Die Politik verstellte auf beiden Seiten des eisernen Vorhangs den Blick auf die den Schemata von Gut und Böse zuwiderlaufenden differenzierten ästhetischen Stellungnahmen und die komplexen Wechselbeziehungen zwischen Ästhetik und Politik auch im Werk dieser Autorin. Während die ostdeutsche Kritik sich im Rahmen des antifaschistischen Gründungsmythos mit der Stilisierung der Autorin zu einer quasimythischen Figur beschäftigte, gefiel sich die westdeutsche Literaturkritik in einem moralischen Rigorismus, der weder vor einer Gleichsetzung von Texten mit der Person der Autorin noch vor einer der DDR mit dem Nationalsozialismus Halt machte.[24] Ab-

21 Grundlegend, wenn auch teilweise überholt: Hausen, Karin, Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere« – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Conze, Werner (Hg.), Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Stuttgart 1976, S. 363-392.

22 Vgl. Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W., Begriff der Aufklärung. In: Horkheimer, Max, GS Band 5, S. 56.

23 Den sexistisch untermauerten Versuch, der Autorin die politische Zurechnungsfähigkeit abzusprechen, untersucht: Degemann, Christa, Anna Seghers in der westdeutschen Literaturkritik (1985), S. 192-209.

24 Dass sich die antifaschistische Schriftstellerin öffentlich nicht kritisch zum ostdeutschen Staat äußerte, wollte man ihr nicht verzeihen. Vgl. Rehmann, Ruth, Fragen an Anna Seghers. In: Argonautenschiff 1 (1992), S. 14-17 und Härtling, Peter, Unsere Geschichte. In: Argonautenschiff 1 (1992), S. 19.

gesehen davon, dass die diesem Vorwurf zugrunde liegende Totalitarismusthese auf die DDR bezogen keineswegs uneingeschränkt Geltung beanspruchen kann, ist es bemerkenswert, wie nachhaltig sich Reich-Ranickis These von der »schamlosen Liebe« der Seghers zu Stalin bis in die 90er Jahre halten konnte.[25] Der in den 90er Jahren einsetzende Versuch einer ›Ehrenrettung‹ der Autorin verlief dann häufig über biographische Rechenschaftsberichte[26] oder wie in den Jahrzehnten vorher über die Hervorhebung des »Existentiellen« ihrer Kunst.[27] Eine ausgewogene Einschätzung der historischen Umstände forderte Erich Loest, der selbst sieben Jahre in Bautzen inhaftiert gewesen war. Er rekonstruiert in seinem »Plädoyer für eine Tote« zunächst Seghers' Bemühungen, eine Verurteilung Jankas zu verhindern, und geht dann auf den Prozess ein.

> Ein Aufbegehren im Gerichtssaal mit seinen sorgsam ausgewählten Gästen, abgeschirmt von der Öffentlichkeit, wäre eine Geste gewesen. Im nachhinein machte sie sich gewiß gut. Bewirkt hätte sie gar nichts. […] »Sie hätte ja zum Rias gehen und dort auspacken können.« Eine kluge junge Frau brachte das kürzlich in einer Diskussion vor, dabei klang ihre Stimme gelassen, ihr Gesicht blieb glatt, ihr Auge hell. Anna Seghers hätte können? Mal rasch über die Straße? Und dann?[28]

Der aufklaffende Generations- und Sozialisationsunterschied zwischen dem Sprecher und der jungen Frau scheint kaum überbrückbar. Der Versuch einer Erklärung versandet in der rhetorischen Wiederholung der ge-

25 Reich-Ranicki, Marcel, Bankrott einer Erzählerin. Anna Seghers' Roman »Das Vertrauen«. In: Die Zeit, Hamburg 14. 3. 1969. »Schamlos scheint mir die Liebe der alten Anna Seghers zu Stalin zu sein. In diesem Sinne halte ich den Roman ›Das Vertrauen‹ für obszön.« Vgl. dazu auch Vilar, Loreto, Die Kritik des realen DDR-Sozialismus im Werk Anna Seghers: »Die Entscheidung« und »Das Vertrauen«, Würzburg 2004.

26 Am ehesten dazu berechtigt: Radvanyi, Ruth, »Meine Mutter war keine Heilige«. Sonntag, 45 (1990), 19, 13.5.1990, S. 7. Berger, Christel, Gespräch mit Dr. med. Ruth Radványi, Tochter der Anna Seghers. In: Argonautenschiff 1 (1992), S. 150-156.

27 Mayer, Hans, Anna Seghers. In: Ders., Der Widerruf. Über Deutsche und Juden, Frankfurt am Main 1994, S. 271-285. Kopelew, Lew, Erregung von heute und die Märchenfarben. Randnotizen zu einigen Büchern von Anna Seghers. In: Ders., Verwandt und verfremdet. Essays zur Literatur der Bundesrepublik und der DDR, Frankfurt am Main 1976, S. 39-62. Böll, Heinrich, Gefahr unter falschen Brüdern (1964). In: Ders., Aufsätze, Kritiken, Reden, Berlin 1967, S. 325-328.

28 Loest, Erich, Plädoyer für eine Tote. In: Argonautenschiff 1 (1992), S. 3-5, Zitat S. 4.

stellten Frage. Hier wie auch in anderen Texten aus dem ersten Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft wird deutlich, dass häufig am Beispiel der historischen Person Seghers die Differenzen der gemeinsamen deutsch-deutschen Geschichte verhandelt werden. Anna Seghers' Texten kann man durch eine Rezeption, die vorrangig nach politischen Stellungnahmen im Sinne von Kritik oder Affirmation der Verhältnisse sucht, nicht gerecht werden. Politische Kunst entsteht dort, wo das Wechselspiel zwischen Ästhetik und Politik von keiner der beiden Komponenten dominiert wird. Das gilt für die Kunst ebenso wie für die Rezeption derselben, welche die Vielgestaltigkeit dieses Verhältnisses einbeziehen sollte.[29]

»Anna Seghers: […], Jüdin, […], Frau, Mutter«[30]

Die Forschung aus feministischer Perspektive hat sich mit den Texten dieser Autorin bisher schwer getan. Erika Haas' Aufsatz und mehr noch sein Titel »Der männliche Blick der Anna Seghers« (1980)[31] führte, unabhängig von dessen differenzierter Analyse, zu einer nachhaltigen Festschreibung der Rezeption.[32] Haas arbeitet die Stereotypen von einerseits schönen, dekadenten und andererseits proletarischen, abgearbeiteten, hässlichen Frauen in den Romanen *Die Gefährten*, *Die Rettung*, *Die Toten bleiben jung* und *Die Entscheidung* heraus und bestätigt durch ihre Kritik an dieser Figurenzeichnung unversehens eine männliche Sichtweise, nach der ›gute Frauen‹ schön zu sein haben. Sie wirft einen kurzen Blick auch auf weibliche Randfiguren, in *Transit* (1944) und *Das siebte Kreuz* (1942), unterstellt Seghers jedoch bezüglich des irritierenden Potentials dieser

29 Vgl. Wertheimer, Jürgen, Von Poesie und Politik. Zur Geschichte einer dubiosen Beziehung, Tübingen 1994.

30 Wolf, Christa, Gesichter der Anna Seghers. Zu einem Bildband. In: Seghers, Anna; Wolf, Christa, Das dicht besetzte Leben. Briefe, Gespräche und Essays, Berlin 2003, S. 166-173, Zitat S. 168. Vgl. auch Einhorn, Barbara, Jüdische Identität und Frauenfragen im Werk von Anna Seghers. In: Argonautenschiff 6 (1997), S. 290-306.

31 Haas, Erika, Der männliche Blick der Anna Seghers: Das Frauenbild einer kommunistischen Schriftstellerin. In: Hassauer, Friederike; Roos, Peter, Die Frauen mit Flügeln, die Männer mit Blei? Notizen zu weiblicher Ästhetik, Alltag und männlichem Befinden, Siegen 1986, S. 165-175.

32 Vgl. Elsner, Ursula, Anna Seghers – Die Frau mit dem »männlichen Blick«? Zur Festschreibung eines Klischees in der westdeutschen Seghers-Rezeption. In: Argonautenschiff 5 (1996), S. 171-183. Vgl. auch Stephan, Alexander, Etwas Böses ist geschehen. Das Mädchen hat wieder Männerkleider angezogen. Frauentexte von Anna Seghers aus dem Exil. In: Ders., Anna Seghers im Exil. Essays, Texte, Dokumente, Bonn 1993, S. 42-55.

Figuren fehlendes Bewusstsein. Gerade diese ver-rückten Frauenfiguren, die häufig als Grenzgängerinnen und an den Rändern der Geschichten und Orte zu finden sind, lohnen jedoch eine eingehendere Betrachtung.

Dem Vorwurf von Raddatz, der 1976 von »entweibten Frauen« sowie von »geistig unterentwickelten, schweigenden Dulderinnen« sprach und die Absenz von »liebenden, erfüllenden und erfüllten Frauen« beklagte,[33] konnten die Forscherinnen der 80er Jahre innerhalb des vorgegebenen Rezeptionsrahmens vom »männlichen Blick« wenig entgegensetzen. Stattdessen warfen sie der Autorin »Traditionalismus« und die »Bestätigung bisher öffentlich vorhandener und akzeptierter Rollenzuschreibungen« vor.[34] Ende des Jahrzehnts zeichnete Eva Kaufmann in ihrer Überblicksdarstellung ein differenziertes Bild der Autorin und ihres Schreibens, in dem der politische Impetus die Aufmerksamkeit für Frauenfiguren nicht ausschließt.[35] 1995 dann widmete die Anna-Seghers-Gesellschaft ihre jährliche Tagung ganz diesem Thema. Die im Jahrbuch »Argonautenschiff« versammelten Beiträge dokumentieren die Veränderungen innerhalb der Forschung auf diesem Gebiet. Ursula Elsner plädiert dort zum Beispiel für einen unvoreingenommenen Blick auf die Texte. Der Realismus der Seghers entlarve patriarchale Strukturen und stelle auf Seiten der Frauen Identitätserkundungen zur Verfügung.[36] Zehl Romero führt im selben Jahrbuch aus, dass aus einer Beschränkung auf den Erlebnisradius der Figuren innerhalb der Texte nicht auf eine männliche Sichtweise geschlossen werden könne. Sie spricht von einem doppelten Blick der Autorin:

> Ihm ist es auch zu verdanken, daß es ihr gelang, neben den revolutionären männlichen Helden einprägsame und differenzierte Frauenbilder zu schaffen und sowohl die Zerstörung der Frau durch wirtschaftlich und gesellschaftlich trostlose Verhältnisse als auch die ungeheure Zähigkeit und Widerstandskraft von Frauen darzustellen.[37]

33 Raddatz, Fritz J., Der ambivalente Sozialismus – Anna Seghers. In: Ders., Traditionen und Tendenzen, Frankfurt am Main 1976, S. 230.

34 U. a.: Lorisika, Irene, Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers. Frankfurt am Main 1985, S. 261.

35 Kaufmann, Eva, Lebensanspruch und Kraftentwicklung. Anna Seghers (1900-1983). Ein Portrait. In: Brinker-Gabler, Gisela (Hg.), Deutsche Literatur von Frauen. 2. Band, München 1988, S. 352-364.

36 Elsner, Ursula, Anna Seghers, Die Frau mit dem »männlichen Blick«? (1996), S. 179/180.

37 Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers und Simone de Beauvoir (1996), S. 153-170, Zitat S. 165.

Thema der folgenden Jahrestagung der Anna-Seghers-Gesellschaft waren die jüdischen Einflüsse auf das Werk der Autorin, ein bis dahin ebenso vernachlässigtes Thema.[38] Liest man dieses gegen die Behauptung, Judentum und Frauen spielten keine Rolle in Seghers' Werk, finden sich im Gegenteil eine Vielzahl von wichtigen und eindrucksvollen Frauenfiguren und jüdischen Bezügen (Figuren aus jüdischen Legenden, jüdisches Schriftverständnis, Erinnerungsbegriff). Wie die beiden Jahrbücher dokumentieren, ermöglichen kulturgeschichtliche Ansätze einen offeneren Blick auf die Darstellungen der Frauen und die Verarbeitung religiöser Motive in den Texten.[39] Der doppelte Blick der Autorin einerseits auf die historischen und sozialen Gegebenheiten, andererseits auf die Zerstörungen, die diese zur Folge hatten, erfordert einen ebenfalls doppelten Blick auf ihre Texte. Analysen, welche die Verarbeitung kulturgeschichtlicher Bilder und Topoi genauso in Betracht ziehen wie die Orientierung am Realismus, liegen bisher nur in Ansätzen vor. Aus einer Perspektive, welche die Orientierung am Gegebenen ebenso wie den utopischen Impuls der Texte in Differenz und Konkurrenz zueinander wahrnimmt, wird es möglich, den Mehrdeutigkeiten der Texte gerecht zu werden.

Gestützt auf die zweibändige 2000 und 2003 erschienene Seghers-Biographie von Christiane Zehl Romero[40] stehen in meiner Arbeit die Texte und deren Strukturen im Vordergrund. Vorbildhaft dafür sind unter anderem die Studien Helen Fehervarys zur Ästhetik des Seghers'schen Werkes. In *Anna Seghers: the mythic dimension* (2001)[41] hat sie durch Erkundungen des kulturellen und historischen Kontextes einiger Texte der Autorin gezeigt, dass die Ablösung vorgeblich rein textimmanenter Interpretationen (die um die Inanspruchnahme oder Ablehnung inhaltlicher Positionen kreisten) nicht nur notwendig geworden ist, sondern auch faszinierende Resultate hervorbringen kann. Die Untersuchung der äs-

38 Argonautenschiff 6 (1997). Vgl. auch Haller-Nevermann, Marie, Jude und Judentum im Werk Anna Seghers'. Untersuchungen zur Bedeutung jüdischer Tradition und zur Thematisierung des Antisemitismus in den Romanen und Erzählungen von Anna Seghers, Frankfurt am Main u. a. 1997.

39 Vgl. u.a. Bircken, Margrid, Marienfiguren in Seghers' frühen Texten. In: Argonautenschiff 5 (1996), S. 137-151.

40 Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers. Eine Biographie 1900-1947, Berlin 2000. Dies., Anna Seghers. Eine Biographie 1947-1983, Berlin 2003. Zur Problematik der Biographik von Autorinnen vgl. von der Lühe, Irmela; Runge, Anita, Einleitung. In: Querelles: Biographisches Erzählen (2001), S. 9-17. In Bezug auf Seghers vgl. Argonautenschiff 4 (1995) und 12 (2003).

41 Fehervary, Helen, The mythic dimension (2001).

thetischen Grundlagen und Kontexte von Texten aus dem Frühwerk und dem Exil eröffnete neue Verstehenshorizonte, von denen einer die Verbindung zur bildenden Kunst und der andere der Einfluss Walter Benjamins, des frühen Lukács, des Budapester Sonntagskreises und damit einer vom Judentum inspirierten messianischen Ausrichtung der Erlösungsphilosophie ist. Fehervarys Betonung der Wirksamkeit ästhetischer, metaphorischer und ikonographischer Aspekte im Schreiben der promovierten Kunsthistorikerin Seghers vollzieht den Umschwung der Interpretation vom Kopf (politische Inhalte) auf die Füße (ästhetische Grundlagen).

Seghers promovierte 1924 bei Carl Neumann, dem angesehenen Rembrandtforscher, über *Jude und Judentum im Werk Rembrandts.*[42] Noch während ihrer Promotion hatte sie angefangen, Geschichten zu schreiben, und die Gleichzeitigkeit der zwei Arbeitsbereiche Schreiben und Studieren hat sie in einem Interview mit Achim Roscher als äußerst erschöpfend beschrieben:

> Mein Studium interessierte mich so sehr, daß es mich ganz absorbierte. Aber meine Phantasie arbeitete und arbeitete, produzierte jedoch nichts. Als ich dann eines Tages zu schreiben anfing, brach's wie ein Sturzbach aus mir heraus: ich schrieb, studierte, schrieb, studierte – wie 'ne Verrückte, das ging bis zur Erschöpfung. Da merkte ich, daß beides nicht lange durchzuhalten war; ich entschied mich fürs Schreiben.[43]

Nicht nur aus den biographischen Kontexten, sondern auch aus den Texten selber spricht vieles für die Plausibilität von Fehervarys These, Seghers' Schreiben entwickele sich aus Bildern. Die Topographien der Erzählungen erinnern ebenso an Werke der bildenden Kunst zum Beispiel von Rembrandt wie auch der Rekurs auf die christlich-jüdische Ikonographie aus der europäischen Kunstgeschichte. In ihrer Dissertation hatte Seghers anhand einer Folge von Jesus-Portraits Rembrandts

42 Reiling, Netty (Anna Seghers), Jude und Judentum im Werk Rembrandts, Leipzig 1981. Vgl. Wolf, Christa, Die Dissertation der Netty Reiling. In: Dies., Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985, Darmstadt und Neuwied 1987, S. 346-352. Kuczynski, Jürgen, Spätes Gutachten. Zu »Jude und Judentum im Werke Rembrandts« von Netty Reiling, ndl 28 (1980) 11, S. 48/49. Neumann, Carl, Rembrandt und wir, Kiel 1906.

43 Roscher, Achim, Wirkung des Geschriebenen. Gespräche mit Anna Seghers, ndl 31 (1983) 10, S. 61-75, Zitat S. 62.

Gestaltung des »überwirklichen Juden im biblischen Bilde«[44] hervorgehoben. Sie analysierte die Technik des Ineinanderschiebens von Genredarstellung und biblischer Erzählung:

> Hier war zu gleicher Zeit etwas Gegenwärtiges und Historisches, indem man Juden in ihren Häusern und Synagogen, bei ihren Festen sah, erblickte man ein Stück seiner eignen Zeit und glaubte gleichzeitig, lebendige Vergangenheit zu erblicken. Dabei war diese jüdische Sphäre keine undurchsichtige, unverständliche Welt, deren Schilderung in der Kunst wie ein Exotismus erschienen wäre, denn […] die Leute […] waren […] die gleichen wie Rembrandts Landsleute und er selbst.[45]

Diese Technik wiederum ist es, die sich im Schreiben der Autorin wiederholt finden lässt und tatsächlich eines ihrer schriftstellerischen Grundprinzipien zu sein scheint. Der Übergang einer Szene des täglichen Lebens zu einer biblischen, so konstatiert Reiling, geschehe bei Rembrandt bereits im Sehen des Künstlers und später im Sehen des Betrachters. »Die Umdeutung der Genresituation […] wird ausschließlich im Kopf des Beschauers vollzogen.«[46] Das Wechseln zwischen den mindestens zwei Bedeutungsschichten wird ermöglicht durch kleinste Details, die auf die jeweils andere Ebene verweisen, sowie durch die Darstellungsweise, die im Einzelnen auf das zu Verallgemeinernde deutet.

Die Darstellung der Frauenfiguren, die erzählerischen Konstruktionen von Erinnerungsarbeit und die Herausarbeitung der Bezüge zu mythologischen, christlichen und jüdischen Traditionen, Texten und Bildern stehen im Mittelpunkt meines Erkenntnisinteresses. Fehervarys Untersuchungen werden auf die Textanalysen insofern übertragen, als dort nicht dem Einfluss Rembrandts, sondern dem der mexikanischen Wandmalerei auf die mexikanischen Erzählungen nachgegangen wird. Die Gestaltung, die Bedeutung und die Veränderungen der Frauenfiguren in Seghers' Erzählungen sind bisher noch kaum erschlossen. Ebenso befindet sich die

44 Reiling, Netty, Jude und Judentum (1981), S. 36. Vgl. Drogerloh, Anette, Der »Schöpfer-Künstler« und sein Gegenstand. Anna Seghers' Dissertation im Kontext der Rembrandt-Rezeption nach 1900. In: Argonautenschiff 5 (1996), S. 113-117. Die Judendarstellungen wurden für die nationalsozialistische Kulturpolitik, die Rembrandt als ›Arier‹ für sich beanspruchen wollte, zu einem Problem. Vgl. Westheim, Paul, Die Geschichte von Rembrandt als Ghettomaler. In: Freies Deutschland 2 (1943) 11, S. 26.

45 Reiling, Netty, Jude und Judentum (1981), S. 36/37.

46 Ebenda, S. 39.

Erforschung der philosophischen und religiösen Einflüsse auf die Autorin und deren Niederschlag in den Texten noch ganz am Anfang.[47] Bei der Untersuchung dieser Fragen handelt es sich um ein Desiderat in der Forschung. Eine Perspektive, welche besonders auf die Verarbeitung mythologischer, christlich-jüdischer Bilder und Strukturen und der mexikanischen Wandmalerei fokussiert ist, kann einerseits kulturhistorische Kontexte differenziert reflektieren und andererseits dem erfahrungsgeschichtlichen Hintergrund der Autorin gerecht werden. Eine genaue Untersuchung der strukturellen und metaphorischen Konstitution von Kunstwerken führt ins Zentrum der Ambivalenzen. Diesen zu begegnen, bedarf es einer detaillierten Analyse der materiellen Gegebenheiten und damit der Ästhetik der Texte. Dieser Ansatz korrespondiert mit den anfangs vorgestellten Überlegungen und Methoden Walter Benjamins.[48]

2 Der erzählte Raum

Mein Untersuchungsgegenstand ist die strukturelle und metaphorische Komposition der ausgewählten Erzähltexte. Die Frage nach den Orten der Frauenfiguren in den erzählten Welten und in deren Topographien sowie nach der Verortung der Frauen in den Kompositionen der Texte verbindet das Interesse an den implizierten geschichtsphilosophischen Inhalten mit der Analyse der Diskursivität der Texte und der Funktion der Frauenfiguren in diesen Textgeflechten. Von welchen Räumen wie erzählt wird ist daher konstanter Hintergrund der narratologischen Analysen.

Das narratologische Instrumentarium

Die selbstverständliche Unterscheidung zwischen Erzählerfigur und Autorin ist in der Rezeptionsgeschichte der Seghers'schen Texte eher selten. Ein methodischer Ansatz, der diese Differenz stets bewusst hält, ist das narratologische Instrumentarium, das Gérard Genette in *Die Erzählung* zusammengefasst und weiterentwickelt hat. Dieses ermöglicht in seiner Differenziertheit neue Erkenntnismöglichkeiten über die Verfahrens-

47 Vgl. Suhl, Nicole, Anna Seghers: Grubetsch und Aufstand der Fischer von St. Barbara. Literarische Konstrukte im Spannungsfeld von Phänomenologie und Existenzphilosophie, Frankfurt am Main u. a. 2002.

48 Vgl. Benjamin, Walter, Berliner Kindheit um Neunzehnhundert (GS IV, 1) S. 235-304. Ders., Über den Begriff der Geschichte (GS I, 2) S. 691-704.

weisen der Seghers'schen Kunst. Die unter anderem durch Matias Martinez und Michael Scheffel für die deutsche Literaturwissenschaft fruchtbar gemachte Methode Genettes[49] stellt Kategorien struktureller Analysen zur Verfügung, ohne den Untersuchungsgegenstand (bei Genette: Prousts *À la recherche du temps perdu*) seiner Eigengesetzlichkeit und Eigenart zu berauben.[50] Genette beschreibt seinen in dieser Hinsicht synthetisierenden Ansatz im Vorwort wie folgt:

> Was ich hier vorlege, ist im wesentlichen eine Analysemethode: Ich muß also wohl oder übel eingestehen, daß ich auf der Suche nach dem Spezifischen beim Universellen lande und daß ich bei dem Versuch, die Theorie in den Dienst der Kritik zu stellen, ungewollt die Kritik in den Dienst der Theorie stelle.[51]

Eine Verortung der Analysemethode zwischen dem Spezifischen und dem Allgemeinen hat gegenüber einer rein strukturellen Analyse den Vorteil der Rückbindung an das Gegebene (die Spezifität des Untersuchungsgegenstandes). Dadurch kann der literarische Text auch in seinem kulturhistorischen Kontext betrachtet werden. Die Analyse macht den Text nicht als alleinigen Repräsentanten seiner selbst zu einem eigenständigen Diskursuniversum, sondern bettet ihn in verschiedene Diskurse ein. Daraus folgt unter anderem die Anerkennung einer gegebenen Autorschaft unter Mitberücksichtigung der substantiellen Differenz zwischen Erzählerfigur und Autor.

> Was die narrative Produktion dieser Erzählung betrifft, den Akt Marcels, der sein früheres Leben erzählt, so wird man sich künftig hüten, ihn mit dem Akt Prousts zu verwechseln, der die *Recherche du temps perdu* schreibt; […].[52]

49 Martinez, Matias; Scheffel, Michael, Einführung in die Erzähltheorie, München 1999. Jochen Vogt erwähnte bereits in: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie, Opladen ^{8}1998 (1972) Genettes Instrumentarium und gab 1994 die deutsche Erstausgabe von Genettes *Die Erzählung* heraus.

50 Ebenfalls an Proust orientiert sich Benjamins Konzept des Eingedenkens. Vgl. Benjamin, Walter, Zum Bilde Prousts (GS II, 1), S. 310-324, hier S. 311/312.

51 Genette, Gérard, Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hg. von Jochen Vogt, München ^{2}1998, S. 12.

52 Ebenda, S. 17.

Weit davon entfernt, die Autorschaft Anna Seghers' zu negieren,[53] sollen sich aus der strukturellen Analyse der Texte neue Erkenntnisse jenseits der beschriebenen Verurteilungs- oder Rechtfertigungsstrategien ergeben. In dieser Arbeit wird daher unterschieden zwischen Autorin, narrativer Instanz (Erzähler- oder Erzählerinnenfigur), Figuren der Erzählung und narrativen Adressaten innerhalb und außerhalb des Textes (potentielle Leser und Leserinnen) sowie realen Lesern und Leserinnen.[54]

Der entscheidende Vorzug der narratologischen Analyse nach Genette vor den Kriterien der Erzähltextanalysen nach Käte Hamburger, Eberhard Lämmert und Franz K. Stanzel[55] ist die deutliche Unterscheidung von Fokus und Erzählstimme. Während die Frage danach, wer sieht, die Untersuchung des Fokus leitet, kann anhand der Frage, wer spricht, die Kategorie der Erzählstimme näher bestimmt werden.[56] Die Unterscheidung von Typen der Fokalisierung (Modus) und der Stimme (wann, von wo, durch wen und für wen wird erzählt?) unterstützt eine Lesart, welche die vorschnelle Gleichsetzung von Figurenrede oder Erzählerrede mit ›der Aussage‹ des Erzähltextes vermeidet. Besonders die Frage danach, aus welcher und aus wessen Perspektive, die nicht zwangsläufig die der narrativen Instanz sein muss, das Geschehen geschildert wird und in welchem Modus (narrativ vs. dramatisch), stellt eine Erweiterung der Kategorien von auktorialem, personalem und Ich-Erzähler dar, mit deren Hilfe die Dis-

53 Zur Autorschaft vgl. Greiner, Bernhard, Subjekt und Symbol: Anna Seghers' literarische Diskursbegründung. In: Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Selbstbestimmung und Anpassung, hg. von Norbert Oellers, Band 3, Tübingen 1988, S. 77-95.

54 Die Kategorie des »impliziten Autors« (Booth, Wayne C., Distance and Point of View. In: Essays in Criticism 11 (1961), S. 60-70) weicht die Grenzen der Differenzierung auf, da der Autor, oder die Autorin, wieder direkt aus dem Text zu sprechen scheint. Zu einem Kommunikationsmodell narrativer Texte mit Geschlechtszuschreibungen vgl. Allrath, Gaby; Gymnich, Marion, Feministische Narratologie. In: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.), Neue Ansätze in der Erzähltheorie, Trier 2002, S. 35-72, Modell S. 59.

55 Hamburger, Käte, Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957. Lämmert, Eberhard, Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955. Vgl. auch Vogt, Jochen, Grundlagen narrativer Texte. In: Arnold, Heinz Ludwig; Detering, Heinrich (Hg.), Grundzüge der Literaturwissenschaft, München 1996, S. 287-307. Stanzel, Franz K., Theorie des Erzählens, Göttingen 1979. Für einen Vergleich Stanzel/Genette siehe: Cohn, Dorrit, The Encirclement of Narrative. In: Poetics Today 2.2 (1981), S. 157-182.

56 Genette, Gérard, Die Erzählung (1998), S. 132-134.

kursivität von Erzähltexten besser erfasst werden kann. Auf diesem Wege können hintergründige Sinnschichten der Texte erschlossen werden, die im Falle von Seghers' Erzähltexten erst wenig beachtet worden sind.

Martinez und Scheffel ergänzen die ganz auf den Diskurs der Erzählung ausgerichtete Untersuchung Genettes durch eine Erweiterung der Ebene der Geschichte um den Aspekt der Handlung. Sie unterscheiden grundlegend zwischen der Darstellung (Wie?) und der Handlung (Was?) und modifizieren Genettes Dreiteilung von Geschichte (Signifikat), Erzählung (Signifikant) und Narration (produzierender narrativer Akt). Indem sie die Geschichte in Ereignis, Geschehen, Geschichte und Handlungsschema differenzieren, ermöglichen sie neben einem genaueren Blick auf diese Ebene ebenso die Integration (kultur)semiotischer Untersuchungsmethoden (Propp, Lotman[57]). Auf der Ebene der Darstellung bleibt es bei zwei Kategorien: Erzählung und Erzählen. Genettes Begrifflichkeit (Erzählung und Narration) wird hier lediglich konkretisiert.[58] Die Begrifflichkeit des synthetisierenden Ansatzes von Martinez und Scheffel bildet die Grundlage der hier vorgenommenen Analysen. Dazu gehören neben den bereits genannten die Unterscheidung von heterodiegetischer (keine Figur der erzählten Welt) und homodiegetischer narrativer Instanz (Figur der erzählten Welt) sowie der Erzählebenen in extradiegetisch (Erzählen), intradiegetisch (erzähltes Erzählen) und metadiegetisch (erzähltes erzähltes Erzählen). Weiterhin übernehme ich den Begriff der Fokalisierung für die Beschreibung der Perspektivierung »relativ zum Standpunkt eines wahrnehmenden Subjektes«[59] und die daraus folgende Unterscheidung von Nullfokalisierung (Übersicht, auktorial), interner Fokalisierung (Mitsicht, aktorial) und externer Fokalisierung (Außensicht, neutral).

57 Vgl. Propp, Vladimir, Morphologie des Märchens. Übersetzt von Christel Wendt, Frankfurt am Main 1975. Lotman, Jurij M., Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa (1968). In: Ders., Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kunst, hg. von Karl Eimermacher, Kronberg Ts. 1974, S. 200-271. Ders., Das Problem des künstlerischen Raumes. In: Ders., Die Struktur des künstlerischen Textes, hg. mit einem Nachwort und einem Register von Rainer Grübel, Frankfurt am Main 1973, S. 327-347. Ders., Das Problem des Sujets. In: Ders., Die Struktur des künstlerischen Textes (1973), S. 347-358.

58 Vgl. Martinez, Matias; Scheffel, Michael, Einführung in die Erzähltheorie (1999), S. 20-26.

59 Ebenda, S. 189.

Die Möglichkeiten der Historisierung

Andere neue Ansätze der Erzähltheorie streben eine Ergänzung der strukturellen Analysen ebenfalls durch inhaltliche Interpretationen und historische Kontextualisierung an.[60] Die Narratologie wurde in den letzten Jahren zu einer bevorzugten Methode in den verschiedenen Teilgebieten der Literatur- und Kulturwissenschaft, wie zum Beispiel den Cultural Studies, der postkolonialen Literaturkritik und der feministischen Literaturwissenschaft.[61] Im *Handbuch der Kulturwissenschaften* erscheint sie sogar als ein Paradigma der Kulturwissenschaften.[62] Was sie für diese breite Inanspruchnahme prädestiniert, ist die Bereitstellung eines differenzierten Analyseinstrumentariums, das sich nicht nur für die Herausarbeitung von intra- und intertextuellen Bezügen eignet, sondern auch für solche intermedialer Art, die in dieser Arbeit eine Rolle spielen werden.[63] Der »offene Strukturalismus«[64] Genettes, dem es an Stelle eines vollständigen oder einheitlichen Theoriegebäudes um Operationalisierungen geht, hält die Nutzung und damit eine Ausweitung des Instrumentariums auf andere Gebiete implizit bereit. Kontextualisierungen und Historisierungen der strukturellen Analysen werden von Genette zwar nicht vorgenommen, aber deswegen nicht grundsätzlich abgelehnt.[65]

60 Vgl. Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.), Neue Ansätze in der Erzähltheorie (2002). Zur Geschichte der Narratologie vgl. Vogt, Jochen, Grundlagen narrativer Texte (1996), S. 287-307.

61 Vgl. auch Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.), Von der feministischen Narratologie zur *gender*-orientierten Erzähltextanalyse. In: Dies., Erzähltextanalyse und Gender Studies, Stuttgart, Weimar 2004, S. 1-32.

62 Meuter, Norbert, Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften. In: Handbuch der Kulturwissenschaften, hg. von Friedrich Jaeger und Jürgen Straub, Band 2: Paradigmen und Disziplinen, Stuttgart, Weimar 2004, S. 140-155.

63 Vgl. Wolf, Werner, Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.), Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier 2002, S. 23-104. Außerdem: Allrath, Gaby; Gymnich, Marion, Neue Entwicklungen in der *gender*-orientierten Erzähltheorie. In: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.), Erzähltextanalyse und Gender Studies (2004), S. 33-48, bes. S. 34-38.

64 Vogt, Jochen, Nachwort des Herausgebers. In: Genette, Gérard, Die Erzählung (1998), S. 299-303, Zitat S. 301.

65 Genette, Gérard, Die Erzählung (1998), S. 294.

In der Nachfolge des von Susan Lanser[66] 1986 erstmalig dezidiert vorgenommenen Versuchs, die strukturelle Analyse mit der Historisierung, Kontextualisierung und Interpretation von Texten zu kombinieren, erlauben neuere Ansätze eine erhellende Korrelierung von Erzählverfahren und kulturgeschichtlichem Kontext. In Anlehnung an den New Historicism wird in den verschiedenen Anwendungsgebieten der Narratologie an der Frage gearbeitet, wie soziale, ökonomische und politische Probleme einer Epoche in Form von Themenselektion und speziellen narrativen Erzählverfahren literarisch verarbeitet wurden.[67] Die Korrelationen zwischen Narratologie und New Historicism sind der grundlegenden poststrukturalistischen Prämisse einer Textualität von Geschichte und dem damit einhergehenden Diskursbegriff geschuldet. Die Einsicht, dass Geschichte Narration ist, bedingt die Einsicht, dass Narration geschichtlich ist. Moritz Baßler formuliert die grundsätzliche Verbindung von Diskurs, Text und Kontext folgendermaßen:

> Der einzelne Text, der ein Gewebe aus Diskursfäden ist, die in ihn hineinführen und ihn konstituieren, stellt stets auch eine je besondere Repräsentation dieser Diskurse dar, er formt sie mit und um als Diskursverarbeitungsmaschine, […].[68]

Der Text als Gewebe ist notwendig mit anderen Artefakten und kulturellen Strukturen sowie anderen Texten verbunden. Ein Textverständnis, das diese Zusammenhänge außer Acht lässt, kann nur ein um wesentliche Aspekte reduziertes sein. Auf dieser Grundlage ist der in den 80er Jahren noch grundsätzlich erscheinende Gegensatz zwischen strukturalistischen und hermeneutischen Ansätzen heute kaum noch nachvollziehbar und nicht mehr aufrechtzuerhalten.

66 Lanser, Susan S., Toward a feminist Narratology. In: Style 20 (1986) 3, S. 341-363.

67 Vgl. Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.), Erzähltextanalyse und Gender Studies (2004), S. 10. Erll, Astrid; Gymnich, Marion, Kulturgeschichtliche Narratologie: Die Historisierung und Kontextualisierung kultureller Narrative. In: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.), Neue Ansätze in der Erzähltheorie (2002), S. 73-113. Greenblatt, Stephen, Kultur. In: Baßler, Moritz, (Hg.), New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u.a., Tübingen und Basel ²2001, S. 48-59.

68 Baßler, Moritz, Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. In: Ders. (Hg.), New Historicism (2001), S. 7-28, Zitat S. 14.

Die Semantisierung von Strukturen: der erzählte Raum

Eine weitere Folge der Verbindung von strukturellen und interpretatorischen Ansätzen ist die auch bei Martinez und Scheffel bereits vorhandene Erweiterung der narratologischen Fragestellungen durch die Untersuchung der Semantisierungen von Strukturen. Strukturen eines Textes stehen nicht für sich, sondern tragen ebenso wie Figuren und Handlungsschemata Bedeutungen. Eine Untersuchung der Form eines Textes zielt auf Form als Handlungskategorie. Inhalte werden über und durch poetische Formen transportiert. Eine kategoriale Gegenüberstellung der Bereiche von Inhalt und Form hat sich in der Vergangenheit als wenig fruchtbar erwiesen.[69] Die Einbeziehung der Kategorie Raum in das Analyseinstrumentarium der Narratologie ist der Untersuchung der Beziehung zwischen Strukturen, deren Bedeutungsgehalten und den Handlungsaspekten geschuldet.

Natascha Würzbach, die in ihrem Aufsatz »Erzählter Raum«[70] auf die Ergiebigkeit der Kategorie für die Erzähltextanalyse hinweist, widmet sich den verschiedenen Semantisierungen von Räumen in Texten ebenso wie der Bedeutung der Fokalisierung, durch welche die Subjektbezogenheit des menschlich erlebten Raumes strukturiert wird. Die Funktionen der Raumdarstellung im Bedeutungspotential des Textes beinhalten demnach sowohl subjektive wie sozialkonventionelle Semantisierung, Diskursreferentialität, identitätsbildende Wechselbezüge zwischen Subjekt und Raum als auch psychologische, gesellschaftliche und symbolische Bedeutungen von Territorialisierungen und Grenzüberschreitungen.[71] Bei der Ausdifferenzierung ihres Ansatzes geht Würzbach von der grundlegenden Unterteilung in einen physikalischen Raum und einen menschlich belebten soziokulturellen Raum aus und übernimmt im Wesentlichen die Kategorien des sozialen und materiellen Raumes von Bourdieu.

69 Vgl. Burdorf, Dieter, Wozu Form? Eine Kritik des literaturdidaktischen Inhaltismus. In: Sprache und Literatur 93 (2004), S. 102-119. Ders., Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte, Stuttgart, Weimar 2001.

70 Würzbach, Natascha, Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung. In: Helbig, Jörg, Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger, Heidelberg 2001, S. 105-129.

71 Ebenda, S. 122. Zu Grenzüberschreitungen vgl. Kublitz-Kramer, Maria, Frauen auf Straßen. Topographien des Begehrens in Erzähltexten von Gegenwartsautorinnen, München 1995.

Exkurs: Raum als soziologischer Begriff

Für die Soziologie hat Martina Löw auf die Schwierigkeiten des klassischen Raumverständnisses nach Bourdieu hingewiesen.[72] In ihrer 2001 erschienenen *Raumsoziologie* nimmt sie auf der Grundlage eines Gangs durch die sowohl naturwissenschaftliche als auch philosophische Begriffsgeschichte eine Definition des Raums als Grundbegriff der Soziologie vor, die auf eine klare Trennung von Ort und Raum zielt und es dabei möglich macht, den ideologischen Fallen der immer auch politischen Begriffsgeschichte aus dem Weg zu gehen.

Grundlegend für Löws Begriffsbestimmung ist die Unterscheidung zwischen absolutistischen (Dualismus von Raum und Körper) und relativistischen Raumkonzeptionen (Raum ergibt sich aus der Struktur der relativen Lagen der Körper). Insbesondere für die Soziologie sei es wichtig, ein relativistisches Verständnis von Raum zu entwickeln, in dem der Raum in den Handlungsverlauf integriert und damit selbst als dynamisches Gebilde gefasst werden könne.[73] Auf dieser Grundlage können Veränderungen in der Organisation des Nebeneinanders als gesellschaftlicher Wandel in der Konstitution von Räumen begreifbar werden.[74] Absolutistische Raumkonzeptionen in der Soziologie lassen sich Löw zufolge in drei Arten unterteilen: einen ortsbezogenen Raumbegriff, einen territorialen und drittens unter Anwendung des kantischen Raumverständnisses als a priori der Erkenntnistätigkeit bei Parsons und Simmel.[75] Alle drei Vorstellungen schließen die Möglichkeit aus, dass durch die Aktivität verschiedener gesellschaftlicher Teilgruppen an einem Ort oder Territorium mehrere Räume entstehen können und über die Differenz dieser Raumkonstruktionen Machtverhältnisse ausgetragen sowie gesellschaft-

72 Löw, Martina, Raumsoziologie, Frankfurt am Main 2001.

73 Ebenda, S. 13.

74 Die phänomenologische Raumbetrachtung (Gaston Bachelard, Otto Friedrich Bollnow) bezeichnet Löw als die einzige Theorierichtung, die abstrakte Raumbegriffe nicht zur Erklärung von Handeln heranziehe, sondern versuche, das Gegebene theoretisch unvoreingenommen zu beschreiben. Der Nachteil sei, dass die Bedingungen der Konstitution von Raum nicht erfasst werden könnten. Vgl. Löw, Martina, Raumsoziologie (2001), S. 19/20. Bachelard, Gaston, Poetik des Raumes. Aus dem Französischen von Kurt Leonhard, Frankfurt am Main [5]1999. Bollnow, Otto Friedrich, Mensch und Raum, Stuttgart u.a. 1963.

75 Simmel, Georg, Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft. In: Ders., Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Gesamtausgabe Band 11, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1992, S. 687-790.

liche Strukturen verändert oder reproduziert werden. Da weiterhin die Bedeutung symbolischer Verknüpfungen nicht berücksichtigt werden kann, entsteht das Dilemma, dass Raum nicht als soziologischer Begriff gefasst werden kann, obwohl man es auch in der Soziologie permanent mit Raumphänomenen zu tun hat.[76] Löws Vorschlag basiert auf einem relativistischen Verständnis von Raum und begreift Räume als institutionalisierte Figurationen auf symbolischer und materieller Basis, die im kulturellen Prozess hervorgebracht werden und das soziale Leben formen.[77] Die deutliche Unterscheidung von Raum und Ort (Territorium) in der Raumsoziologie Löws erleichtert die Arbeit mit diesen Begriffen und kann für Klarheit in der Analyse sorgen. In meinen Untersuchungen frage ich primär nach dem Ort der Frauenfiguren, also nach den konkreten Örtlichkeiten innerhalb der imaginierten und erzählten Welten. Wenn ich dagegen von Räumen spreche, beziehe ich mich auf die dargestellte relativistische Definition von Löw.

Im Hinblick auf die Vielgestaltigkeit der möglichen Semantisierungen von Räumen ist ein klares Instrumentarium von großem Nutzen. Löws Unterscheidung von Ort/Territorialisierungen und relationalem Raum führt bei der Übertragung auf die von Würzbach dargestellten Semantisierungsformen zu einer Teilung in zwei Ebenen. Die Ebene der konkreten Orte in den Texten bezieht sich dann auf die dargestellte Materialität der erzählten Welten, deren Grenzen, Beschaffenheit (Weite, Enge, künstlich, natürlich) und Verhältnisse untereinander. Diese können für sich schon mit Bedeutungen versehen werden oder auch bereits versehen sein. Auf welche Weise soziale, kulturelle und historische Referenzen in die Darstellung von Orten einfließen, ist bei der Analyse zugleich eine Frage nach den Bedeutungen der Orte und danach, wie diese durch die narrative Instanz hergestellt werden oder wie auf diese angespielt wird. »Das Gedächtnis der Orte«,[78] dessen Untersuchung sich Aleida Assmann gewidmet hat, ist neben den Territorialisierungen und den verschiedenen Typen von Orten (Würzbach spricht von Raumtypen) Bestandteil dieser Ebene. Die Fragen danach, wie die Figuren bestimmte Orte erleben, wie sie diese gestalten, welche Beziehungen sie zu den Materialien der Orte besitzen und welche Bedeutung diese für sie haben, ist auf der Ebene der Räume angesiedelt. Räume werden demnach verstanden als relative und

76 Löw, Martina, Raumsoziologie (2001), S. 64/65.

77 Löw, Martina, Raum – die topologische Dimension der Kultur. In: Handbuch der Kulturwissenschaften, hg. von Friedrich Jaeger und Burkhard Liebsch, Band 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Stuttgart, Weimar 2004, S. 46-59, hier S. 47.

78 Assmann, Aleida, Das Gedächtnis der Orte (1994).

veränderbare, mit der Aktivität des Handelns und Nicht-Handelns einhergehende Produktion von Räumen. Die solchermaßen definierte Ebene der Räume kann helfen, die von Würzbach herausgearbeiteten Unterschiede in der Wahrnehmung und Semantisierung von Räumen deutlicher zu benennen.

Die Differenzen in der Semantisierung eines Hauses zum Beispiel können dann nach folgendem Muster beschrieben werden: Ein Haus in einem Text (zum Beispiel das aus Virginia Woolfs *Fahrt zum Leuchtturm*) ist ein Ort, der in Relation steht zu anderen Orten der erzählten Welt (zum Beispiel dem Leuchtturm und London), der über bestimmte Gegenstände charakterisiert ist und der aus einem bestimmten oder mehreren Blickwinkeln (Fokalisierung) gesehen wird. Zudem besitzt ein Haus kulturelle, historische und soziale Konnotationen, auf die in unterschiedlichem Maße angespielt werden kann. Inwiefern sich an diesem Ort mehrere Räume überlappen, zum Beispiel der gesellschaftliche Raum männlicher Wissenschaft durch die Figur Mr. Ramsays an dem Ort des Hauses etabliert wird und sich mit anderen Räumen dort überschneidet, auch inwiefern ein Raum der Kinder existiert oder ob dieser mit dem Raum der Frauen identisch ist und in welchem Ausmaß an dem extraterritorialen Ort des Schiffes bei der Überfahrt zum Leuchtturm Überschneidungen der Räume von Vater und Kindern entstehen, kann auf der Grundlage einer klaren Unterscheidung von Ort und Raum analysiert werden. Die von Würzbach genannten identitätsbildenden Bezüge zwischen Subjekt und Ort sowie die psychologischen, gesellschaftlichen und symbolischen Bedeutungen von Orten für die Figuren konstituieren die Räume der Erzählung. Dieses relationale Verständnis von Raum kann mit der Frage danach, aus wessen Perspektive die erzählte Welt geschildert wird, eine fruchtbare Verbindung eingehen, anhand deren die Semantisierung der topographischen Strukturen und der Handlung in diesen präzise erschlossen werden kann. Die Verbindung des soziologischen Raumverständnisses nach Löw mit den erzähltheoretischen Überlegungen Genettes, Martinez', Scheffels und Würzbachs stellt ein geeignetes Instrumentarium für genaue Textinterpretationen bereit.

3 Erinnerung und Repräsentation

Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Räumen und Orten in der Literatur ist eng verknüpft mit der Frage nach dem Zusammenhang von Historiographie und Literaturwissenschaft. Anke Bennholdt-Thomsen geht in ihren Ausführungen zur »Bedeutung des Ortes für das litera-

rische Geschichtsbewußtsein« diesen Zusammenhängen nach. Der Aufsatz beginnt mit dem Hinweis auf das bisher in der Literaturwissenschaft vernachlässigte Phänomen des Raumes. In der Folge differenziert Bennholdt-Thomsen nicht explizit, aber doch genau zwischen Ort und Raum, indem sie in der Konkretisierung ihres Vorhabens »Raum« durch »Ort« ersetzt.

> Meine Frage gilt jedoch der Relevanz des literarisch vermittelten Raumes für das Geschichtsbewußtsein des Autors, besser: für das Bewußtwerden; sie gilt dem Erkennen eines Ereignisses in seiner geschichtlichen Dimension, das sich dem Ort verdankt.[79]

Die Frage nach den Orten in der Literatur ist demnach auch eine historische. Die Interessen der Geschichts- und der Literaturwissenschaft an dem Phänomen Raum decken sich hier partiell. Diese Nähe darf jedoch nicht über fundamentale Unterschiede hinwegtäuschen. Während es in Schlögels Exkursionen zum Beispiel um eine Konfrontation des Wissenschaftlers mit dem zu findenden und anschaubaren Material geht, befasst man sich in literaturwissenschaftlicher Perspektive immer mit einer textlich konstruierten Welt. Zwischen die zu betrachtenden Orte und die Interpreten tritt also die Instanz der Autorin oder des Autors, deren Erfahrungen, Imaginationen und Konstruktionen diese Welten entstammen. Die Relevanz, die zum Beispiel die unterschiedliche Darstellung von Landschaften als äußere Orte und die von Interieurs als innere[80] in den verschiedenen Zeiten und Strömungen der Literatur für die Literaturgeschichtsschreibung hat, zeugt von der Wirkungskraft und dem Interpretationspotential, das diese Imaginationen bereithalten.

Das historische und literarische Erzählen kann auf die Darstellung von Orten nur auf Kosten der Prägnanz verzichten. Die dem Erzählen inhärente Erinnerungsarbeit, sei sie konstruierender oder nachvollziehender Art, heftet sich, wie das schon die antike Mnemotechnik praktizierte, an Örtlichkeiten. Die seit den »katastrophischen Verläufen des 20. Jahrhun-

79 Bennholdt-Thomsen, Anke, Die Bedeutung des Ortes für das literarische Geschichtsbewußtsein. In: Eggert, Hartmut; Profitlich, Ulrich; Scherpe, Klaus R. (Hg.), Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit, Stuttgart 1990, S. 128-139, Zitat S. 128.

80 Vgl. u.a. Grossklaus, Götz, Natur – Raum: von der Utopie zur Simulation, München 1993. Becker, Claudia, Zimmer – Kopf – Welten. Motivgeschichte des Interieurs im 19. und 20. Jahrhundert, München 1990. Scherpe, Klaus R., Die Unwirklichkeit der Städte, Hamburg 1988.

derts«[81] so heftig diskutierte Frage nach der Notwendigkeit, den Möglichkeiten und Grenzen von Erinnerungen birgt die Frage nach den Orten in sich, denn: Erinnerungsarbeit ist ortsfixiert. Nicht zuletzt die Erkenntnis, dass Geschichtsschreibung immer auch Narration ist, hat die Nähe von Erinnerung und Erzählung deutlich gemacht. Erinnerungsarbeit ist konstitutiv für Erzählungen und hat insbesondere ›nach Auschwitz‹ an Bedeutung gewonnen.

Die Erzählerin Anna Seghers, die Benjamin in seiner Rezension des Romans *Die Rettung* eine »Chronistin« nannte,[82] erzählt auch und besonders nach 1945 innerhalb dieser geschichtsphilosophischen Überlegungen. Wie Benjamin in seinem Aufsatz zu Nikolai Lesskow »Der Erzähler« ausgeführt hat, versteht er den Chronisten als den eigentlichen Erzähler.[83] Im Gegensatz zum Roman, der das Individuum in seiner Einsamkeit bestätigt, bieten die Erzählungen des Chronisten Rat und sind innerhalb eines sozialen und intertextuellen Bezugsfeldes verankert. Die Erinnerung des Chronisten ist immer eine kollektive, wie auch seine Aufgabe eine soziale ist. Dass er Seghers als Chronistin bezeichnete, bestätigt die Nähe zwischen den geschichtsphilosophischen Gedanken Benjamins und der Erzählkunst von Anna Seghers, die aus heutiger Sicht in ihren anachronistischen Ausprägungen, wie zum Beispiel der Härte und Lakonik der Darstellung, der fehlenden Subjektzentrierung und der Multiperspektivität, als die Moderne überschreitend erkannt werden muss. Indem hier in dieser widersprüchlichen Eigenart die Besonderheit des Werks der Autorin gesehen wird, ist der Zusammenhang von Fragen der Erinnerung, der erzählerischen Konstruktion und der Präsentation von Orten und Figuren innerhalb der erzählten Welten von Interesse.

Die in dieser Arbeit vorgelegten Analysen sind einem narratologischen Ansatz verpflichtet, der weder den Aspekt der erzählten Welten noch historische und kulturelle Kontexte ausblendet. Die Kapitel beschäftigen sich jeweils mit einem Erzähltext und einem Erzählzyklus. Die Reihenfolge der Textuntersuchungen entspricht der Chronologie des Entstehens der Erzähltexte. Seghers' Beschäftigung mit Mexiko und der Karibik wurde durch die Stationen ihrer Flucht vor den Nationalsozialisten (Martinique, San Domingo) und durch ihr Exilland Mexiko angeregt. Das Interesse an diesen Ländern manifestierte sich nach der Rückkehr nach Deutschland in insgesamt vier mexikanischen und sechs karibischen

81 Bennholdt-Thomsen, Anke, Die Bedeutung des Ortes (1990), S. 133.

82 Benjamin, Walter, Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen (GS III), S. 530-538.

83 Benjamin, Walter, Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows (GS II, 2), S. 438-465.

Erzählungen. Der Blick zurück auf die Länder (inklusive Frankreich) und Erfahrungen des Exils prägt die Texte und erzählt von der Bedeutung dieser Lebensphase für die Autorin. Die Auswahl aus den mexikanischen und karibischen Erzählungen[84] ist dem Umstand verpflichtet, dass *Crisanta* und *Drei Frauen aus Haiti* am Beginn und am Ende der DDR-Schaffensphase der Autorin stehen sowie besonders eindrucksvolle Frauenfiguren aufweisen.

Im folgenden Kapitel wird mit *Crisanta. Mexikanische Novelle* von 1947 begonnen. Die Frage nach den Zusammenhängen von Erinnerung und Erzählkonzept steht im Mittelpunkt der Textanalyse. Es folgt die Analyse der zweiten mexikanischen Erzählung *Das wirkliche Blau* von 1967. Die ersten beiden karibischen Geschichten: »Die Hochzeit von Haiti« und »Wiedereinführung der Sklaverei auf Guadeloupe« (beide zusammen 1949) gehören in den zeitlichen Kontext von *Crisanta*, werden hier jedoch nicht eingehend besprochen, da im Gegensatz zu *Crisanta* die Frauenfiguren nicht im Mittelpunkt stehen und zweitens die Forschung sich mit diesen, ebenfalls im Gegensatz zu *Crisanta*, recht ausführlich beschäftigt hat. Das gilt auch für die dritte karibische Geschichte, »Das Licht auf dem Galgen« (1960), die in den zeitlichen Kontext von *Das wirkliche Blau* gehört. Auch wenn die Frauenfiguren in diesen beiden Texten ähnliche Funktionen erfüllen, erforderten die Mannigfaltigkeit der intertextuellen Bezüge der beiden mexikanischen Erzählungen sowie die Bedeutung der zweiten mexikanischen Erzählung für die DDR-Literaturgeschichte deren eingehende Analyse. Die Frage nach dem Verhältnis von Künstlerfigur und Gesellschaft und der Funktion der Frauenfiguren in diesem Verhältnis bestimmt die Textinterpretation. Den Abschluss bildet der Erzählzyklus *Drei Frauen aus Haiti* von 1980, der bisher in seiner Radikalität gerade der Repräsentation der Frauenfiguren noch viel zu wenig zur Kenntnis genommen wurde. Ob und inwiefern Erzählen überhaupt noch möglich ist, ist die zentrale Frage, die dieser Zyklus behandelt. Durch diese Auswahl werden drei wichtige historische Wendepunkte nicht nur in der Biographie von Anna Seghers, sondern auch in der Geschichte der DDR-Literatur

84 Seghers selbst hat alle hier ausgewählten Texte als Novellen bezeichnet. Diese Benennung scheint vorrangig dem Interesse an einer Erzählsammlung nach dem Vorbild des *Il Decamerone* Boccaccios geschuldet und weniger nach gattungsgeschichtlichen Aspekten erfolgt zu sein. In dieser Arbeit werde ich daher von *Crisanta. Mexikanische Novelle* als Novelle, im Allgemeinen aber von dem jeweiligen ›Erzähltext‹ sowie den ›mexikanischen und karibischen Erzählungen‹ sprechen und die gattungsgeschichtliche Reflexion an interpretatorisch wichtigen Stellen einfließen lassen.

in den Blick genommen. Aus dem Textkorpus ergibt sich eine Beschäftigung mit der am meisten umstrittenen Lebens- und Schaffensphase von Anna Seghers (1947-1983).

Seghers' Schreiben ist, worauf oft genug hingewiesen wurde, nur rudimentär autobiographisch geprägt. Nur selten gibt es in ihrem umfangreichen Werk eine narrative Instanz, die in der 1. Person spricht.[85] Ihre biographischen Auskünfte in Interviews und auf Anfragen in Briefen sind spärlich, zurückhaltend und häufig verwirrend. Christa Wolf gegenüber äußerte sie: »Was die biographischen Fragen anbelangt: die Erlebnisse und die Anschauungen eines Schriftstellers, glaube ich, werden am allerklarsten aus seinem Werk, auch ohne spezielle Biographie.«[86]

In Anspielung auf den Topos, dass das Werk das Leben repräsentiere, lenkt Seghers den öffentlichen Blick auf die veröffentlichten Ergebnisse ihrer Arbeit. Ihre Distanz gegenüber dem Autobiographischen in den Texten sowie in Interviews muss weniger als grundsätzliche Verneinung von Bezügen zwischen Leben und Werk verstanden werden. Eher scheint es sich um eine Abwehr der durch die Öffentlichkeit im Falle von Autorinnen häufig praktizierten Verschmelzung von Leben und Werk zu handeln.

> Wo die Differenz zwischen beidem [Kunst und Leben], die im Programm autonomer Kunst festgeschrieben ist, über die ästhetische Dignität und den kanonischen Rang eines Textes entscheidet, ist der Vorwurf des Dilettantismus und der Trivialität nicht fern.[87]

Seghers betont gegenüber Wolf nicht nur ihren Status als Autorin, indem sie sich in eine Reihe mit ähnlichen Äußerungen Herders und Goethes stellt,[88] sondern auch den grundsätzlichen öffentlichen Bezug ihrer Arbeit. Gerade dieser ist es, der aus heutiger Sicht nach einer genauen Betrachtung der historischen Umstände der Entstehung der Texte verlangt. Helmut Scheuer nimmt die auf den ersten Blick widersprüchlich erschei-

85 Ausnahmen bilden der Roman *Transit* (1944), in dem eine männliche Erzählerfigur in der 1. Person spricht, und die Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen* (1946), in der eine weibliche Erzählerfigur in der 1. Person spricht. Auch die Erzählung *Wiederbegegnung* (1977) beginnt mit der Schilderung eines Erzählanlasses in der Ich-Form.

86 Wolf, Christa, Ein Gespräch mit Anna Seghers. In: Dies., Die Dimension des Autors (1987), S. 279-292, Zitat S. 280.

87 Lühe, Irmela von der; Runge, Anita, Einleitung. In: Querelles (2001), S. 9-17, Zitat S. 11.

88 Vgl. Scheuer, Helmut, »Nimm doch Gestalt an« – Probleme einer modernen Schriftsteller/innen-Biographik. In: Querelles (2001), S. 19-30, hier S. 20/21.

nende Aussage Seghers' in seinen Ausführungen zu Biographik und Literaturwissenschaft zum Anlass, Literaturgeschichte als ein Verfahren zu verstehen, in dem die soziale Wirklichkeit aus den Deutungsmustern der Autoren (Texte), aus den personalen Handlungsmustern und den Strukturbedingungen rekonstruiert wird. »Wollen wir vermeiden, Texte und Diskurse wie handelnde Individuen zu betrachten, dann sind die Textproduzenten und ihre Intentionen durchaus wichtig.«[89]

Für die Textanalyse wird hier ein Verfahren angestrebt, das die biographischen und zeitgeschichtlichen Kontexte präsent hält, ohne dass diesen das primäre Erkenntnisinteresse gilt. Die den jeweiligen Textanalysen vorangestellten biographischen, werkgeschichtlichen und kulturpolitischen Kontextualisierungen dienen einer Kenntnisnahme von kulturhistorischen Zusammenhängen mit Blick auf die Fragestellungen der Analysen. Wenn Ansgar und Vera Nünning davon sprechen, dass die Frage danach, »wie die Kontextualisierung von literarischen Themen und Formen mit historischen, biographischen, sozialen und politischen Bedingungsfaktoren im Einzelnen methodisch zu bewerkstelligen ist, noch keineswegs endgültig geklärt ist«[90], so verstehe ich mein Vorgehen als einen weiteren Versuch in diese Richtung. Die Beschränkung auf den thematischen Komplex Mexiko und die Karibik ist nicht nur der auffälligen Zunahme von bedeutenden Frauenfiguren seit dem Exil und der Verbindung mit dem mexikanischen und karibischen Stoffgebiet geschuldet, sondern verfolgt auch die Frage nach den poetologischen Veränderungen im Schreiben der Autorin durch die und nach der Erfahrung des Exils.[91]

Die Frage nach dem Ort der Frauen in den mexikanischen und karibischen Erzählungen von Anna Seghers führt eine Vielzahl von Implikationen mit sich, von denen einige hier angedeutet wurden. Sie bilden das Feld, innerhalb dessen diese Arbeit sich verortet. Die Herausarbeitung der Erzählkunst dieser Autorin kann nur durch eine Analyse geleistet werden, die sich auf die Strukturen und Bilder der Texte einlässt und deren kulturhistorische Verflechtungen erkennbar macht. Auf diese Weise wird der politischen Dimension der Autorschaft Anna Seghers' und damit der ihres Schreibens Platz eingeräumt, ohne dass die daraus entstehenden Fragen die Textanalysen beherrschen würden.

89 Scheuer, Helmut, Biographik und Literaturwissenschaft. Konstruktion und Dekonstruktion. Anna Seghers und ihre Biographen. In: Argonautenschiff 4 (1995), S. 245-262, Zitat S. 250.

90 Nünning, Ansgar; Nünning, Vera, Erzähltextanalyse und Gender Studies (2004), S. 25.

91 Zur Poetologie des Exils vgl. Englmann, Bettina, Poetik des Exils: die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur, Tübingen 2001.

Crisanta.
Mexikanische Novelle (1950)

> Vielleicht war meine Mutter schon in den Flur gegangen und wartete an der Treppentür. Doch mir versagten die Beine.[1]

Crisanta, die erste der zwei mexikanischen Erzählungen von Anna Seghers, erschien 1951 im Insel Verlag und gehörte 1953 (und 1963) zu den ausgewählten Erzählungen des Sammelbandes *Der Bienenstock*.[2] Seghers versuchte auch nach der Erstveröffentlichung mehrfach *Crisanta* mit anderen Erzählungen, in denen Frauen im Mittelpunkt stehen, als Zyklus zu veröffentlichen. Ihre Bemühungen deuten auf ein großes eigenes Interesse an dieser Novelle hin, die sie in einem Brief an ihren Verleger Erich Wendt als »häretisch und schismatisch«[3] bezeichnete.

Die mexikanischen Erzählungen unabhängig von der »Erfahrung Mexiko«[4] der Autorin zu untersuchen, hieße, den Entstehungszusammenhang und die Bedeutsamkeit der Auseinandersetzung mit der Exilerfahrung für deren Schreiben zu übersehen. Für die Beantwortung der Frage nach der Art und Weise der Repräsentation ›des Fremden‹ und ›der Frauen‹ in den Erzählungen und nach deren Relevanz in ihrer Zeit ist es unerlässlich, sich einerseits den historischen Kontext des deutschen Exils in Mexiko und der damaligen mexikanischen Gesellschaft und andererseits

1 Seghers, Anna, Der Ausflug der toten Mädchen. In: Dies., Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Band IX: Erzählungen 1926-1944, Berlin und Weimar ²1981, S. 331-362, Zitat S. 361/362.

2 Seghers, Anna, Crisanta. In: Dies., Der Bienenstock. Ausgewählte Erzählungen in zwei Bänden, Berlin 1953, S. 134-169. Außer in *Crisanta* und *Das wirkliche Blau* ist Mexiko in der ersten und letzten Erzählung des Erzählbandes *Die Kraft der Schwachen* (»Agathe Schweigert« und »Die Heimkehr des verlorenen Volkes«) Thema. In *Der Ausflug der toten Mädchen* (1946) und *Wiederbegegnung* (1977) spielen die extradiegetische Erzählsituation und der Erzählanlass für die Ich-Erzählerin in Mexiko.

3 Anna Seghers an Erich Wendt, Wiepersdorf, den 14.6.50. In: Faber, Elmar; Wurm, Carsten (Hg.), … und leiser Jubel zöge ein. Autoren- und Verlegerbriefe 1950-1959, Berlin 1992, S. 384-386, hier S. 386.

4 Diersen, Inge, Erfahrung Mexiko. Die lateinamerikanische Spur im Schaffen von Anna Seghers, Argonautenschiff 3 (1994), S. 145-154.

den der Rückkehr der Exilanten, hier insbesondere von Seghers, nach Deutschland zu vergegenwärtigen. Seghers' mexikanische Erzählungen entstehen, anders als die Bodo Uhses zum Beispiel, nicht in Mexiko, sondern in Deutschland. Es ist der Blick zurück auf das Gastland und der nach vorn auf ein aufzubauendes ›neues Deutschland‹, der zum Schreibanlass wird.

1 Emigration und Rückkehr

Seghers war 1933, nach einer Hausdurchsuchung ihrer Wohnung durch die Gestapo, zuerst mit ihrem Mann nach Paris geflohen. Nachdem sich dort eine Unterkunft für die Familie gefunden hatte, ließen sie die beiden Kinder nachkommen.[5] Bei der Besetzung von Paris durch die Deutschen versuchte Seghers mit den Kindern – ihr Mann war seit Beginn des Krieges in einem französischen Internierungslager – zu fliehen. Dabei wurde sie von den deutschen Truppen ›überholt‹. Sie kehrte nach Paris zurück, wo sie einige Zeit im Untergrund lebte, bis sie im September mit der Hilfe von Jeanne Stern zu Fuß über die Grenze in den unbesetzten Teil Frankreichs flüchten konnte.[6] Von Pamiers und später von Marseille aus kämpfte sie, wie viele andere, für die Freilassung ihres Mannes und um Visa und Schiffskarten zur Flucht aus Europa.[7] Am 24. März 1941 schiffte sich die Familie auf dem Frachtdampfer »Paul Lemerle« ein.[8] Die Fahrt

5 Vgl. die in der französischen Monatszeitschrift »Europe« 1938 veröffentlichten Tagebuchseiten von Seghers: »Six jours, six années – pages de journal«. Ins Deutsche übersetzt und wiederabgedruckt in: ndl 32 (1984) 9, S. 5-9.

6 Vgl. Stern, Jeanne, Die Dame mit dem Turban. In: ndl 29 (1981) 6, S. 5-19. Dies., Das Floß der Anna Seghers. In: Batt, Kurt (Hg.), Über Anna Seghers. Ein Almanach zum 75. Geburtstag, Berlin, Weimar 1975, S. 77-91.

7 Vgl. Stephan, Alexander, Flucht aus Frankreich. Der Weg von Anna Seghers nach Mexiko. In: Saint Sauveur-Henn, Anna (Hg.), Zweimal verjagt. Die deutschsprachige Emigration und der Fluchtweg Frankreich – Lateinamerika: 1933-1945, Berlin 1998, S. 78-89. Walter, Hans-Albert, Anna Seghers' Metamorphosen. Transit – Erkundungsversuche in einem Labyrinth, Frankfurt am Main 1985, S. 29-33. Ders., Eine deutsche Chronik. Das Romanwerk von Anna Seghers aus den Jahren des Exils. In: Keim, Anton Maria, Exil und Rückkehr, Emigration und Heimkehr. Ludwig Berger, Rudolf Frank, Anna Seghers und Carl Zuckmayer, Mainz 1986, S. 85-119, hier S. 105-107. Ders., Flucht aus Frankreich. In: Almanach (1975), S. 98-104. Sowie: Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (2000), S. 347-381.

8 Für einen Eindruck von dieser Schiffsreise vgl. Lévi-Strauss, Claude, Traurige Tropen. Übersetzt von Eva Moldenhauer, Köln 1978, S. 17-22.

ging über Martinique in die Dominikanische Republik, dann weiter nach New York, wo Seghers zum letzten Mal vergeblich versuchte, die Erlaubnis zur Einreise in die USA zu bekommen, und schließlich bis nach Veracruz, wo sie am 30. Juni eintrafen.[9]

1.1 Das Exil: »Gewöhnliches und gefährliches Leben«.[10]

Seghers lebte insgesamt 13 Jahre im Exil. In dieser Zeit starben ihr Vater 1940 an einem Herzinfarkt und ihre Mutter 1942 auf einem Transport in das Konzentrationslager Piaski bei Lublin.[11] In der Seghers-Forschung wird häufig zwischen dem Frühwerk, das in Anlehnung an Reich-Ranickis Diktum als gelungen angesehen wird, und dem Werk seit 1947, das aufgrund des Lebens im sozialistischen Staat notwendigerweise misslungen sei, unterschieden. Weniger Beachtung fanden unter dieser Prämisse lange Zeit das Exilwerk und die nachhaltigen Auswirkungen der Exilerfahrung, die in neueren Forschungen untersucht werden[12] und auf die hier näher eingegangen werden soll.

Die Jahre in Paris vor der Besetzung durch die Deutschen beschreibt Zehl Romero als eine sehr produktive Phase im Leben der Autorin. An den vielfältigen Aktivitäten der deutschen Emigranten in Paris im Zeichen der Einheitsfront nahm Seghers persönlich ebenso teil, wie ihre Romane aus dieser Zeit als wichtige Beiträge zur Bekämpfung des Nationalsozialismus angesehen werden (*Das siebte Kreuz*, 1942).[13] Schon in den

9 Zu den Bemühungen der Familie, in die USA einzureisen, vgl. u.a. Sandoval, Josefina, México in Anna Seghers' Leben und Werk 1940-1947, Berlin 2001, S. 21-44.

10 Briefwechsel Anna Seghers – Wieland Herzfelde. Gewöhnliches und gefährliches Leben. Ein Briefwechsel aus der Zeit des Exils 1939-1946, Darmstadt und Neuwied 1986.

11 Vgl. Wagner, Frank, Deportation nach Piaski. Letzte Stationen der Passion von Hedwig Reiling. In: Argonautenschiff 3 (1994), S. 117-126.

12 Vgl. u.a. Bock, Sigrid, Erziehungsfunktion und Romanexperiment: Anna Seghers: Die Toten bleiben jung. In: Dies.; Hahn, Manfred (Hg.), Erfahrung Exil. Antifaschistische Romane 1933-1945, Berlin und Weimar 1979, S. 394-431. Stephan, Alexander, Vom Fortleben der Avantgarde im Exil. Das Beispiel Anna Seghers. In: Blätter der Carl Zuckmayer-Gesellschaft 11 (1985), S. 42-51. Hilzinger, Sonja, Anna Seghers und Heinrich Heine: Begegnung im Exil. In: Dies.; Gauch, Sigfrid; Stegat, Anne (Hg.), Wort-Brüche. Rheinland-Pfälzisches Jahrbuch für Literatur, Band 5, Frankfurt am Main 1998, S. 224-229.

13 Vgl. Walter, Hans-Albert, Eine deutsche Chronik (1986), S. 92-103.

frühen Romanen stehen neben den männlichen Protagonisten eindrucksvolle Frauenfiguren im Mittelpunkt der Handlung, zum Beispiel in *Der Kopflohn* (1933), *Der Weg durch den Februar* (1935), und in *Die Rettung* (1937).

Ebenfalls in Paris entstand der erst posthum veröffentlichte Essay »Frauen und Kinder in der Emigration«.[14] Der Text erzählt, vermutlich nach Akten der »Roten Hilfe« in Paris, Lebensgeschichten von Frauen und Kindern in der Emigration. Seghers ging den Fragen nach, wie diese Frauen nach Paris kamen, was ihr Beitrag zum Entschluss zur Emigration war und wie sich ihr Leben dadurch veränderte. Dabei zeichnete sie das Bild der einfachen Frauen, die aufgrund familiärer Verstrickungen, zum Beispiel der politischen Arbeit ihrer Männer oder Söhne, oder aufgrund ihres Judentums[15] zur Flucht gezwungen worden waren und in diesem entscheidenden Augenblick unauffällig heroische Größe bewiesen. Sie verband so ihr im Bund proletarischer revolutionärer Schriftsteller (BPRS) geschultes ›Arbeiterbewusstsein‹ mit einem spezifischen Blick auf die Frauen. Die Darstellung der Erfahrungen von Frauen und Kindern betont das Alltägliche der Emigration, jenseits der Heroisierung der Widerstandskämpfer durch den kommunistischen Diskurs. Die neue Situation des Exils ermöglicht es den Frauen, vergessene Potentiale zu aktivieren. Im Essay findet in Anknüpfung an diese ›alten‹ Potentiale ›der Frauen‹ eine archetypisierende Umdeutung von Geschlechterzuschreibungen statt.

> Die Frau, die die Grenze passiert hat, die eines Abends am Gare de l'Est ankommt, die ist hellwach, nicht bloß aus Gespanntheit, aus Erschöpfung – hellwach in ihr ist die Kraft, die vielleicht ihr Leben lang, vielleicht Jahrhunderte verschüttet war, weil niemand ihrer bedurfte. Jetzt ist sie wieder die Frau von Kriegszügen, von Verbannungen, von Völkerwanderungen.[16]

14 Seghers, Anna, Frauen und Kinder in der Emigration. In: Argonautenschiff 2 (1993), S. 319-327. Zuerst in: Briefwechsel Anna Seghers – Wieland Herzfelde (1986), S. 128-145. Das Manuskript wurde dem Aufbau-Verlag durch einen literarischen Agenten übermittelt, seine tatsächliche Herkunft ist bisher nicht geklärt. Vgl. Roussel, Hélène, Anna Seghers' Blick auf Frankreich in »Frauen und Kinder in der Emigration«. In: Argonautenschiff 11 (2002), S. 65-74.

15 Ein Gegenbeispiel für die These Marie Haller-Nevermanns (Jude und Judentum, 1997), Seghers ignoriere die jüdische Dimension. Vgl. auch Schlenstedt, Silvia, Überlegungen zu Anna Seghers' »Frauen und Kinder in der Emigration«. In: Argonautenschiff 2 (1993), S. 123-131. Vgl. auch Roussel, Hélène, Anna Seghers' Blick auf Frankreich (2002), S. 67/68.

16 Seghers, Anna, Frauen und Kinder (1993), S. 320.

In der Aufzählung wird der Aspekt der Grenzüberschreitung hervorgehoben: Der Krieg wird nicht als stationäres Ereignis, sondern als Zug, die Verbannung als erzwungene Grenzüberschreitung gedeutet. Für die Wanderungen der Völker kann die des jüdischen Volkes als exemplarisch gelten. Die Grenze markiert den Unterschied zwischen dem alten (»gewöhnliche[n]«) und dem neuen Leben. Das »gewöhnliche[]« Leben wird in Seghers' Bildlichkeit durch die alten Wohnstätten in Deutschland mit ihrem »Hausrat und Tüllgardinen« und den Existenz gewährenden Orten »eine Schneiderei oder ein Laboratorium, eine Redaktion oder ein Ministerium, eine Hochschule oder die Erwerbslosenunterstützung« symbolisiert.[17] Das andere Leben dagegen, das sie in einem Brief an Wieland Herzfelde 1939 als »gefährliches« bezeichnet,[18] beginnt mit dem Entschluss zur Emigration (oder zum Widerstand), der die Grenzüberschreitung markiert. Seghers verweist nur indirekt durch die Schilderung des Verhaltens der Frauen auf die (männlichen) Opfer des gefährlichen Lebens. Dem Heroismus der Kämpfer korrespondiert das stille ›Ausharren‹ der Angehörigen. Dieser Blick auf die Geschichte vergisst die konkrete Lebenspraxis nicht, sondern macht sie zu seinem Ausgangspunkt. Die für Seghers spezifische Verbindung des Konkreten mit dem Allgemeinen, die besonders in ihrem Exilwerk einen hohen Stellenwert besitzt,[19] bewahrt die Texte vor Ideologisierungen und propagandistischen Einschlägen.

Das »gefährliche[]« Leben nimmt seinen Anfang in dem Moment, in dem das »Leben unlebbar« wird.[20] Von diesem Augenblick an, so scheint es, ist es von einer prinzipiellen Lebensverneinung geprägt. Um dennoch weiter leben und damit auch weiter kämpfen zu können, muss dem »gefährliche[n]« Leben ein Teil »gewöhnliches« Leben aufgezwungen

17 Ebenda, S. 319.

18 In dem Brief spricht sie von einem Buch, das sie »Gewöhnliches und Gefährliches Leben« nennt. Diese Formulierung trifft die Aussagen des Essays sehr genau, auch wenn dort nicht vom »gefährliche[n] Leben« die Rede ist. Vgl. Anna Seghers an Wieland Herzfelde, 1. September [1939] [Frankreich]. In: Briefwechsel Anna Seghers – Wieland Herzfelde (1986), S. 35. In den Tagebuchseiten »Sechs Tage, sechs Jahre« betont sie die Größe eines kommunistischen Kämpfers durch den Anschein des »Gewöhnlichen«, den dessen »gefährliches Leben« zu Eigen sei. Vgl. Seghers, Anna, Sechs Tage, sechs Jahre. In: ndl 32 (1984) 9, S. 8. Die Formulierung vom »gewöhnlichen und gefährlichen Leben« bleibt jedoch in Nachfolge des Titels des Briefwechsels zwischen Seghers und Herzfelde primär ein ›Rezeptionstopos‹.

19 Vgl. Schlenstedt, Silvia, Überlegungen zu Anna Seghers' »Frauen und Kinder in der Emigration« (1993), S. 123-131.

20 Seghers, Anna, Frauen und Kinder (1993), S. 319.

werden. Diese Aufgabe kommt in Seghers' Schilderung ›der Frau‹ zu: »Sie wird vor den ungewöhnlichsten Augenblick gestellt, auf daß sie ihn zwinge, die Züge gewöhnlichen Lebens anzunehmen, damit man ihn ertragen kann.«[21]

Die Kraft der Lebenserhaltung erwächst aus dem Alltag, dem Gewöhnlichen, das durch die Frauen mit über die Grenze gebracht wird.[22] Der Antagonismus von Leben und (Helden)-Tod bestimmt die Struktur des Textes. Seghers' Abwägen von Schwierigkeiten und Chancen der Emigration setzt auf die lebenserhaltende Kraft des Gewöhnlichen, die, um neben der Heroisierung des Kampfes ebenfalls eine Berechtigung zu erlangen, in einen mythologisierenden und märchenhaften Gestus eingebunden wird. Die individuellen Frauen werden im Text zu ›der Frau‹, die Kraft ist eine »seit Jahrhunderten verschüttete«, also immer zeitlich anwesende und zu aktivierende, das Wiedererkennen des getöteten Ehemannes wird mit einem Märchen verglichen. »Jeder von uns hat gehört, daß Stenzers Frau den zerschundenen Leichnam ihres Mannes wie im Märchen nur an einer Narbe wiedererkannte.«[23]

Die Voraussetzung für die gleichzeitige Existenz von »gewöhnliche[m] und gefährliche[m] Leben« ist eine Aufwertung des Gewöhnlichen, die durch die Mythologisierung möglich wird. Um lebensbejahende und lebensverneinende Seinsweisen miteinander zu verbinden, bedarf es einer Gleichstellung beider Aspekte, die an die Strukturen und Inhalte der Mythologie erinnern. Die Erzählung von den sich gegenüberstehenden guten und bösen Kräften (die Ursache des Todes als Opfertod ist der Kampf gegen das Böse) bedient sich nicht nur einer mythologisierenden Sprache, sondern tendiert selbst zur Mythologisierung.

Die Emigrationserfahrung führt bei Seghers, wie an diesem Essay exemplarisch deutlich wird, zu einer Aktualisierung und Verstärkung mythologischer Denkschemata, die in der Auseinandersetzung mit den Entwicklungen in der Weimarer Republik bereits angelegt waren. Dieses

21 Ebenda, S. 320.

22 Vgl. zu diesem Komplex bei anderen Autoren: Lühe, Irmela von der, »Und der Mann war oft eine schwere, undankbare Last.« Frauen im Exil – Frauen in der Exilforschung. In: Exilforschung 14 (1996), S. 44-61, bes. S. 47/51. Zu diesem Komplex bei Autorinnen vgl. Pelz, Annegret, Passagiera – Transit. Metaphern des Übergangs in Exilromanen von Frauen. In: Hirschbach, Denny; Nowoselsky, Sonia, Zwischen Aufbruch und Verfolgung. Künstlerinnen der zwanziger und dreißiger Jahre, Bremen 1993, S. 149-157.

23 Seghers, Anna, Frauen und Kinder (1993), S. 322.

Phänomen kann als typisch für die Exilliteratur angesehen werden.[24] Das Konzept vom gewöhnlichen und gefährlichen Leben behält trotz aller Tendenz zur Mythologisierung und Heroisierung das Konkrete der Lebenserfahrungen einzelner Personen im Blick. Die Ambivalenzen dieses Konzeptes werden seit dem biographischen Einschnitt der Emigration insbesondere für die Gestaltung der Frauenfiguren im Werk der Autorin einflussreich bleiben.

Auch in Seghers' öffentlichen Reden steht weniger eine revolutionäre Metaphorik von etwas »völlig Neuem« im Vordergrund als vielmehr das Bemühen, an bewährte, aber missbrauchte Traditionen anzuknüpfen. Folgerichtig versuchte Seghers in verschiedenen Ansprachen im Exil, die vom Faschismus okkupierten Begriffe wie ›Vaterland‹ und ›Volk‹ für die ›richtige Sache‹ zu retten. In »Volk und Schriftsteller« von 1942 geht es ihr neben diesen Begriffen auch um das Wort »Mutter«.

> Was Hitler auch alles mit dem Wort »Mutter« gemacht hat, an wieviel Muttertagen, durch wieviel Mutterkreuze die deutsche Frau gepriesen wurde, dem niederträchtigsten Krieg Söhne geboren zu haben, der echte Begriff »Mutter« hat deshalb nie ausgelöscht werden können, weil er zu den Begriffen gehört, die jeder Mensch, jede Minute durch eigene Erfahrung erneuert.[25]

Der nationalsozialistische Gebrauch der Sprache, auf den hier ausdrücklich verwiesen wird, ist durch die Betonung von heldenhaftem Kampf und notwendigen Opfern ebenfalls eingebunden in ein Konzept vom gefährlichen Leben. Diese Vergleichbarkeit des kommunistischen und des faschistischen Diskurses spricht Seghers zwar nicht aus, aus ihrem Versuch der Rettung wird aber deutlich, dass dieser Umstand ihr wohl bewusst war. Sie setzt daher am Beispiel der Mutter den politischen Instrumentalisierungen die eigenen, individuellen Erfahrungen entgegen, die sie aber wiederum als »echte[n] Begriff« bezeichnet. Die der lebensverneinenden Sphäre der Ideologie entkommene Begrifflichkeit bedarf einer erneuten Substantialisierung, die Seghers im gedanklichen Kontext ihres Konzeptes vom gewöhnlichen Leben vornimmt. Dadurch wird die Rettung der Sprache und mit ihr die Poetologie der Autorin eng mit den

24 Vgl. Koopmann, Helmut, Geschichte, Mythos, Gleichnis: Die Antwort des Exils. In: Holzner, Johann; Wiesmüller, Wolfgang (Hg.), Ästhetik der Geschichte, Innsbruck 1995. S. 77-98.

25 Seghers, Anna, Volk und Schriftsteller. In: KuW I, S. 192.

Frauen-, speziell mit den Mutterfiguren verknüpft. Der Widerspruch von Betonung der Erfahrung und der Behauptung einer »echte[n]« Begrifflichkeit führt in das Zentrum von Seghers' poetologischen Auffassungen. Sie möchte, der möglichen Instrumentalisierung von Sprache eingedenk, diese dennoch für ihr Schreiben als eines, das direkt an die unmittelbaren Erfahrungen der Menschen anknüpft, retten. Sie besteht auf der Bedeutsamkeit der konkreten Lebenssphäre und bindet diese ein in ein geschichtliches Konzept von der Beständigkeit humanistischer Werte, das die Grundlage für ihr eigenes Schreiben bildet. Die unauflöslichen Widersprüche dieser Konstruktion charakterisieren in unterschiedlichen Ausprägungen die Bandbreite ihres essayistischen und erzählerischen Werkes.

Im Briefwechsel mit Lukács zur »Expressionismusdebatte« sprach Seghers von der Bedeutung der unmittelbaren Erfahrung für den künstlerischen Prozess.[26] Was sie innerhalb der poetologischen Überlegungen des Briefwechsels für die Künstler und Künstlerinnen retten wollte, machte sie in den öffentlichen Ansprachen dieser Zeit zum Ausgangspunkt ihrer politischen Überlegungen. Künstlerische und politische Auffassungen und Aussagen fußen auf den gleichen Grundüberzeugungen und sind eng miteinander verwoben. Die geforderte Verbindung von »gewöhnliche[m] und gefährliche[m] Leben« impliziert nicht nur konkret die Möglichkeit des Weiterlebens, sondern ist zugleich Grundlage für den künstlerischen Schaffensprozess und damit – in bewusster Engführung – für die politische Arbeit der Autorin.[27]

26 Vgl. Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács. In: Lukács, Georg, GW, Probleme des Realismus I, Band 4, Neuwied und Berlin 1971, S. 345-376. Dazu: Opitz, Antonia, Der Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács (1938/39) – neu gelesen. In: Argonautenschiff 13 (2004), S. 83-94. Batt, Kurt, Schriftsteller, Poetisches und wirkliches Blau, Hamburg 1980. Rühle, Jürgen, Gefährten am Kreuzweg. In: Ders., Die Schriftsteller und der Kommunismus in Deutschland, Köln, Berlin 1960, S. 74-86. Schiller, Dieter, Die Expressionismus-Debatte – eine »wirkliche, nicht dirigierte Diskussion«? In: Exil 20 (2000), S. 77-90.

27 Vgl. u.a. Seghers, Anna, Aufgaben der Kunst. In: KuW I, S. 197-201.

1.2 Einheitsfront und die Folgen: Seghers in Mexiko

Die Geschichte des westlichen Zentrums der deutschen, kommunistischen Emigration in Mexiko ist inzwischen relativ gut erforscht. Die Darstellungen Wolfgang Kießlings und Fritz Pohles aus den 80er Jahren erzählen, liest man sie einander ergänzend, in Differenz und Übereinstimmung ein Stück deutsch-deutscher (Wissenschafts-) Geschichte. Die Bedeutung des mexikanischen Exils scheint aus heutiger Sicht besonders in der relativen Ferne zu Moskau und den dortigen politischen Verhältnissen zu liegen. Diese Ferne, die die Exilanten selber in ihren Briefen als Nachteil deklarierten,[28] ermöglichte Entwicklungen, zum Beispiel die Annäherung an zionistische Positionen, die in Moskau kaum vorstellbar waren und die in der Nachkriegszeit für die Beteiligten zu erheblichen Schwierigkeiten führten.[29] Einem Großteil der politischen Führung des mexikanischen Exils wurde später mit unterschiedlichem Ausgang der Prozess gemacht. Otto Katz bezahlte sein Bemühen um eine breite Front gegen den Faschismus 1952 im Slánský-Prozess mit dem Leben.[30]

Das Interesse der deutschen Exilanten in Mexiko war nach Kießling einzig auf die Einheitsfront ausgerichtet. Pohles Darstellung bestätigt dieses Bemühen, legt aber auch die machtpolitischen Hintergründe und die internen Auseinandersetzungen zwischen linkssozialistischen, bürgerlichen und kommunistischen Gruppierungen in Mexiko detailliert offen.[31] Die Aufgaben der Schriftstellerin Seghers, die bereits kurz nach ihrer Ankunft in Mexiko den Heinrich-Heine-Klub mitbegründete und zu dessen Präsidentin ernannt wurde, scheinen dabei eher im moralisch-

28 Vgl. u.a. Brief von Anna Seghers-Radvanyi an M. Apletin und Joh. R. Becher, Mexiko 1. September (1943). In: Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst, Moskau. Zitiert in: Schiller, Dieter, Anna Seghers' Publizistik zwischen Exil und Heimkehr. In: Argonautenschiff 7 (1998), S. 169-180.

29 Vgl. Pohle, Fritz, »Freies Deutschland« und Zionismus. Exilkommunistische Bündnisbemühungen um die jüdische Emigration (Mexiko). In: Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart (1988) 3, S. 88-96.

30 Zum Slánský-Prozess vgl. Hodos, Georg Hermann, Schauprozesse. Stalinistische Säuberungen in Osteuropa 1948-54, Frankfurt am Main, New York 1988, S. 136-148. Bock, Sigrid, Die Farbe der Sonne und der Nacht. Gespräch mit Lenka Reinerova. In: Argonautenschiff 3 (1994), S. 127-139, hier S. 130-132. Zu den Prozessen in der DDR vgl. Hartewig, Karin, Zurückgekehrt. Die Geschichte der jüdischen Kommunisten in der DDR, Köln u.a. 2000, S. 315-430.

31 Pohle, Fritz, Das mexikanische Exil. Ein Beitrag zur Geschichte der politisch-kulturellen Emigration aus Deutschland (1937-1946), Stuttgart 1986, S. 113-383.

erzieherischen und repräsentativen Bereich gelegen zu haben.[32] Sie war weniger an der kommunistischen Tagespolitik beteiligt, dafür aber umso präsenter in Ehrenämtern und an anderen öffentlichkeitswirksamen Stellen. In einem Brief an Johannes R. Becher nach Moskau vom 1.9.1943 spricht sie von »uferlosen und fruchtlosen Streitigkeiten der Emigrationsatmosphäre«.[33] Den Forschungen Christiane Zehl Romeros zufolge scheint Seghers insbesondere mit Merkers autoritärem Führungsstil in Konflikt geraten zu sein. Dem von ihm initiierten ›persönlichen Boykott‹ einiger Genossen zum Beispiel hatte sie sich nicht angeschlossen, obwohl sie und ihre Familie daraufhin von Merker selbst bespitzelt wurden.[34] Die Auseinandersetzungen hat sie jedoch nie öffentlich gemacht. Zehl Romero referiert:

> Schon damals vertrat Seghers aber die Ansicht, dass interne Meinungsverschiedenheiten nicht öffentlich ausgetragen werden sollten. Zur Zeit berief sie sich auf den Antifaschismus als Grund und erklärte in einem Privatbrief an Jürgen Kuczynski, »wenn unsere ganze Kraft darauf gerichtet ist, eine Einheit endlich gegen den Faschismus herzustellen, dann soll doch die Vorhut dieser Einheit nicht in sehr wichtigen Dingen widerspruchsvoll erscheinen.«[35]

In ihren Reden und Artikeln dieser Zeit gibt es folgerichtig keine Hinweise auf eine dezidierte Stellungnahme zu den tagespolitischen Auseinandersetzungen. Vielmehr entwickelte sie eine groß angelegte historische und künstlerische Perspektive, die sie in einer Reihe von Artikeln für die Zeitschrift *Freies Deutschland* ebenso wie in dem Roman *Die Toten bleiben jung* (1949), den sie in Mexiko fast fertig stellte, ausführte. Die publizistischen Arbeiten, zum Beispiel »Deutschland und wir« (1941) und

32 Vgl. Kießling, Wolfgang, Brücken nach Mexiko. Traditionen einer Freundschaft, Berlin 1989, S. 415-424. Hilzinger, Sonja, Anna Seghers (2000), S. 62-64.

33 Anna Seghers an Johannes R. Becher, Mexico City, 6.4.1946. In: Briefe an Johannes R. Becher, hg. von Rolf Harder, Berlin und Weimar 1993, S. 228.

34 Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (2000), S. 427-430. Bock, Sigrid, Gespräch mit Lenka Reinerova (1994), S. 130. Vgl. Spira, Steffi, Trab der Schaukelpferde. Aufzeichnungen im Nachhinein, Berlin 1988, S. 231. Díaz, Olivia, »Wahrscheinlich war die Lebensplanung so, dass wir zurückkehren würden, vor allem die Mutter …«. Gespräch mit Frau Dr. Ruth Radványi, Tochter von Anna Seghers. In: Argonautenschiff 12 (2003), S. 201-214, hier S. 207/208.

35 Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (2000), S. 430.

»Aufgaben der Kunst« (1944) dienten dabei auch der Selbstverständigung unter den Emigranten.[36]

Die intensive gedankliche Auseinandersetzung der Autorin nicht nur mit der Exilsituation, sondern auch mit Mexiko und dort insbesondere mit der zeitgenössischen mexikanischen Kunst lässt sich ebenso an den Essays zur mexikanischen Wandmalereibewegung nachweisen, die Seghers 1948 und 1949 in Deutschland veröffentlichte. Dort entwickelte sie am Beispiel Mexikos und seiner Kunst die Vorstellungen vom »volkstümlichen Künstler« und vom »künstlerischen Volk«, die für ihr Schreiben nach 1947 bedeutsam bleiben werden.[37] Kurz vor ihrer Rückkehr nach Deutschland hatte sie Diego Rivera besucht und sich von ihm seine Sammlung präcortesianischer Kunst zeigen lassen.[38] Vorher hatte Seghers zwar persönlich keinen Kontakt zu dem aus der Kommunistischen Partei ausgeschlossenen Maler aufgenommen, sich aber seine Wandmalereien und die anderer Künstler angeschaut.[39] Mit einem weiteren Protagonisten der Wandmalereibewegung, Xavier Guerrero, und der Designerin Clarita Porset Guerrero, seiner Frau, verband Seghers eine innige Freund-

36 Seghers, Anna, Deutschland und wir. In: KuW I, S. 186-191. Dies., Aufgaben der Kunst. In: KuW I, S. 197-201. Vgl. auch Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (2000), S. 407-417. Schiller, Dieter, Anna Seghers' Publizistik (1998), S. 170-172.

37 Zu den Essays »Die gemalte Zeit« (1948) und »Diego Rivera« (1949) vgl. Bernstorff, Wiebke von, Der mexikanische Revolutionsmythos und seine Rezeption durch Seghers und andere deutsche Exilanten. In: Argonautenschiff 14 (2005), S. 154-174.

38 Zu diesem Zeitpunkt (1946) war Rivera, nachdem er wegen seines und Frida Kahlos Engagement für Trotzki einige Jahre aus der Kommunistischen Partei ausgeschlossen war, Kießling zufolge gerade wieder Mitglied derselben geworden. Rivera selber gibt als Jahr seiner Wiederaufnahme in die Partei 1955 an. Vgl. Kießling, Wolfgang, Brücken nach Mexiko. Traditionen einer Freundschaft, Berlin 1989, S. 152. Sowie Rivera, Diego, My Art, my Life. An Autobiography with Gladys March, New York 1960, S. 100.

39 Vgl. ASA Sign. 627 (1.-3.). Diese ambivalente Haltung findet sich auch in Seghers' Stellungnahme zu der geplanten Veröffentlichung einer Rivera-Monographie. Auf Anfrage der Parteileitung empfahl sie, auch die Künstler Orozco, Siqueiros und Guerrero mit aufzunehmen, und urteilte über Rivera: »Als Künstler genial, jedoch politisch unzuverlässig.« (Schreiben vom 2.11.1950 im SAPMO-Barch, DY 30/IV 2/906/169, Bl. 63-71, zitiert nach: Schönfeld, Martin, Das »Dilemma der festen Wandmalerei«) Die Folgen der Formalismus-Debatte für die Wandbildbewegung in der SBZ/DDR 1945-1955. In: Feist, Günter u.a., Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990: Aufsätze, Berichte, Materialien, Köln 1996, S. 444-463. Verschiedene Karten und Briefe von Rivera an Seghers finden sich in: ASA Sign. 627, 1. und 2. Mappe.

schaft, die noch über Jahrzehnte auf brieflichem Wege aufrecht erhalten wurde.[40] Durch Clarita Porset erfuhr Seghers von den Weiterentwicklungen der mexikanischen Malerei und von der Revolution auf Kuba.[41] Seghers setzte Xavier Guerrero in »Miguel aus Morelia«[42] von 1952 ein Denkmal. Die gegenseitige Wertschätzung der Künstler und Künstlerinnen war sowohl weltanschaulich-politisch als auch freundschaftlich begründet. Neben wirkungspoetischen lassen sich auch erzähltechnische und ikonographische Übereinstimmungen zwischen den Bildern und den Texten der Autorin feststellen. Diesen Zusammenhängen wird in den Textanalysen weiter nachgegangen werden.

1.3 Die Rückkehr: (k)eine Heimkehr?

1947 kehrte Seghers ohne ihren Mann, der in Mexiko an der Nationaluniversität als Professor arbeitete, nach Europa zurück. Sie war über Stockholm und Paris, wo ihre Kinder studierten, in die Vier-Zonen-Stadt Berlin gereist. Trotz ihres Eintretens für eine sozialistische Variante des damals noch vereint gedachten Deutschland lebte sie bis 1952 im westlichen Teil der Stadt und zog erst auf massiven Druck der Parteileitung in den Ostsektor Berlins.[43] Ihr berufliches Leben in dieser Zeit war von

40 ASA Sign. 1391, 1. und 2. Mappe. Vgl. auch Díaz, Olivia, Gespräch mit Frau Dr. med. Ruth Radványi (2003), S. 204-206.

41 Clarita Porset war Exilkubanerin. Bei Ausbruch der Revolution zog es sie und zeitweise auch ihren Mann wieder nach Kuba, wo sich Porset an der Etablierung einer Kunst- und Designhochschule beteiligte. In den Briefen werden die noch einmal aufflammenden Hoffnungen auf einen revolutionären Neuanfang im Heimatland und die noch einmal enttäuschten Erwartungen deutlich. Vgl. ASA Sign. 1391, 2. Mappe.

42 Seghers, Anna, Miguel aus Morelia. Der kurze Text, ein fiktives Portrait, ist Teil des Erzählzyklus *Der erste Schritt*. In: Dies., Crisanta. Erzählungen 1950-1952, Berlin 1994, S. 246-249.

43 Vgl. Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (2003), S. 47/100-103. Das Politbüro konnte durch die Genehmigung von Reisen, zum Beispiel zu Seghers' Kindern nach Paris, diesen Druck ausüben. »Das Politbüro stimmte der Reise nach Prag zwar ›ausnahmsweise noch einmal‹ zu, aber nur ›mit der ausdrücklichen Maßgabe, daß in Zukunft derartige Reisen von uns nur befürwortet werden können, wenn die Genossin Seghers ihren ausländischen Paß abgegeben und die deutsche Staatsangehörigkeit erworben hat. Der Genossin Seghers ist ferner nahezulegen, ihren Wohnsitz von Berlin-Zehlendorf in den Ostsektor Berlins zu verlegen. […]‹« Auszug Nr. 532 aus dem Protokoll Nr. 1 der Sitzung des Politbüros der SED vom 14.2.1950, Kaderakte Anna Seghers, zitiert nach Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (2003), S. 100.

Vortragsverpflichtungen, dem Engagement in der Weltfriedensbewegung und vielen Reisen geprägt, die sie aus dem »Land der kalten Herzen«[44] herausführten. Während ihre KPD-Genossen aus dem mexikanischen Exil, zum Beispiel Paul Merker, Alexander Abusch und Ludwig Renn in der SBZ, sofort in politisch verantwortliche Positionen gesetzt wurden,[45] lagen Seghers' Aufgaben auch in Deutschland eher im moralisch-erzieherischen und repräsentativen Bereich, obwohl ihre publizistischen Anregungen zur Selbstreflexion von den Intellektuellen in der SBZ kaum aufgegriffen und genutzt wurden.[46] Beim Blick auf die ersten Jahre der Rückkehr wird deutlich, dass es schon damals, in Verlängerung der Situation aus dem mexikanischen Exil, in erster Linie um die Anwesenheit der inzwischen weltberühmten Schriftstellerin ging,[47] weniger um deren politische Mitarbeit. Ihre häufigen Reisen wurden intern als Anzeichen einer möglichen Unzuverlässigkeit verstanden und mehrfach mit Kritik bedacht.[48] In der Öffentlichkeit war sie dagegen als Vortragende sehr präsent. Wie aus den Briefen von und an Seghers von 1947 zu entnehmen ist, baten unter anderem Volkshochschulen, der Kulturbund, Jugendgruppen, der Frauenbund um Vorträge und um politisch-erzieherische Unterstützung.[49] Die Höflichkeit der Seghers'schen Antworten und ihr großes Engagement stehen in starkem Kontrast zu den ehrlichen Zweifeln und Bitterkeiten in den privaten Briefen. In einem Brief an Helene Weigel, die in dieser Zeit noch mit Brecht in Dänemark war, wird dieser Zwiespalt, der vielleicht sogar ihr ganzes Schaffen in der DDR begleitete, offensichtlich:[50]

44 Anna Seghers an Clarita Porset Guerrero, Brief vom 22. Juni 1947. In: Seghers, Anna, Hier im Volk der kalten Herzen. Briefwechsel 1947, hg. von Christel Berger, Berlin 2000, S. 79. Seghers zitierte hier Wilhelm Hauff.

45 Paul Merker (Zentralsekretariat der SED), Alexander Abusch (stellvertretender Präsident des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, Zentralsekretär für ideologische Fragen), Ludwig Renn (Vorsitzender des Kulturbundes in Sachsen, Professor für Anthropologie).

46 Vgl. Schiller, Dieter, Anna Seghers' Publizistik (1998), S. 174.

47 Vgl. Hilzinger, Sonja, Anna Seghers, Stuttgart 2000, S. 75.

48 Vgl. Klemperer, Victor, So sitze ich denn zwischen allen Stühlen. Tagebücher 1945-1949, Berlin 1999, Eintrag vom 15.11.1949, S. 700/701.

49 Seghers, Anna, Hier im Volk der kalten Herzen (2000).

50 Vgl. auch Brandes, Ute, Anna Seghers's Politics of Affirmation. «In short: only her public persona, which was cleansed of all personal fears and doubts about the new socialist regime, made for the personal authority and influential aura of Anna Seghers during the last phase of her life.« In: Wallace, Ian, Anna Seghers in Perspective, Amsterdam-Atlanta, 1998, S. 178.

> Du musst verstehen, dass der Schwung, den ich in den ersten Monaten hatte, den Du bestimmt haben wirst, viel leichter schwankt, wenn man allein ist und auf sich selbst angewiesen. Das soll nicht sein, das ist nicht anständig usw., ich sage es ja auch nicht in einer Massenversammlung, ich erzähl es Dir in einem Brief.[51]

Die klare Unterscheidung zwischen ihren eigenen öffentlichen Äußerungen und den privaten, das Zurückstellen der eigenen Ansichten und Gefühle für die ›gute Sache‹, ist eine Haltung, die Seghers spätestens im Exil entwickelt hat und die im Deutschland des kalten Krieges immer bestimmender wurde. Sie war sich dabei ihres öffentlichen Einflusses durchaus bewusst und verlangte von sich selbst, verantwortungsvoll damit umzugehen. Deutlich wird ebenfalls die Einsamkeit der Autorin im Nachkriegsdeutschland. Obwohl ein Großteil ihrer »Familie«, wie sie und andere Kommunisten die Kommunistische Partei nannten, nach Deutschland zurückgekehrt war, spricht sie davon, allein und auf sich gestellt zu sein. Gegenüber Brecht, den sie 1947 in Paris traf, beschrieb sie Berlin als »Hexensabbat, wo es auch noch an Besenstielen« fehle.[52] Die Idee einer Einheitsfront gegen den Faschismus konnte schon länger nicht mehr über die Differenzen zwischen den Alliierten wie auch unter den deutschen Kommunisten selber hinwegtäuschen.

Unter dem Druck der Ereignisse im beginnenden kalten Krieg und dem der Führung der SED versuchte sich Seghers in verschiedenen Formen zwischen Reportage und Erzählung, die Sigrid Bock »Stufen zwischen Wirklichkeit und Werk«[53] nannte. Diese zum Teil unveröffentlicht gebliebenen Texte sprechen von den künstlerischen Schwierigkeiten der Autorin. Nach Inge Diersens Forschungen[54] gelangten Seghers' Versuche nicht über einige Reportagen und viele Skizzen hinaus. In einem Heft mit mehreren Entwürfen von 1948, das Diersens Aufsatz auswertet, stehen am Ende einer Reflexion über die Schwierigkeit des erzählerischen Zugriffs auf die Gegenwart die Schlussworte: »Ich hatte Heimweh ….«[55] Diese Eintragung korrespondiert mit dem in einem Brief an Kurt Stavenhagen geäußerten Wunsch nach einem mexikanischen Sektor in Berlin.[56]

51 Anna Seghers an Helene Weigel, Berlin, 23. Oktober 1947. In: Seghers, Anna, Hier im Volk der kalten Herzen (2000), S. 158.
52 Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Band 27: Journale 2, S. 250/251.
53 KuW III, S. 7.
54 Vgl. Diersen, Inge, Jason 1948 – Problematische Heimkehr. In: Argonautenschiff 1 (1992), S. 106-128.
55 Zitiert nach: Ebenda, S. 109.
56 Seghers, Anna, Hier im Volk der kalten Herzen (2000), S. 66.

Ihre Rückkehr hat Seghers selber nie als Heimkehr beschreiben können. An die Stelle einer geglückten Heimkehr tritt, nicht nur in ihrem künstlerischen Schaffen, die Sehnsucht zurück nach Lateinamerika, das für sie mehr als Deutschland die Hoffnung auf Neues zu verkörpern beginnt. In ihrem Brief an Helene Weigel erwähnt sie die Arbeit an einer Novelle, die auf Haiti spielt, und verknüpft in ihrer Aussage die Orte Haiti und Berlin direkt miteinander.

> Ich schreibe gerade eine Novelle, die auf Haiti spielt. Denn das ist so ungeheuerlich aktuell. Die Berliner können es gar nicht aushalten ohne Haiti. Je dunkler es wird und je mehr Winter, desto haariger und mürrischer werden die Leute, die ohnedies sonderbar deformiert sind.[57]

Aus diesen Worten spricht einerseits der Wunsch, die eigenen Exilerfahrungen für das Leben in Deutschland fruchtbar zu machen. Andererseits wird ein kausaler Zusammenhang zwischen erschreckender deutscher Wirklichkeit und der persönlichen Beschäftigung mit der Karibik hergestellt. Die Forschung ist sich weitgehend darüber einig, dass sich Seghers' Interesse an Mexiko und der Karibik nicht nur aus den Exilerfahrungen, sondern auch aus der schwierigen Situation im Deutschland der Nachkriegszeit speist.[58] Diersen wie auch Bock weisen auf Seghers' Schwierigkeit beim Zugriff auf aktuelle Stoffe hin.[59] Die naheliegende Dichotomie zwischen Mexiko und Deutschland folgte der Spur, die Seghers mit ihren Äußerungen über ihre Zeit in Mexiko selbst gelegt hatte. Die Perspektive der Zurückgekehrten war eine notwendig äußere und durch die Erfahrungen im Gastland geprägte.[60] Deutschland erschien in den Schilde-

57 Anna Seghers an Helene Weigel, Berlin, 23. Oktober 1947. In: Ebenda, S. 158/159. Gemeint ist wahrscheinlich die erste karibische Novelle »Hochzeit von Haiti«. Gattungsgeschichtlich rechtfertigt sich hier die Bezeichnung Novelle aus der ›unerhörten Begebenheit‹, die Ausgangs- und Mittelpunkt des Erzähltextes ist.

58 Vgl. den Vorwurf bei Raddatz, Fritz J., Der ambivalente Sozialismus, S. 235.

59 Diersen, Inge, Jason 1948 (1992), S. 107/108. Bock, Sigrid, Sprechen in Andeutungen. Bemerkungen zu Anna Seghers. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.), Literatur in der DDR: Rückblicke, München 1991, S. 72-84.

60 Die Differenzen zwischen der äußeren und der inneren Emigration, wie sie beim ersten deutschen Schriftstellerkongress von 1947 gegen alle Vereinigungsbemühungen aufbrachen, förderten zugleich die Spaltung in Ost- und Westautoren und -autorinnen. Vgl.: Erster Deutscher Schriftstellerkongreß vom 4.-8. Oktober 1947. Protokolle und Dokumente, hg. von Ursula Reinhold, Dieter Schlenstedt, Horst Tanneberger, Berlin 1997. Reinhold, Ursula, Dialog und Kontroverse auf

rungen vieler Exilanten häufig surreal und grotesk: eine Verfremdung, die die Distanz suchte und die Fremdheit betonte, die in der Begegnung der gebliebenen und der zurückgekehrten Deutschen dominierte.[61] Seghers beschreibt in einem Brief an die Freundin Irene With ihren Eindruck von Deutschland in märchenhafter Metaphorik:

> Jetzt habe ich dieses verhexte Land von einem Ende zum anderen durchreist. Überall dasselbe: Angst vor dem Winter, Angst vor noch größerem Hunger, den sie ohne Zweifel überall haben. Und dabei in mir selbst, wie wohl in den meisten Menschen mit denselben Gedankengängen: dass sie selbst daran schuld sind und um keinen Preis einen Zusammenhang verstehen wollen. Und die Angst und der Hunger machen sie noch deformierter, noch härter und schlechter, wie man es sich garnicht [sic] vorstellen kann, denn schließlich ist einem ja Land und Volk nicht fremd.[62]

Seghers spricht von »Verhexung«, dem »Hexensabbat in Berlin« und von der surrealen Landschaft des zerbombten Berlins. Das »Heimatland« wurde aus der Perspektive der Remigranten zur Fremde. Die Märchenmetaphorik kann als Ausdruck des Entsetzens wie auch des Wunsches nach einer möglichen märchenhaften Auflösung der unerträglichen Zustände gedeutet werden. Ähnliche Beschreibungen, wenn auch stilistisch anders, finden sich immer wieder bei den Exilanten. Das Entsetzen über die Weigerung vieler Deutscher, die Zusammenhänge zu verstehen, findet sich zum Beispiel auch in Hannah Arendts Schilderung ihrer Eindrücke von der ersten Reise durch Deutschland nach dem Krieg.

dem 1. Deutschen Schriftstellerkongreß 4.-8. Oktober 1947. In: Argonautenschiff 7 (1998), S. 131-140. Hartmann, Anneli; Eggeling, Wolfram: Kontroverse Ost/West. Der I. Deutsche Schriftstellerkongreß – *ein* Beginn des kalten Krieges. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 17 (1992) 1, S. 66-92.

61 Vgl. u.a. Anna Seghers an Clara Porset-Guerrero, Berlin, 22. Juni 1947. In: Seghers, Anna, Hier im Volk der kalten Herzen (2000), S. 77-79. »Ich spreche mit niemandem darüber, dass mich diese gespenstischen Strassen jeden Abend bezaubern, erstens, weil die Russen soviel Erfolg hatten, und zweitens, weil diese Trümmer, die wie die Leiter Jakobs aus der Bibel in den Himmel ragen und die völlig leeren, d.h. ausgebrannten Fassaden, hinter denen die Gespenster die einzigen Bewohner sind, einen zutiefst perversen, irrationalen und surrealistischen Eindruck hinterlassen.« Ebenda, S. 77/78.

62 Anna Seghers an Irene With, Berlin, 24. September 1947. In: Ebenda, S. 137/138.

> Dieser allgemeine Gefühlsmangel, auf jeden Fall aber die offensichtliche Herzlosigkeit, die manchmal mit billiger Rührseligkeit kaschiert wird, ist jedoch nur das auffälligste äußerliche Symptom einer tief verwurzelten, hartnäckigen und gelegentlich brutalen Weigerung, sich dem tatsächlich Geschehenen zu stellen und sich damit abzufinden.[63]

Bei Seghers wie auch bei Arendt korrespondiert diesen Eindrücken die Dankbarkeit gegenüber dem Asylland, die Seghers, als sie direkt bei ihrer Ankunft in Berlin von einer Journalistin der Zeitung des Kulturbundes *Sonntag*[64] nach Mexiko befragt wurde, so formulierte: »Ich verdanke diesem Land unsäglich viel, soviel wie ein Kind seiner guten Pflegemutter zu danken hat.«[65]

Die Aussage erinnert im Sprachgebrauch an die Geschichte des Mädchens Crisanta, das bei einer Pflegemutter heranwächst. In ihrer metaphorischen Sprechweise verweist Seghers einmal mehr auf die Idee vom ›Mutterland‹, bezieht sie aber für sich persönlich anstatt auf Deutschland auf das Exilland Mexiko. Das mexikanische Asyl, in dem sie selbst ein gewöhnliches Leben im außergewöhnlichen führen konnte, bekommt in konsequenter Weiterführung der Konzeption aus Paris mütterliche Qualitäten. Die zunehmende Wichtigkeit der Frauenfiguren im Werk, auf die Hilzinger hinweist,[66] besitzt hier eine ihrer Quellen. Die Thematisierung der Arbeit und der Rolle von Frauen im Konzept des »gewöhnliche[n] und gefährliche[n] Leben[s]« aus der Exilzeit ist in den Texten nach 1947 weiter wirksam und führt zu einer auffälligen Dominanz von Frauen- und Kinderfiguren in den Essays.[67]

In verschiedenen Ansprachen der folgenden Jahre stellt Seghers sich in die Tradition des Kampfes der Frauen gegen Krieg und Gewalt. Die An-

63 Arendt, Hannah, Besuch in Deutschland. Aus dem Amerikanischen von Eike Geisel, Nördlingen 1993, S. 25.

64 Zum »Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands« vgl. Emmerich, Wolfgang, Kleine Literaturgeschichte der DDR. Berlin 2000, S. 74-77.

65 Sonntag, 27. April 1947, zitiert nach Kießling, Wolfgang, Brücken nach Mexiko (1989), S. 421.

66 Vgl. u.a. Hilzinger, Sonja, Anna Seghers (2000), S. 134/135.

67 Im Seghers-Archiv befinden sich eine Reihe von nicht fertig gestellten Manuskripten, die sich mit der Situation von Frauen und Kindern im Nachkriegsdeutschland befassen. Vgl. ASA Sign. 284, 230, 231, 232. Vgl. auch Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers, Hamburg 1993, S. 113. Vgl. den Brief einer deutschen Emigrantin aus Haiti an Seghers vom Oktober 1944. In: Stephan, Alexander, Anna Seghers im Exil. Essays, Texte, Dokumente, Bonn 1993, S. 165.

sprachen im Rahmen ihres Engagements für die Weltfriedensbewegung[68] betonen die Verantwortung von Frauen für den Frieden und durch die Kinder die Hoffnung auf ein Gelingen der Friedensarbeit.

Seghers' Appell an die Frauen entwirft das Gegenbild zu der in den Briefen beschriebenen Deformierung der Menschen in Deutschland.[69] In der Ansprache zur Eröffnung der III. Weltfestspiele der Jugend und Studenten für den Frieden im Mai 1951 in Berlin ersetzt sie das Bild der Frauen durch das eingeschränktere und emotional stärker besetzte der Mütter und Kinder: »Wir grüßen euch, ihr schwarzen und braunen, ihr gelben und weißen Mütter, die ihr diese Kinder geboren habt, die euer und unser Glück sind, eure und unsere Hoffnung.«[70]

Dem appellativen Gestus entspricht die Überhöhung der Mütter und Kinder zu einem »Prinzip Hoffnung«[71], die durch die realen, anders aussehenden Begebenheiten notwendig wird. Die Wirkmächtigkeit und Problematik dieser Idealisierung von Frauen als ›Mütter gegen den Krieg‹ wurde erneut 1993 bei der Gestaltung der Neuen Wache in Berlin als Gedenkstätte für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft virulent.[72] Bei Seghers verbindet sich der Topos der ›Frauen gegen den Krieg‹ mit ihren Überlegungen zur politischen Wirkung von Kunst. Die Autorin, die schon seit den 20er Jahren die Werke der Kollwitz rezipiert hatte, zeigt sich auch nach 1945 einer Auffassung von Kunst verpflichtet, die auf die emotionale Wirkung setzt und zu diesem Zweck bevorzugt typische, aber nicht eindimensional gezeichnete Charaktere aus dem ›einfachen Volk‹ darstellt.[73] Anlässlich des »Ersten Weltkongresses der Kämpfer für den Frieden« in Paris und Prag 1949 beschreibt sie aus dem Blickwinkel

68 Vgl. die Essays in KuW III.

69 Vgl. Melchert, Monika, »Mutter Berlin« und ihre Töchter. Weibliche Perspektiven in der Nachkriegsliteratur. In: Heukenkamp, Ursula, Unterm Notdach. Nachkriegsliteratur in Berlin 1945-1949, Berlin 1996, S. 355-386.

70 Seghers, Anna, Willkommen, Zukunft! In: KuW III, S. 72-76.

71 Bloch, Ernst, Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. In: Gesamtausgabe Band 5, 1 u. 2.

72 Die diskussionswürdige Aufstellung der Skulptur *Mutter mit totem Sohn* von Käthe Kollwitz von 1937/38 im Zentrum des Raumes rekurriert auf das selbe Konzept. Vgl. Wenk, Silke, Die Mutter in der Mitte Berlins: Strategien der Rekonstruktion eines Hauptstadtzentrums. In: Ecker, Gisela (Hg.), Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich? München 1997, S. 33-55. Akademie der Künste (Hg.), Streit um die Neue Wache. Zur Gestaltung einer zentralen Gedenkstätte, Berlin 1993.

73 Vgl. die Kollwitz-Sammlungen in NB as 3796: Druckgraphiken mit einer Widmung vom 13. Dezember 1925.



Abb. 1: Plakat des Ersten Weltkongresses der Kämpfer für den Frieden. © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2006.

von Menschen in einem Café die verschiedenen Reaktionen auf das Plakat des Kongresses. (Abb. 1) Getreu den Anforderungen der Volksfront und in Übereinstimmung mit den kulturpolitischen Direktiven der Sowjetischen Militäradministration[74] wird auch hier, im Nachkrieg, auf die Vereinigung vieler Kräfte gesetzt, und den Adressaten werden Menschen aller Klassen und Altersstufen beim Betrachten des Plakates vorgeführt. Zwei Frauen werden dabei eingehender beschrieben:

74 Vgl. Emmerich, Wolfgang, Kleine Literaturgeschichte der DDR (2000), S. 71/72.

> Zwei Frauen sind mit ihren Körben zum Straßenmarkt unterwegs. Sie machen sich auf die Taube aufmerksam. Sie nehmen sich Zeit. Sie nicken und sind zufrieden. Sie haben vielleicht daheim einen Taubenschlag. Sie kennen sich in Tauben aus, und diese ist richtig. Den Namenszug lesen sie nicht. Er ist ihnen gleichgültig. Sie haben noch nie etwas von Picasso gehört, und er ist ihnen gleichgültig. Die eine stapft mit ihrem Korb weiter, die andere sieht sich schnell an, was unter dem Bild steht: der Aufruf zu dem Friedenskongreß. Daß Taube und Friede zusammengehören, weiß jedes Kind. Die beiden Frauen gehen schnell hintereinander um die Ecke. Sie haben Tomaten und Salat in ihren Körben.[75]

Bemerkenswert in diesem kurzen Abschnitt ist die Anwesenheit einer Vielzahl von typischen Motiven für Seghers' Arbeiten dieser Zeit: Der Beobachter im Café (*Transit*) und das selbstverständliche »wir« als Perspektivträger, Kunstbetrachtung durch einfache Menschen (»Die gemalte Zeit«), der Marktgang (»Frauen und Kinder in der Emigration«, *Crisanta*) sowie Frauen und Kinder. Seghers verhandelt hier einmal mehr am Beispiel der bildenden Kunst ihre Auffassung von einer politischen Wirkungsästhetik, die klare Aussagen und realistische, aber nicht naturalistische Darstellung zur Grundlage einer unmittelbaren Wirkung auf die Betrachtenden macht.[76] Seghers betont die Wirkung des christlich konnotierten Symbolgehaltes eines Bildes, die keiner gelehrten Interpretation bedarf. Die idealen Rezipienten sind aus dieser Sicht einfache Frauen vom Land, deren Wissen sich aus den eigenen Erfahrungen speist und deren quasinatürliche Neugier einen zugleich naiven und offenen Blick auf die Kunst ermöglicht. Die Repräsentationspraxis der bildenden Kunst findet auch stilistisch ihren Niederschlag. Seghers ›malt‹ aus der Sicht der narrativen Instanz das grau-braune Bild einer dunklen Seitengasse, in dem das Weiß der Friedenstaube auf dem Plakat den Betrachtenden in die Augen springt und durch das Rot und Grün in den Marktkörben der Frauen abgerundet wird. Seghers verbindet die Frage nach der Methode und der politischen Wirkung von Kunst mit dem Bild des naiven, aber richtigen Betrachtens, das, wie auch in dem Essay zur mexikanischen

75 Seghers, Anna, Die Taube. In: KuW III, S. 52.

76 Zum Motiv der Betrachtung von Kunstwerken vgl. Diego Rivera. In: KuW II, S. 85-88. Die gemalte Zeit. In: KuW II, S. 69-73. Die Tendenz in der reinen Kunst. In: KuW I, S. 211-213. »Ismen«. In: KuW I, S. 213-216. Der wichtigste »Ismus«. In: KuW I, S. 216/217.

Wandmalerei »Die gemalte Zeit«, an den Frauenfiguren exemplifiziert wird. Diese Texte sind weitere Beispiele für die Darstellung von Frauen im Kontext des »gewöhnliche[n]« Lebens, an dem sich Seghers' rezeptionsästhetische Überlegungen orientieren.

Eine andere Art der Frauenrepräsentation, die in den Texten dieser Zeit zu finden ist, ist die der Frauen innerhalb des Konzeptes vom »gefährliche[n] Leben«. Immer häufiger werden auch (antifaschistische) Heldinnen in den Mittelpunkt der Texte gerückt.

Die 1951 geschriebene

> biographische Skizze über die deutsche Revolutionärin und Antifaschistin Olga Benario-Prestes ist symptomatisch einerseits für die verstärkte Hinwendung Seghers' zu weiblichen Heldinnen, andererseits ist die Stoffgeschichte typisch für die Suche der Remigrantin Seghers nach Zugriffen auf zeitgeschichtliche Stoffe.[77]

Zeitgeschichte heißt in diesem Fall die Zeit von Krieg und Faschismus, nicht die des Nachkrieges. Das Porträt von Olga Benario-Prestes, geschrieben anlässlich des internationalen Frauentages 1951, gehört in eine Reihe von Frauenporträts, darunter von Liselotte Hermann, Tina Modotti und Alexandra Kollontai.[78] Auch Olga Benario-Prestes wird als Mutter und Widerstandskämpferin gezeichnet. Bemerkenswert ist, dass Seghers das Stafetten-Motiv,[79] das sie sonst insbesondere in den Arbeiten bis 1947 einer männlichen Genealogie zuschreibt, in dem die Frau als Gebärende des Sohnes nur eine Zwischenposition einnimmt, hier wiederum einer weiblichen Genealogie unterwirft. Die im Konzentrationslager umgekommene Mutter wird durch die Tochter ersetzt, der die letzten Worte der Autorin gelten: »Sie ist unserer Liebe sicher. Wir alle zusammen, die diese Seiten schreiben und lesen, wir grüßen das Mädchen wie eine Tochter und Schwester.«[80]

77 Hilzinger, Sonja, Anna Seghers (2000), S. 134/135.

78 Seghers, Anna, Lieselotte Hermann. In: Pariser Tageszeitung 4.9.1937. Dies., Unsere Freunde sagen. Nachruf auf Tina Modotti. In: Hielscher, Martin, Fluchtort Mexiko – Ein Asylland für die Literatur, Hamburg 1992, S. 14. Dies., Die gefiederte Schlange. In: Sowjetmenschen (1948), S. 29-33. Auch in: KuW IV, S. 42-44.

79 Das für Seghers' Frühwerk typische Motiv der Weitergabe des Kampfgeistes für eine bessere Welt (meist vom alten Revolutionär auf einen jüngeren) wird in der Forschung als Stafetten-Motiv bezeichnet.

80 Seghers, Anna, Olga Benario-Prestes. In: KuW III, S. 195.

Während die einfachen Frauenfiguren des gewöhnlichen Lebens in der Nachkriegszeit in erster Linie wirkungsästhetische Vorstellungen der Autorin verkörpern, geht von den Bildern der weiblichen Helden ein didaktischer Impuls aus, der unter anderem in der Betonung des Stafetten-Motivs umgesetzt wird. Im Pariser Essay zu den »Frauen und Kinder[n] in der Emigration« wurden diese beiden Ebenen noch eng miteinander verknüpft. Das heldenhafte Verhalten der Frauen bestand in der Aufrechterhaltung des »gewöhnliche[n] Leben[s]« im gefährlichen. In der Nachkriegszeit führt die Hoffnung auf Frieden zu der beschriebenen Differenzierung in zwei Bereiche, wobei der Bereich des »gefährliche[n] Leben[s]« der Vergangenheit angehört, die didaktisch aufbereitet den neuen Generationen als Lehre dargeboten wird.

Der Blick auf die Essays der Autorin in den ersten Jahren der Rückkehr nach Deutschland zeigt ein starkes Bemühen um einen Neuanfang, der des fremden Blicks und in Seghers' Sprache der ›Unverkommenheit‹ neuer Generationen oder anderer Völker zu bedürfen scheint. Das Entsetzen und der Schock der zurückgekehrten Jüdin und Kommunistin äußern sich in einer Perspektivenverschiebung. Stand in Mexiko Deutschland im Mittelpunkt von Seghers' Interesse, so scheint jetzt nur der Blick auf andere Länder und Zeiten noch Hoffnung offerieren zu können. Der Zugriff auf die Realität, den Seghers sich und anderen Schreibenden immer abverlangt hatte, machte ihr in der Nachkriegszeit Probleme. Ihre unmittelbaren Eindrücke von Deutschland kann sie allenfalls in privaten Briefen formulieren. Für das öffentliche Schreiben bleibt der Erziehungsgedanke und der damit verbundene Entwurf einer noch zu realisierenden besseren Gesellschaft einerseits sowie der Blick auf andere Länder und andere Geschichte(n) andererseits.

2 Schreiben nach 1947

Nach ihrer Rückkehr war Seghers neben ihrem Wunsch zu schreiben dringlich mit Veröffentlichungsproblemen konfrontiert. Genau wie Brecht wollte sie in allen Besatzungszonen Deutschlands veröffentlicht werden und sah sich dabei einer Vielzahl von politischen und verlagsrechtlichen Schwierigkeiten ausgesetzt.[81] Die Veröffentlichung von *Das*

81 Vgl. den Briefwechsel zwischen Erich Wendt und Anna Seghers aus dieser Zeit. In: Faber, Elmar; Wurm, Carsten, Allein mit Lebensmittelkarten ist es nicht auszuhalten … . Autoren- und Verlegerbriefe 1945-1949, Berlin 1991, S. 288-301.

siebte Kreuz schon 1946 im Aufbau-Verlag war ihrer eigenen Ankunft vorausgegangen. 1947 folgte die Neuauflage von *Die Rettung* (zuerst 1937), im Vorwort setzt Seghers auf die gemeinsame Erinnerung an die Zeit der Weimarer Republik zur Überwindung der gegenseitigen Fremdheit. Ihr Roman *Die Toten bleiben jung*, den sie in Deutschland fertig stellte, wurde 1949 veröffentlicht und erntete neben Lob, auch und gerade von sozialistischer Seite, wegen mangelnder Eindeutigkeit des Feindbildes Kritik.[82]

Die in dieser Zeit entstehenden Erzählungen spielen fast ausnahmslos nicht in Deutschland. Es lassen sich in den Texten grob zwei Linien unterscheiden, die von einer beträchtlichen Spannung gekennzeichnet sind. Auf der einen Seite stehen die Erzählungen, die entweder von einer mythischen Vorzeit oder von fremden Ländern und historisch entlegenen Zeiten sprechen. Auf der anderen Seite finden sich didaktische Erzählungen in politisch konformer Manier. Die dem 70. Geburtstag Stalins gewidmeten Erzählungen in *Die Linie* muten ähnlich den Reportagen in *Sowjetmenschen* wie Auftragsarbeiten an.[83] Brecht, der den Wert dieser Erzählungen in der Übereinstimmung des Einzelnen mit den Belangen der Partei sah, lenkte so gleichermaßen den Blick auf die den Texten inhärente Rechtfertigungsstrategie zum Hitler-Stalin-Pakt und zur Zwangskollektivierung der Landwirtschaft, wie er durch sein Lob gleichzeitig davon abzusehen schien.[84] Die erste Erzählung, die sich der Nachkriegsrealität in Deutschland direkt zuwandte, war »Die Rückkehr« (1949/1953).[85] Ebenso wie bei den 1950 entstandenen und 1953 publizierten *Friedens-*

82 Vgl. die Übersetzung der Rezension von Je. Knipowitsch, Lehren der Geschichte. In: Neue Welt 5 (1950) 23, S. 117-128. Sowie: Anna Seghers an Erich Wendt, 15.10.1949. In: Faber, Elmar; Wurm, Carsten, Allein mit Lebensmittelkarten (1991), S. 295-298, hier S. 297. Einen Überblick über die marxistische Literaturkritik an Seghers gibt Albrecht, Friedrich, Anna Seghers in der Literaturkritik des Exils. In: Grunewald, Michel (Hg.), Die deutsche Literaturkritik im europäischen Exil (1933-1940), Bern u.a. 1993, Jahrbuch für Internationale Germanistik 34, S. 181-201.

83 Die Widmung kann anhand von Seghers' Briefen an ihren Verleger Erich Wendt als eine zugleich ängstliche und opportunistische Reaktion auf den Druck, der Seghers in dieser Zeit von Seiten des Politbüros gemacht wurde, verstanden werden. Vgl. Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (2003), S. 102-115, S. 124/125. Sowie: Briefwechsel Anna Seghers – Erich Wendt. In: Faber, Elmar; Wurm, Carsten, Allein mit Lebensmittelkarten (1991), S. 297-300.

84 Brecht, Bertolt, Werke, Band 27: Journale 2, Eintrag vom 11.7.51, S. 324.

85 Seghers, Anna, Die Rückkehr. In: Dies., Der Bienenstock. Ausgewählte Erzählungen in zwei Bänden. Band 2, Berlin 1953, S. 52-133.

geschichten[86] stand hier der didaktische Impuls im Vordergrund, ohne jedoch, wie Walter Pallus urteilt, eine Vielschichtigkeit in der Darstellung von Menschenschicksalen vermissen zu lassen.[87]

Ganz anders dagegen wird in *Das Argonautenschiff. Sagen von Jason* von einer Rückkehr in mythologisch verschlüsselter Form erzählt.[88] Die Niederschrift der Erzählung schloss, wie aus der Analyse der handschriftlichen Fassung von Diersen hervorgeht, direkt an gescheiterte Versuche mit zeitgeschichtlichen Stoffen an. Während die Versuche zur Darstellung der Nachwirkungen des Faschismus in Deutschland abgebrochen und später nicht mehr aufgenommen wurden, arbeitete Seghers an den *Sagen von Jason* immer weiter.[89] Die Rückkehr des mythischen Helden in ein vom Krieg zerstörtes Land, in dem sich radikale Veränderungen und Immer-Gleiches eigenartig vermischen, wird erst mit der dem Tod des Helden vorausgehenden Erinnerung an seine eigene Geschichte zu einer Heimkehr. Die Erfahrung von Fremdheit eines Zurückkehrenden verbindet sich in dieser Erzählung mit dem Postulat der notwendigen Erinnerung an Vergangenes, ein Themenkomplex, der sich in *Crisanta* wiederfindet.

Der im Nachkriegsdeutschland für die zurückkehrenden Kommunisten so wichtigen Frage nach den Möglichkeiten einer sozialistischen Gesellschaft ohne vorhergegangene Revolution ging Seghers im Spiegel der Geschichte der karibischen Inseln Haiti und Guadeloupe nach. Die biographischen Essays zu den karibischen Revolutionshelden Miranda und Toussaint von 1948[90] gingen 1949 in die ersten beiden karibischen Novel-

86 Seghers, Anna, Friedensgeschichten. In: Dies., Der Bienenstock. Ausgewählte Erzählungen in zwei Bänden. Band 2, Berlin 1953, S. 170-197.

87 Vgl. Pallus, Walter, »Der Schriftsteller wächst mit der Teilnahme seiner Leser.« Weiterführung und Neuansatz epischer Gestaltung bei Anna Seghers. In: Pallus, Walter, Müller-Waldeck, Gunnar, Neuanfänge. Studien zur frühen DDR-Literatur, Berlin und Weimar 1986, S. 175-225, hier S. 206.

88 Seghers, Anna, Das Argonautenschiff. Sagen von Jason. In: Sinn und Form 1 (1949) 6, S. 38-51.

89 Vgl. Diersen, Inge, Jason 1948 (1992), die auch die Unterschiede der ersten (in Sinn und Form (1949) 6, S. 38-51) und zweiten Druckfassung (1953 in *Der Bienenstock*, Band 1) herausarbeitet. Vgl. auch Dies., Seghers-Philologie. In: Zeitschrift für Germanistik (1988), 1, S. 80-84.

90 Seghers, Anna, Große Unbekannte. Einleitung und Miranda. In: Ost und West (Berlin) 1 (1947) 2, S. 7, S. 8-21. Dies., Große Unbekannte. Ein Neger gegen Napoleon. In: Ost und West (Berlin) 2 (1948) 3, S. 51-64. Wiederabgedruckt in: KuW III, S. 217-242. Ein dritter, nie fertig gestellter Essay sollte von dem mexikanischen Revolutionär Morelos handeln.

len »Die Hochzeit von Haiti« und »Wiedereinführung der Sklaverei in Guadeloupe« ein. Neben der Betonung einer notwendigen Zusammenarbeit aller Kräfte (Weiße, Juden, Sklaven) diente der Blick auf die wechselvolle Geschichte der Inseln der Problematisierung von Widersprüchlichkeiten und Schwierigkeiten von Befreiungsbewegungen, die die Autorin schon seit dem Essay »Fürst Andrej und Raskolnikoff« (1944) und ebenfalls in den späteren karibischen Geschichten exemplarisch an Napoleons Machtpolitik vorführte. Die immanente Stalinkritik dieser Texte, die in einem starken Gegensatz zu den Texten in *Die Linie* steht, wurde in der Forschung erst sehr spät wahrgenommen.[91]

1949 bis 1953, in den Jahren, in denen *Crisanta* entstand und veröffentlicht wurde, kam es zu einer auffallenden inhaltlichen Neugewichtung. In dem 1953 veröffentlichten Essay-Band *Frieden der Welt* sind unter anderem drei Kurzgeschichten von 1947 enthalten: »Die Kinder des zweiten Weltkriegs«.[92] In diesen drei knappen Skizzen zu Erlebnissen von Kindern im Krieg und deren Nachwirkungen wird am Beispiel von drei Mädchenfiguren die notwendige Aufarbeitung der Vergangenheit für einen Neuanfang betont. Neben den anderen publizistischen Schriften dieses Bandes bildeten die *Friedensgeschichten* einen zweiten Block von Erzählungen. 1951 widmete Seghers den Zyklus *Die Kinder* »der Jugend zu ihren III. Weltfestspielen für den Frieden«.[93] Neben der im französischen Exil entstandenen und in Paris spielenden Erzählung »Das Obdach« wurden die in der DDR geschriebenen, aber in China und Polen handelnden Erzählungen »Die verlorenen Söhne« und »Die Tochter der Delegierten« aufgenommen. In beiden Erzählungen wird das Stafetten-Motiv geschlechtsspezifisch durchgespielt: die Aufgabe des Kampfes für eine bessere Welt wird vom Vater auf die Söhne und von der Mutter auf die Tochter übertragen. Eine Hinwendung zu Kindern und Jugendlichen

91 Vgl. Hilzinger, Sonja, From the Revolution Lost to the Revolution Betrayed. Anna Seghers's *Karibische Geschichten*. In: Wallace, Ian, Anna Seghers (1998) S. 165-173. Der Titel bezieht sich auf Trotzkis »Verratene Revolution«, die unter dem Titel »The revolution betrayed: what is the Soviet Union and where is it going?« Garden City/New York 1937 veröffentlicht wurde. Die Bezeichnung des Stalinismus als Bonapartismus geht ebenfalls auf diese Schrift zurück. Vgl. Leo Trotzki, Verratene Revolution, Zürich 1957, S. 269/270.

92 Seghers, Anna, Frieden der Welt. Ansprachen und Aufsätze 1947-1953, Berlin 1953, S. 5/6. »Die Kinder des zweiten Weltkriegs« auch in: KuW IV, S. 61/62. Vgl. Roussel, Hélène, Schwierigkeiten beim Schreiben für den Frieden. Zu drei vergessenen Kurzgeschichten von Anna Seghers: »Die Kinder des Zweiten Weltkriegs«. In: Argonautenschiff 13 (2004), S. 294-308, S. 309: Textanhang.

93 Seghers, Anna, Die Kinder. Drei Erzählungen, Berlin 1951.

als Hauptpersonen steht im Einklang mit den didaktischen Zielen der Autorin in dieser Zeit und ihrer selbstgestellten Aufgabe als Mitglied des Weltfriedensrates, verweist aber ebenso auf das Ausweichen in das »Prinzip Hoffnung«, das immer häufiger an Mädchenfiguren exemplifiziert wird.

3 Liebesgeschichte oder Flucht in exotische Regionen?

Die Novelle *Crisanta* wurde bisher nur in Überblicksdarstellungen erwähnt. Die einzige Ausnahme ist die Rezension »Eine Liebesszene von Anna Seghers oder: Über die Schwierigkeit, die Sprache der Anna Seghers zu erklären« von Gerhard Rothbauer.[94] Eine eingehende Analyse liegt bisher nicht vor. Die Forschung hat sich seit den 80er Jahren verstärkt mit der Frage der Darstellung Mexikos und der Karibik in den Erzählungen beschäftigt. Der Fokus lag dabei meist auf den karibischen Geschichten, weniger auf den mexikanischen und am wenigsten auf *Crisanta*, obwohl dieser ersten mexikanischen Erzählung als solcher schon Bedeutung zukommt. Zu schnell und widerspruchslos wurde dem Urteil der DDR-Kritik, die Erzählung sei Ausdruck und Plädoyer einer tiefen und ›instinktgeleiteten‹ Verbundenheit des Einzelnen mit seinem Volk, gefolgt. Entsprechend übersah auch die feministische Wissenschaft der 80er Jahre die Eigenart dieser Frauenfigur, besonders im Vergleich zu den tragisch sterbenden Frauenfiguren im Frühwerk wie zum Beispiel der Susanna Schüchlin aus *Der Kopflohn*, Katharina aus *Die Rettung*, Marie aus dem *Aufstand der Fischer von St. Barbara* und den Frauen aus *Grubetsch*. Schon ein oberflächlicher Vergleich lässt die Bedeutung dieser Frauenfigur, die erstens Titelfigur und damit Hauptperson der Erzählung ist, zweitens nicht stirbt und drittens eine Entwicklungsgeschichte durchläuft, die traditionellerweise männlichen Figuren vorbehalten ist, erkennbar werden.

Die Frage nach den ›fremden Schauplätzen‹

Kurt Batt, sicherlich einer der wichtigsten Wissenschaftler in der Seghers-Forschung der DDR, differenzierte Anfang der 70er Jahre zwischen drei Themen im Werk der Autorin aus der Nachkriegszeit: Es gehe erstens um den Klassenkampf der vergangenen Jahrzehnte, zweitens um mexika-

94 Rothbauer, Gerhard, Eine Liebesszene von Anna Seghers oder: Über die Schwierigkeit, die Sprache der Anna Seghers zu erklären. In: ndl 19 (1971) 11, S. 148-152.

nische und karibische Geschichten und drittens um den Menschen in der neuen Gesellschaft. Während er »[b]ei Gelegenheit der Bücher von Anna Seghers« auf die mexikanischen Erzählungen nicht weiter eingeht, versucht er die karibischen Geschichten in eine der Kulturpolitik dieser Jahre konforme Auffassung des Werkes einzuordnen:

> Als geschichtliche Erzählungen mit einem exotischen Stoff spielen sie für ihr Spätwerk eine vergleichbare Rolle wie in den dreißiger Jahren die Erzählungen mit märchenhaftem oder mythologischem Stoff. Gemeinsam mit einigen Erzählungen aus »Die Kraft der Schwachen« erscheinen sie vordergründig besehen als Seitenpfade einer Epikerin, deren große Leistung die Eroberung des zeitgeschichtlichen Stoffes ist.[95]

Bei diesem Versuch einer Einordnung wird die Schwierigkeit der DDR-Wissenschaft mit dem ›fremden Sujet‹, zu dem hier auch die märchenhaften Stoffe gehören, deutlich. Batt ist zwar bemüht, diesem Teil des Werkes einen gebührenden Platz zuzuweisen, will aber die große Bedeutung, die in der Kulturpolitik der DDR der Veröffentlichung der Romane *Die Entscheidung* (1959) und *Das Vertrauen* (1968) zuerkannt wurde, nicht außer Acht lassen. Innerhalb dieser Bedeutungshierarchie kann den karibischen und märchenhaften Stoffen nur eine untergeordnete Rolle als »Seitenpfade« zuerkannt werden. In Werner Roggauschs Einleitung zu den Jahren 1947 bis 1977 im Materialienbuch,[96] einem entscheidenden Markstein und Neubeginn der westdeutschen Seghers-Forschung, werden die karibischen Geschichten zwar genannt, aber nur als Verarbeitung weit zurückliegender Erfahrungen und Eindrücke verstanden. Seghers selber dagegen stellte ihr Studium über die revolutionären Ereignisse dort in den Vordergrund und explizierte somit ihr Interesse an allgemeinen Fragen beim Schreiben dieser Novellen.[97]

95 Batt, Kurt, Ein Ganzes und seine Teile. Bei Gelegenheit der Bücher von Anna Seghers. In: ndl 19 (1971) 6, S. 69/70.

96 Roggausch, Werner, 1947-1977: Rückblick und Neubeginn in der DDR. Eine Einleitung. In: Roos, Peter; Hassauer, Friederike J., Anna Seghers Materialienbuch, Darmstadt 1977, S. 103-110.

97 Vgl. Seghers, Anna, Über die Entstehung der Antillen-Novellen. In: KuW II, S. 31: »Ich war viel zu müde, um meine Umgebung zu studieren. Ich nahm auch in San Domingo nur wahr, was ich zufällig sah: die kleine Kolonialstadt, Reste von spanischem Barock, moderne Villen am Ufer, dahinter erbärmliche Hütten.«

Mit der Frage nach dem Eurozentrismus in den Texten der Autorin fiel neues Licht auf die ›fremden‹ Schauplätze. Gertraud Gutzmann[98] verwies schon 1988 auf den Anspruch der Autorin, bei ihren Lesern den Blick für das Fremde zu öffnen. Seghers' humanistisches Geschichtsmodell und die Methode des Vergleichens setze aber an die Stelle der Differenz des Anderen die Assimilation, die durch Übernahme traditioneller Bilder- und Erzählmuster vollzogen werde. Würdigend hebt sie Seghers' Wunsch hervor, ihre Texte über Lateinamerika als Versuche zu verstehen. Josefina Sandoval vertritt in ihrer Dissertation zu *México in Anna Seghers' Leben und Werk 1940-1947*[99] einen ähnlichen Standpunkt, den sie mit biographischen Recherchen zu Seghers' Aufenthalt in Mexiko untermauert. Sie bemüht sich, Seghers' geringes Interesse an Mexiko nachzuweisen, und gelangt dabei zu der widerlegbaren Behauptung, Seghers habe Mexiko nur aus den Berichten anderer kennen gelernt.[100] An den Forschungsergebnissen wird die Problematik von exotischen Gegenbildern, seien sie negativ oder positiv gemeint, aus Sicht der so Beschriebenen erkennbar.[101] Der Blick auf die Bilder der Fremden (hier Emigranten) von sich selbst (hier Mexiko) geschieht im Spannungsfeld einer jahrhundertelangen Unterdrückungsgeschichte, die nicht ausgeblendet werden kann und darf. Diersen verweist daher auf den problematischen, in der Aufklärung geprägten Topos der Fremde als Ort einer Utopie.[102] Díaz Pérez, die auf

98 Vgl. Gutzmann, Gertraud, Eurozentrisches Welt- und Menschenbild in Anna Seghers' »Karibische Geschichten«. In: Pelz, Annegret, Frauen, Literatur, Politik, Hamburg 1988, S. 189-204, hier S. 192.

99 Sandoval, Josefina, México in Anna Seghers' Leben und Werk (2001). Vgl. auch: Pohle, Fritz, Kriegsexil in Mexiko und mexikanische Stoffe bei Anna Seghers. Vom *Ausflug der toten Mädchen* (1943/44) zum *Wirklichen Blau* (1967). In: Schmidt, Friedhelm (Hg.), Wildes Paradies – Rote Hölle. Das Bild Mexikos in Literatur und Film der Moderne, Bielefeld 1992, S. 111-129. Pohle beachtet die Verbindung von realistischer Darstellung und transzendierendem Motiv der Farbe Blau, versteht *Crisanta* aber vorrangig als Gegenbild zu Deutschland. Ebenda, S. 122.

100 Zu Seghers' Reisen in und Kenntnis von Mexiko vgl. Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (2000), S. 426/427.

101 Die deutsche Literatur über Mexiko besteht zu großen Teilen aus intertextuellen Bezügen innerhalb deutscher Quellen. Vgl. Bernstorff, Wiebke von, Der Mexikanische Revolutionsmythos (2005). Vgl. auch Díaz Pérez, Olivia C., Das Bild Mexikos und die Exilerfahrung im Werk von Anna Seghers. In: Argonautenschiff 11 (2002), S. 85-98.

102 Diersen, Inge, Erfahrung Mexiko (1994), S. 146. Ebenfalls in diesem Sinne beschreibt Olivia C. Díaz Pérez (Das Bild Mexikos und die Exilerfahrung, 2002, S. 86/87) die Funktionalisierung der Alteritätserfahrung in Seghers' Texten.

diesem Wege weiter geht, wählt zum Ausgangs- und Endpunkt ihrer Betrachtungen Seghers' Bezeichnung Mexikos als »Adoptivmutter«, die sie »von Herzen lieb gewonnen«[103] habe, und verweist auf das im Exilwerk so wichtige Motiv der Mutter. Sie erkennt in Seghers' literarischer Auseinandersetzung mit dem Gastland die Erfahrung der eigenen Vertreibung als bestimmendes Thema.

> Das Bild Mexikos im Exilwerk von Anna Seghers zeichnet sich dadurch aus, dass es auf ein von außen geschaffenes Mexikobild zurückgreift, um die verzweifelte Lage des Exils hervorzuheben bzw. zu bewältigen.[104]

Diese Annäherung an das Gastland geschieht, was bisher so gut wie nicht beachtet worden ist,[105] primär über die Bilder der mexikanischen Wandmalerei. Der Vorwurf einer eurozentristischen Perspektive[106] und Repräsentationspraxis in den Erzählungen kann nicht grundlegend widerlegt werden. Eine Einbettung in den Kontext lateinamerikanischer Entwicklungen macht jedoch differenziertere Aneignungsmodi und wechselseitige Beziehungen erkennbar.

Im Rahmen des historischen Projekts der Nationalkulturen im 19. Jahrhundert kommt es in den um ihre Unabhängigkeit kämpfenden lateinamerikanischen Ländern zu einer »Selbst-Exotisierung«, wie Roberto Ventura am Beispiel Brasiliens herausarbeitet.[107] Unter »Selbst-Exotisie-

103 Seghers, Anna, Brief an Kiki vom 16.12. 1947. In: Dies., »Hier im Volk der kalten Herzen« (2000), S. 186.

104 Díaz Pérez, Olivia C., Das Bild Mexikos und die Exilerfahrung (2002), S. 96.

105 Die erste Untersuchung zu dem Einfluss der Wandmalereien auf Seghers stammt von Sigrid Bock. Dies., Anna Seghers: Begegnung mit mexikanischer Wandmalerei. In: Stephan, Alexander, Exil. Literatur und die Künste nach 1933, Bonn 1990, S. 15-27.

106 Gutzmann, Gertraud, Eurozentrisches Welt- und Menschenbild in Anna Seghers' »Karibische Geschichten«. In: Pelz, Annegret, Frauen, Literatur, Politik, Hamburg 1988, S. 189-204. Dies., Der lateinamerikanische Kontinent in Anna Seghers' publizistischen Schriften. In: Bauschinger, Sigrid; Cocalis, Susan L. (Hg.), »Neue Welt«; »Dritte Welt«. Interkulturelle Beziehungen Deutschlands zu Lateinamerika und der Karibik, Tübingen und Basel 1994, S. 155-183. Weigel, Sigrid, Topographien der Geschlechter, Hamburg 1990, S. 45. Sandoval, Josefina, México in Anna Seghers' Leben und Werk (2001), S. 74.

107 Ventura, Roberto, »Tropischer Stil«. Selbst-Exotisierung, Nationalliteratur und Geschichtsschreibung in Brasilien. In: Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, Ludwig, Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt am Main 1986, S. 230-247.

rung« versteht er die teilweise Übernahme des europäischen Blicks bei gleichzeitiger Aufwertung des damit verbundenen Topos der tropischen Natur, die als wild, fremd, übervoll und animalisch vorgestellt wurde. Der »tropische Stil« war demnach symptomatisch für eine synkretistische Geschichtsschreibung, die »die gesellschaftlichen und kulturellen Wandlungsprozesse zu Funktionen von ›Umweltfaktoren‹ wie dem ›Klima‹, dem ›Milieu‹, der ›Natur‹, der ›Mestizen-Kultur‹ und des ›Charakters‹«[108] machte. Die Strömungen des Neo-Indigenismus[109] und des Costumbrismo wurden dem Bedürfnis nach nationaler und regionaler Identitätsfindung im Protest gegen den aus Europa und den USA kommenden Fortschritt gerecht.[110] Das revolutionäre Element verband sich so mit der Rückwendung zu den Eigenarten der Natur und einer Verknüpfung der Landschaft mit den gesellschaftlichen Umbruchprozessen. Der in den und durch die Wandbilder Riveras manifestierte »mexikanische Revolutionsmythos«[111] ist eine Weiterentwicklung dieser Aneignungs- und Umdeutungsprozesse, die als typisch für die lateinamerikanische Kunst und Literatur angesehen werden können.[112] Die wechselseitigen Beeinflussungen von ›Alter‹ und ›Neuer Welt‹ sind demnach so komplex, dass es kaum möglich scheint, zwischen Exotisierung und »Selbst-Exotisierung« in den Repräsentationspraktiken in jedem Fall klar zu unterscheiden. Die von Seghers benutzte Bildlichkeit zeugt gleichermaßen von dem europäischen Blick auf die Fremde wie auch von der Übernahme von Bildlichkeit und Topoi der lateinamerikanischen Literatur und Kunst selber.[113]

108 Ebenda, S. 243.

109 Diese sozialpolitische, proindianische Strömung stand unter dem Einfluss des marxistischen Kulturtheoretikers und KP-Begründers José Carlos Mariátegui (1894-1930).

110 Dill, Hans-Otto, Geschichte der lateinamerikanischen Literatur (1999), S. 155-157.

111 Folgarait, Leonard, Mural Painting and social Revolution in Mexico, 1920-1940. Art of the New Order, Cambridge University Press 1998.

112 Vgl. Dill, Hans-Otto, Geschichte der lateinamerikanischen Literatur (1999), S. 11/15. Rössner, Michael, Lateinamerikanische Literaturgeschichte (2002) S. IX.

113 In Seghers' Bibliothek finden sich eine Vielzahl von Büchern lateinamerikanischer und haitianischer Autoren und Autorinnen in deutscher Übersetzung sowie in Französisch, Englisch und Spanisch. Bestandsliste: www.adk.de/archiv/bib/seghers-a.html (Stand Oktober 2004).

Die Frage nach Crisanta

Zwanzig Jahre nach Erscheinen von *Crisanta* versuchte Gerhard Rothbauer anhand einer Liebesszene, der Schwierigkeit, die Sprache der Autorin zu erklären, auf den Grund zu gehen.[114] Sein Versuch zeugt aus heutiger Sicht vor allem von der Schwierigkeit der ostdeutschen Literaturkritik mit den wenig eindeutigen Texten der »Ikone Seghers«. In der stark emphatischen Interpretation einer Szene der Novelle und in Verkennung der Bildlichkeit und der Konstruktion schließt er, das Thema des Textes sei Solidarität und Klassengefühl. Eine mindestens zu großen Teilen fragwürdige Interpretation, die noch bis heute in der Forschung nachwirkt. Die Antwort auf seine Frage nach der Kraft der Sprache bezieht Rothbauer dann folgerichtig nicht aus einer Sprachanalyse, sondern aus der Persönlichkeit der Autorin: »Daß aber die alltäglichen Worte solch evozierende Kraft haben können, liegt offensichtlich in der Kraft der Autorin, ihrer Solidarität, ihrem Klassengefühl, ihrer ›Persönlichkeit‹.«[115]

In einer Synthese von »Naivität und Bewußtsein« könne sie das Leben der Klasse ihrer Leser so total erfassen, dass keine Erklärungen mehr nötig seien und keine Fragen offen blieben: »Wo Naivität und Bewußtsein wie hier in dieser besonderen Weise eins werden, decken sich Sprache und Realität in so vollkommener Weise, daß Sprache als Mittel der Realitätswiedergabe übersehen werden kann.«[116]

Gerade eine genaue Analyse der Sprache hätte dem Rezensenten andere Einsichten erschließen können, die in seinem historischen Kontext jedoch noch nicht möglich waren.

Das Beispiel dieser Rezension zu *Crisanta* dient der Verdeutlichung des Duktus der ostdeutschen Literaturkritik gegenüber Seghers und dem Aufzeigen einiger immer wiederkehrender Motive. Die Vereinigung von »Naivität und Bewußtsein«, auf die Rothbauer hier abhebt, findet man 1973 bei Kurt Batt auf inhaltlicher Ebene wieder. Er reduziert den Inhalt der Novelle auf die Verschmelzung von klassenbewusster Solidarität mit der »kreatürlichen Tugend der Mütterlichkeit«. So wie bei Rothbauer die Autorin, so erhält bei Batt die Titelfigur eine »dunkle Ahnung« ihrer Geborgenheit in einem Volksganzen.[117]

114 Rothbauer, Gerhard, Eine Liebesszene von Anna Seghers (1971), S. 148.

115 Ebenda, S. 151.

116 Ebenda, S. 152.

117 Batt, Kurt, Die Jahre in Mexiko. In: ndl 21 (1973) 10, S. 16-29, Zitate S. 21/22. Vgl. auch Hilt, Douglas, Die mexikanischen Jahre von Anna Seghers. In: Kohut,

Zehn Jahre später misst Irene Lorisika die Novelle an ihren eigenen Vorstellungen von Frauenliteratur, die Verhältnisse einklagen müsse, in denen es Frauen ermöglicht werde, ihre Sexualität frei zu leben. Dabei kommt sie folgerichtig zu einem vernichtenden Urteil. Was bei den bisher angesprochenen Interpretationen auffällt, ist die Vernachlässigung der Entwicklung der Titelfigur und des biographischen und werkgeschichtlichen Hintergrundes der Novelle. Zusätzlich zum zeitgeschichtlich bedingten Fehlen einer genauen sprachlichen und strukturellen Analyse wird der Charakter als Gegenentwurf zur männlichen Entwicklungsgeschichte außer Acht gelassen. Erst die besondere Vermischung von realistischer und symbolischer Schreibweise der Autorin, die in der Schilderung des Vorhandenen das Potential der Entwicklung aufzuspüren versucht, macht die widersprüchlichen Elemente der Novelle verständlich.

Die neuere Forschung kommt auf diesem Weg zu einer anderen Einschätzung auch der Gestaltung der Frauenfiguren. Die 90er Jahre förderten in der Verbindung feministischer Fragestellungen mit denen der »post-colonial studies« eine neue Herangehensweise an ältere Texte. Auch die Novelle *Crisanta* geriet dabei ins Blickfeld der Forscherinnen. Anna Lürbke spricht in ihrer Dissertation zu *Mexikovisionen aus dem deutschen Exil*[118] zum Beispiel von einem vorsichtigen Umgang mit überlieferten Klischees bei Seghers, deren Kehrseite das oft vage Bild Mexikos sei.[119]

Die inhärenten Ambivalenzen humanistischer Gesinnungen, die mit dem Ziel der Anerkennung der Gleichheit aller Menschen ›das Fremde‹ als Differenz notwendig zum Verschwinden bringen, sind auch in Seghers' Texten präsent. Diese Ambivalenzen und deren Ausdruck in der Novelle jedoch allein der kommunistischen Gesinnung der Autorin zuzuschreiben, greift zu kurz. Der Rezeptionstopos ›Kommunismus‹ verstellt auch in den 90er Jahren noch den Blick auf die Konstruktion des Erzähltextes, der einen kritischen Blick auf das kommunistische Geschichtsverständnis ermöglicht. Eine eingehende Interpretation muss daher die Koordinaten von Exil- und Rückkehrerfahrungen der Autorin wie auch die besondere Gestaltung der Frauenfiguren seitdem mitbeden-

Karl; Zur Mühlen, Patrik von, Alternative Lateinamerika: das deutsche Exil in der Zeit des Nationalsozialismus, Frankfurt am Main 1994, S. 209-217, hier S. 215/216.

118 Lürbke, Anna, Mexikovisionen aus dem deutschen Exil, Tübingen und Basel 2000, S. 162.

119 Ebenda, S. 187.

ken. Ein interpretatorischer Zugang, der realistische Ausrichtung und utopischen Gehalt des Erzählens mit dem Bezug zur mexikanischen Wandmalerei vereint, kann die Novelle wieder in den Kontext der wirkungspoetischen und ästhetischen Vorstellungen der Autorin aus der Zeit des Exils einrücken, wie sie in der Abschlusssentenz von *Der Ausflug der toten Mädchen* zum Ausdruck kommen. Dort erhält die Kindheitsvision durch die Erinnerung an den Auftrag der jüdischen Lehrerin, die Erlebnisse des Ausfluges aufzuschreiben, ihre eigentliche poetologische Bedeutung. *Crisanta* ist eine inhärente Reflexion auf das Erzählen eingeschrieben, die signifikante Parallelen zu dem Essay Walter Benjamins »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«[120] aufweist. Dieser im Pariser Exil entstandene Essay scheint, wie aus Briefen Benjamins hervorgeht, in Auseinandersetzung mit Seghers und ihrem Werk entstanden zu sein. In einem Brief an Karl Thieme vom 20. Dezember 1937 erwähnt er Gespräche, die er mit Seghers über die Situation des Erzählers geführt habe. Auch seine Rezension von Seghers' Roman *Die Rettung* fällt in die Zeit der Entstehung des Textes.[121] Die Übereinstimmungen zwischen Benjamins Überlegungen und Seghers' Diskussion von Funktion und Charakter des Erzählens, die vielen ihrer Texte eingeschrieben ist, sind vielfältig und fußen auf der Bedeutung eines aktualisierten jüdischen Geschichtsverständnisses in der Situation des Exils. So plante Seghers zum Beispiel in der Zeit des Pariser Exils ein groß angelegtes Erzählwerk im Stil von *Tausend und eine Nacht* oder dem *Decamerone* und schrieb im Hinblick darauf *Die schönsten Sagen vom Räuber Woynok* und *Sagen von Artemis* (beide 1938 veröffentlicht). Bei ihrer Rückkehr nach Deutschland 1947 griff sie diesen »alten Lieblingsplan« in Gesprächen mit Brecht in Paris und in einem Brief an Lukács wieder auf.[122] Nicht auszuschließen ist, dass *Crisanta* als Teil einer solchen Erzählsammlung geplant war. Durch die paratextuelle Bezeichnung des

120 Benjamin, Walter, Der Erzähler (GS II, 2) S. 438-465. Fehervary vermutet, dass dieser Essay neben Nikolai Lesskow Seghers als Vorbild gehabt habe. Fehervary, Helen, The mythic dimension (2001), S. 124. Jürgen Barckhoff dagegen nimmt Benjamins Essay als erzähltheoretische Grundlage für *Transit* an. Barkhoff, Jürgen, Erzählen als Erfahrungsrettung. Zur Ich-Perspektive in Anna Seghers' Exilroman *Transit*. In: Exilforschung Band 9 (1991), S. 218-235.

121 Benjamin, Walter, Brief an Karl Thieme, Paris, ca. 20.12.1937 (GB 5), S. 632/633.

122 Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Band 27: Journale 2, S. 250/251. Anna Seghers an Georg Lukács, 28. Juni 1948. In: KuW IV, S. 153/154.

Textes als Novelle wird auf die mit Boccaccio beginnende Tradition der Erzählsammlungen verwiesen.[123]

Die Novelle *Crisanta* erscheint auf den ersten Blick nach dem klassischen Vorbild eines Entwicklungsromans einfach strukturiert:

Crisanta, ein Waisenmädchen, wächst bei ihrer Patin González[124] in Pachuca, einem Dorf etwa zwei Stunden von Mexiko-Stadt entfernt, auf. Die Männer der Familie González arbeiten im Bergwerk. Als die älteste Tochter heiratet, muss Crisanta ihren Platz auf der Matte neben der Tochter räumen. Der einzige Besitz Crisantas ist neben dem »rebozo« (span.: Umschlagtuch), den sie von der anderen Tochter beim Abschied geschenkt bekommt, eine Erinnerung:

> Crisanta hatte noch eine Erinnerung, von der sie niemand etwas erzählte. Diese Erinnerung war so sonderbar, daß es dafür keine Worte gab. Sie war einmal in ihrer frühesten Jugend an einem Ort gewesen, der keinem anderen auf Erden glich. Dort war es ihr so wohl zumute gewesen wie nie mehr später. Als sei sie allein für sich von einem besonderen Himmel behütet. Wenn sie sich fragte, was es gewesen war, dann fiel ihr immer nur ein: Blau. Ein sanftes und starkes Blau, das es später nirgendwo gab. Die ganze Welt war vorbeigerauscht, doch nicht durch das Blau gedrungen.[125]

Eine Nachbarin vermittelt ihr eine Anstellung in einer Tortillería in der Stadt. Im Bus auf dem Weg in die Stadt verliebt sie sich in einen Jungen namens Miguel aus dem Nachbardorf. Er geht in die Stadt, um – anstatt für seine Töpferfamilie – in einer Fabrik zu arbeiten. Sie treffen sich und werden ein Liebespaar. Gleichzeitig werden beide von der Alphabetisierungskampagne der Regierung erfasst. Miguel lernt schnell und gut, Crisanta nicht. Sie geht bald nicht mehr zur Schule und fährt lieber zu Miguel, den sie immer häufiger beim Lernen oder Lesen mit seinem Freund stört. Eines Nachts verlässt Miguel die Stadt mit seinem Freund, um Neues kennen zu lernen. Crisanta stürzt dieser Verlust in tiefe Verzweiflung. Sie wird heimatlos und beginnt, sich zu prostituieren. Als sie

123 Hannelore Schlaffer bezeichnet die »Geschichte der Novelle« als die »Geschichte von Boccaccios Nachleben«. Dies., Die Poetik der Novelle, Stuttgart 1993, S. 7.

124 Die Akzentsetzung der Namen González und Dolóres im zitierten Text entspricht nicht den spanischen Regeln.

125 Seghers, Anna, Crisanta. In: Dies., Crisanta. Erzählungen (1994), S. 9. Im Folgenden werden Zitate aus der Novelle in Klammern im Text nachgewiesen.

schwanger wird, flüchtet sie sich zu einer ehemaligen Arbeitskollegin, die ihr hilft, das Kind ›verschwinden‹ zu lassen. Danach führt sie ihr Leben als Prostituierte weiter, bis eines Tages die Nachbarin aus ihrem Heimatdorf sie sucht, die inzwischen wieder schwangere Crisanta findet und nach Hause zurückbringt. Dort ist kein Platz mehr für sie, aber die Nachbarin besorgt Crisanta eine neue Arbeit am Rande der Stadt. Crisanta lebt wieder im sozialen Umkreis der Patin und schöpft neuen Lebensmut. Sie bekommt ihr Kind und verkauft am Straßenrand Obst und Gemüse. Am Ende des Erzähltextes steht die Wiederentdeckung des Ortes ihrer Erinnerung. Die Schlusssätze lauten:

> Einmal kam ein Windstoß, der Straße und Menschen mit Staub bedeckte. Crisanta steckte ihren Kopf schnell unter das Tuch zu dem Kind. Die Menschen drängten undeutlich im Staub vorbei. Auf einmal fiel ihr der Ort wieder ein, an dem sie als Kind gewesen war. Das unvergleichliche, unbegreifliche tiefe und dunkle Blau. Das war der Rebozo, das Umschlagtuch der Frau González gewesen, und was dahinter strömte, ihr Volk. (S. 34)

Bei bisherigen Interpretationen der Novelle wurde von einer einheitlichen, harmonisch strukturierten erzählten Welt ausgegangen. Diese Annahme lässt sich nicht länger aufrechterhalten, wenn die Unterschiedlichkeiten der Lebenswelten von Männer- und Frauenfiguren in den Blick genommen werden. Zehl Romero bezeichnete *Crisanta* 1993 in ihrer ersten Seghers-Biographie als einen Gegenentwurf zu den »Männergeschichten« über die Karibik.[126] Wie schon in den Essays dient die weibliche Titelfigur der Selbstverständigung der Autorin in der Nachkriegszeit. Anhand von Crisanta verhandelt sie die Fragen danach, wie Erzählen im Angesicht der Katastrophen des Zweiten Weltkrieges noch geschehen und wie der eigene Beitrag zum Aufbau eines ›neuen Deutschlands‹ aussehen könne. Die folgende Untersuchung wird sich in einem ersten Schritt dem Erzählen der Novelle widmen und in einem zweiten Schritt dem Weg der Titelfigur durch die dichotomisch strukturierten erzählten Welten.

126 Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (1993), S. 112.

3.1 Das Erzählen

Walter Benjamin entwirft in seinem Essay zum Werk Nikolai Lesskows das Bild eines Erzählers, der unter Einbeziehung der grundlegenden gesellschaftlichen Veränderungen seit dem Ersten Weltkrieg eine Synthese der beiden archaischen Erzählertypen des Handel treibenden Seemannes und des sesshaften Ackerbauern darstellt.[127] Der Verlust einer Mitteilbarkeit von Erfahrungen ist für ihn der Grund für die Ratlosigkeit der Gesellschaft und damit für die Absenz von Erzählern. Ratwissen muss im Kontext des Erzählens von Geschichten begriffen werden, denn: »Rat ist ja minder Antwort auf eine Frage als ein Vorschlag, die Fortsetzung einer (eben sich abrollenden) Geschichte angehend. Um ihn einzuholen, müßte man sie zuvörderst einmal erzählen können.«[128]

Ein solches Verständnis von Erzählen liegt sowohl dem intradiegetischen als auch dem extradiegetischen Erzählen in *Crisanta* zugrunde. Die Entwicklung der Titelfigur wird wesentlich durch Erzählungen der anderen Frauenfiguren beeinflusst. Die Gegenüberstellung von verschiedenen Erzählformen und Geschichtsdiskursen innerhalb der gesamten Erzählung durch die narrative Instanz hält die Frage nach deren Relevanz präsent.

Der Text beginnt mit der Gegenüberstellung zweier Arten des Erzählens. Durch den Verweis der narrativen Instanz auf eine an sie gestellte Frage wird eine mündliche Erzählsituation evoziert, die typisch für die Gattung der Novelle ist und in der die Antwort, wie von Benjamin beschrieben, ein Vorschlag für eine Geschichte ist. Die Antwort wird im Rahmen rhetorischer Fragen gegeben, die neben der didaktischen Ansprache das Problem der Auswahl und der Perspektiven von Geschichtserzählungen reflektieren: »Von wem soll man erzählen?« (S. 7). Das allgemeine »man« betont die Zugehörigkeit der narrativen Instanz zu einer Tradition von Erzählern, die im Gegensatz zur individuellen Perspektive des bürgerlichen Romans steht. Die Erinnerung an die traditionellen Volkslegenden im Rahmen des mexikanischen Revolutionsmythos findet ebenfalls in Frageform statt: »Soll man von Morelos sprechen?« (S. 7) Die narrativen Adressaten werden durch die Fragen mit den wichtigsten Stationen und Namen des mexikanischen Freiheitskampfes vertraut gemacht, ohne dass diese Thema der Erzählung sein werden. Denn:

127 Benjamin, Walter, Der Erzähler (GS II, 2), S. 440.
128 Ebenda, S. 442.

> Ich will nichts von diesen Männern erzählen und auch nichts von anderen großen Männern, die später in Mexiko lebten. Obwohl sie, fast unbekannt in Europa, nicht nur dort zu den Größten der Großen gehören. Ich erzähle nichts von Juarez und nichts von Hidalgo und nichts von Morelos. Ich erzähle euch von Crisanta. (S. 7/8)

Die fünffache Nennung dessen, was nicht erzählt wird, beschließt den offen wirkenden Frageteil und demonstriert die Auswahl der narrativen Instanz. Diese stellt sich zwar in den formalen Kontext von Erzählkultur, in dem Erzählungen Traditionen und Nationalidentität stiften, jedoch in Abgrenzung zur herkömmlichen Geschichtsschreibung. Die Ablehnung des vorgegebenen Inhalts findet dabei durch Verneinung bei gleichzeitiger Erwähnung statt, wodurch, auch in Übereinstimmung mit den Traditionen novellistischen Erzählens, die Bedeutung der einen ausgewählten Geschichte von einem Mädchen hervorgehoben wird. Dieser Fokus steht in Übereinstimmung mit den dargestellten Tendenzen im essayistischen Schreiben der Autorin und im Gegensatz zu dem sich in dieser Zeit etablierenden antifaschistischen Geschichtsdiskurs in der sowjetischen Besatzungszone. Der quasidialogische Beginn des Textes verweist auf die Pluralität von Geschichten im Gegensatz zu einer Geschichte, auf deren Unterdrückungsstruktur schon Benjamin in seinen »Thesen zur Geschichte« hingewiesen hatte.[129] Im »Erzähler-Aufsatz« spricht er von der Erinnerung, die das Netz stiftet, »welches alle Geschichten miteinander am Ende bilden«.[130] Die Pluralität der Geschichten und das (mündliche) Erzählen sind Konstanten eines mythologischen Geschichtsverständnisses, das nach Hans Blumenberg das Vergangene nicht als abgeschlossen begreift.[131] Die nicht in einer chronologischen Hierarchie miteinander verbundenen Geschichten erscheinen in Blumenbergs Ausführungen als Umwege, die in einem genealogischen Geflecht um eine Mitte herum miteinander verwoben sind. Das Erzählen des mythologischen Geschichtsbegriffs rekurriert durch Anspielungen, Ergänzungen und Variationen auf ein vielfältiges Geflecht von Geschichten. Seghers' Novelle

129 Benjamin, Walter, Über den Begriff der Geschichte (GS I, 2), S. 691-704, S. 696: »Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den anderen gefallen ist.«

130 Benjamin, Walter, Der Erzähler (GS II, 2), S. 453.

131 Vgl. Blumenberg, Hans, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Fuhrmann, Manfred, Terror und Spiel, München 1971, S. 11-66, hier S. 16.

Crisanta wird erst auf der Grundlage dieses sich in Anspielungen und Variationen anderer Geschichten ausdrückenden mythologischen Erzählens wirklich verständlich. Die deutliche Hervorhebung der mündlichen Erzählsituation betont nicht nur die für die Mythologie spezifische orale Übermittlung, sondern auch die Unterscheidung von extradiegetischer und intradiegetischer Erzählebene, die zugleich eine Reflexion auf die Frage nach den Aufgaben des Erzählens und der Erinnerung ist. Das intradiegetische Erzählen der Frauenfiguren spiegelt und kommentiert das extradiegetische der narrativen Instanz, die ich aufgrund der noch zu zeigenden Nähe zu den Frauenfiguren im Folgenden Erzählerin nennen werde.[132]

Crisanta wird durch die Erzählerin im Ton der Vermutung charakterisiert: »Sie war vielleicht sechzehn Jahre alt, […].« (S. 8). Durch das »vielleicht« wird eine Abgrenzung zur Exaktheit historischer Daten mit der Betonung auf Allgemeingültigkeit formuliert. Im nächsten Satz wird eine Verdoppelung des Themas geschaffen, durch die Erzählung und Geschichte verschränkt werden. Genau wie die Erzählerin weiß Crisanta ihr Geburtsjahr nicht genau. Die Unwissenheit der Erzählerin korrespondiert mit der Crisantas. Im Folgenden wird Crisanta über ihr Wissen und Nicht-Wissen charakterisiert. Beides hat seine Grundlage in den Erzählungen ihrer Patin.

> Sie wußte nur, daß die Mutter bei ihrer Geburt gestorben war. Von ihrem Vater wußte sie gar nichts. (S. 8) Crisanta wußte aber durch diese Frau, daß sie am ersten November Geburts- und Namenstag hatte. (S. 9)

Es folgt eine Charakterisierung ihrer Patin, bei der sie aufgewachsen ist. Auch diese weiß vieles nicht: »Warum Crisanta gerade in Pachuca geboren war, wußte die González selbst nicht genau, sonst hätte sie einmal etwas davon erzählt.« (S. 8)

Hier wird von der Erzählerin über die Funktion des Erzählens auf der intradiegetischen Ebene reflektiert. Erzählen ist Wissensübermittlung über die eigene Herkunft. Durch die Betonung des Nicht-Wissens wird eine Gegenwelt zu den historischen Fakten etabliert, auf die anfangs verwiesen wurde, und die Übertragbarkeit rückt gegenüber der Individualität der Geschichte in den Vordergrund. Weiterhin weiß die Patin nicht,

132 Keinesfalls soll damit eine Identität zwischen Erzählerin und Autorin suggeriert werden.

warum sie das Kind aufgezogen hatte. Die Erzählerin stellt Mutmaßungen an:

> Wahrscheinlich waren schon oft alle möglichen Kinder durch Zufall in ihrer Nähe hängen geblieben, […]. Vielleicht […] kam ihr die fremde Mutter besonders tot vor und das fremde Kind besonders lebendig. (S. 8)

In diesem Absatz wird eine Verbindung hergestellt zwischen der Mythologisierung der Frauenfiguren (sie kommen aus dem Nichts, ihre Handlungen sind unhinterfragt richtig und ›natürlich‹) und der Funktion des Erzählens als Sinnstiftung. Die Patin wird dabei aus einem realen Umfeld herausgelöst und zu dem Symbol ›Mutter‹ stilisiert. Es wird von »allen möglichen Kindern« (S. 8), vom Zufall, vom Tod oder anderen Unglücksfällen erzählt, nicht von dem einen Tod einer bestimmten Mutter oder einem bestimmten Unglück eines bestimmten Kindes. Was hier erzählt wird, gleicht einem Mythos, der seine Erzählweise auf einer zweiten Ebene reflektiert. Denn die González erzählt, was sie weiß, und konstituiert damit die Wirklichkeit Crisantas (intradiegetische Erzählung), so wie die Erzählerin die Wirklichkeit der extradiegetischen Erzählung konstituiert. Was Erzählerin und Patin nicht wissen, scheint im urgeschichtlichen Dunkeln zu liegen.

Die Auslassungen und der Verweis auf die fehlenden Informationen sind dabei genauso konstitutiv wie das Erzählte. Durch diese wird eine Anspielung auf das mythologische Bild des göttlichen Kindes transportiert. Die göttlichen Kinder sind nach Kerenyi durch eine ungewisse Herkunft und unerklärliche Umstände der Geburt charakterisiert. Sie sind Waisenkinder, und eine wichtige Funktion kommt der Mutter zu: »[…] sie ist und ist nicht zugleich.«[133] Die Auslassungen in den Erzählun-

133 Vgl. Jung, Carl Gustav; Kerenyi, Karl, Einführung in das Wesen der Mythologie. Gottkindmythos und Eleusinische Mysterien, Leipzig 1941. S. 44/45: »Eine eigentümliche Rolle spielt die Mutter: sie *ist* und *ist nicht* zugleich. […] Eine Situation mit doppeltem Gesicht: sie ist diejenige eines Waisenkindes und zugleich die eines geliebten Göttersohnes.« Kerenyi beschreibt die göttlichen Kinder als Kinder, die sich nicht entwickeln. So auch die »ewigen Kinder« in der neueren Literatur: Vgl. Ewers, Hans-Heino, Kinder, die nicht erwachsen werden. Die Geniusgestalt des ewigen Kindes bei Goethe, E.T.A. Hoffmann, J.M. Barrie, Ende und Nöstlinger. In: Kinderwelten, Kinder und Kindheit in der neueren Literatur. Hg. vom Freundeskreis des Instituts für Jugendbuchforschung Frankfurt am Main u. a. 1985, S. 42-70. Crisanta dagegen entwickelt sich zu einer erwachsenen Frau.

gen der Patin verweisen auf diese Bildlichkeit. Der Name Crisanta geht auf das Kindermädchen der Familie Seghers/Radvanyi in Mexiko zurück.[134] Trotz dieser realen Entsprechung ist es auffällig, wie direkt die Figur in einen religiösen Kontext gestellt wird. »Sie war nach Allerheiligen, ihrem Geburtstag, Santa getauft, weil niemand da war, der einen anderen Namen vorschlug. Crisanta gefiel ihr besser.« (S. 8)[135]

Im gesamten Werk der Autorin dominieren bestimmte, religiös und ikonographisch reichhaltig konnotierte Namen, insbesondere bei den Frauen. Die wichtigen Frauenfiguren heißen in aller Regel: Marie, Anna oder Katharina. Der wiederholte Gebrauch dieser theologisch bedeutsamen Namen verweist auf deren Symbolgehalt.[136] Versteht man den Namen der Figur »Crisanta« also wörtlich als heiliges Kind, erlangt die weitergehende Charakterisierung der Figur als Marienfiguration eine erhebliche Bedeutungszunahme und Plausibilität. Das entscheidende Motiv der Novelle, das blaue Umschlagtuch Crisantas, auf dessen blauer Farbe die Auflösung der Geschichte beruht, verweist auf das ikonographische Merkmal des blauen Manteltuchs der Marienfigur in der religiösen Kunst.[137]

Die Gestaltung der Titelfigur ist an verschiedenen Marienfigurationen aus der europäischen Kunstgeschichte ausgerichtet.[138] Zu Beginn des Textes erinnert bereits die Darstellung der Patin und der Geburt Crisantas an

134 Vgl. Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (2000), S. 127.

135 Der Name Crisanta könnte sprachlich auf »criollo«, die spanische Ableitung vom portugiesischen »crioulo« = Diener, der im Haus ernährt wird, von »criar« = ernähren, zurückgeführt werden. Zugleich ist »criollo« die Bezeichnung für eine Person weißer Hautfarbe, die in den subtropischen ehemaligen Kolonien geboren wurde.

136 Vgl. Bircken, Magrid, Marienfiguren in Seghers' frühen Texten, Argonautenschiff 5 (1996), S. 137. Fehervary führt ›Anna‹ auf die letzte jüdische Prophetin Hannah zurück. Die heilige Katharina von Alexandria ist die Gebildete unter den heiligen Frauen. Vgl. Fehervary, Helen, The mythic dimension (2001), S. 26/27.

137 Die (Himmels-)Farbe Blau im Mantel Christi oder der Maria zeigt das Offenbarwerden des Göttlichen im Irdischen. Vgl. Overath, Angelika, Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht, Stuttgart 1987, S. 2.

138 Vgl. Nachlassbibliothek Seghers (NBas), unnummeriert: Müller, Otto, Maria im Rosenhag: Madonnen-Bilder alter deutscher und niederländischer Meister. Die Blauen Bücher series, Königstein und Goldschmidt, Adolph, Gotische Madonnenstatuen in Deutschland, Augsburg 1923. Zur Marienikonographie vgl. Lexikon christlicher Ikonographie (LCI), 3. Band, hg. von Kirschbaum, Engelbert, Freiburg, Rom 1971, S. 154-210. Zur Schutzmantelmadonna siehe LCI, 4. Band, Rom, Freiburg 1972, S. 128-133.

die Umstände der Geburt der Maria im apokryphen Text des Marienlebens.[139] Dort ist Marias Geburt ein Wunder, das dem alten kinderlosen Ehepaar Joachim und Anna widerfährt. Der Umstand, dass Maria als göttliches Kind keinen leiblichen Vater besitzt, wird in der Erzählung von Crisanta ebenso aufgegriffen wie die Charakterisierung der Mutter. In der Klage Annas vor Gott aufgrund ihrer Kinderlosigkeit zieht sie Vergleiche zu natürlichen Phänomenen der Fortpflanzung. Sie benennt in gleichlautender Syntax die Tiere, das Wasser und das Land, mit denen sie sich aufgrund ihrer Kinderlosigkeit nicht vergleichen könne.[140] In der Novelle *Crisanta* werden die Frauen anhand der Baummetaphern auf eine ähnliche Weise repräsentiert wie im apokryphen Text. Die Naturmetaphern in den beiden Texten betonen dabei weniger eine naturmythische Auffassung als vielmehr die soziale Aufgabe der Mutterschaft. Die Patin wird durch eine Baummetapher, als »starker Ast« in ihrer Beziehung zu Crisanta charakterisiert. Damit korrespondiert die Waldmetapher, welche Gemeinschaft symbolisiert. Auf ihrer Fahrt in die Stadt wird von Crisanta berichtet, dass sie so viel Wald noch nicht kennen gelernt habe, und später in der Stadt glaubt sie, in der Gemeinschaft der Stadt sei niemand allein, sondern stehe »wie ein Baum im Wald«, nicht wie ein »Kaktus in einer Steppe« (S. 13). Die Darstellung des großen Marktes aus Crisantas Sicht bedient sich ähnlicher Naturmetaphern. Der Markt wird von ihr als organisch wachsendes Volksgebilde wahrgenommen: Die Sandalen, als menschliche Artefakte, wachsen aus ihrer Sicht zum Beispiel »in [den] Markthöhlen […] wie Bananen an Stauden« (S. 24).[141] Auch die Funktion der Tante Dolóres wird durch eine Baummetapher beschrieben:

> Die Mutter, die jeden Morgen auf Arbeit ging, die ganze Familie an sich band, gewissermaßen sogar immer noch den glitschigen Mann, alles instand hielt und kochte, gebar und stillte, das war ein fester Stamm mit zähen Wurzeln in jedem Winkel des Lebens. (S. 14)

139 Vgl. Weidinger, Erich, Die Apokryphen. Verborgene Bücher der Bibel, Aschaffenburg 1985, S. 428-445.

140 Ebenda, S. 434.

141 Vgl. Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert.* In dem Stück »Markthalle Magdeburger Platz« heißt es in einem leicht ironischen Gestus: »Hinter Drahtverschlägen, jeder behaftet mit einer Nummer, thronten die schwerbeweglichen Weiber, Priesterinnen der käuflichen Ceres, Marktweiber aller Feld- und Baumfrüchte, aller eßbaren Vögel, Fische und Säuger, Kupplerinnen, unantastbare strickwollene Kolosse, welche von Stand zu Stand miteinander, sei es mit einem Blitzen der großen Knöpfe, sei es mit einem Klatschen auf

Durch die Unerklärbarkeit der Geburt des heiligen Kindes und die dezidiert als sozial ausgewiesene Mutterschaft der Patin werden die Naturmetaphern in der Repräsentation der Frauenfiguren anhand der intertextuellen und intermedialen Bezüge zur biblischen und kunsthistorischen Überlieferung in den Kontext eines sozialen Erzählens gestellt.[142]

Die Parallelität der Erzählungen von Frauenfiguren und Erzählerin äußert sich nicht nur auf der Bilderebene, sondern auch argumentativ. Auf beiden Ebenen wird gleichermaßen auf religiöse Erklärungsmuster zurückgegriffen. Die an die narrativen Adressaten gerichtete Darstellung der Tortillaherstellung beginnt die Erzählerin zum Beispiel folgendermaßen: »Wenn jemand das Vaterunser sagt, dann stellt er sich unter ›täglich Brot‹ die Tortilla vor.« (S. 10)

Es folgt eine detaillierte Beschreibung der Herstellung einer Tortilla mit Betonung auf der sozialen Funktion des Vorgangs. Sprachlich wird die Tortilla hier mit jedem Satz weiter belebt. Angefangen von der passivischen Beschreibung der Herstellung der Tortilla über die Ersetzung von Tortilla durch das allgemeinere »Brot« im Passiv bis zu der aktiven Formulierung, bei der das für Seghers typische Stilmittel der doppelten Bezugsmöglichkeit anhand des »selbst« gut zu erkennen ist: »Ein Klumpen aus Maismehl und Kalk wird zwischen den Händen plattgeklopft. […] Dieses Brot hat keinen Geruch. […] Es macht aber Lärm. Es ruft die Hungrigen selbst.« (S. 10)

Das »selbst« bezieht sich einerseits auf die Hungrigen, dort macht es aber weniger Sinn als in Verbindung zum »Es«. Ohne jedoch so weit zu gehen, das Brot explizit selbst rufen zu lassen, lässt Seghers diese mögliche Bedeutung mitschwingen. Die Tortilla wird durch die Erzählerin verallgemeinert zu dem Brot als dem Hunger stillenden Element und zugleich mit eigenem Leben ausgestattet. Die Erklärung bedient sich dabei einer einfachen religiösen Metaphorik und sprachlicher Verdichtung.[143] (Abb. 2)

ihre Schürze, sei es mit busenschwellendem Seufzen, verkehrten. Brodelte, quoll und schwoll es nicht unterm Saum ihrer Röcke, war nicht dies der wahrhaft fruchtbare Boden?« (GS IV, 1), S. 253.

142 Der apokryphe Text des Marienlebens hat vorrangig durch bildnerische Darstellungen Eingang in das kulturelle Gedächtnis gefunden.

143 Vgl. Kisch, Egon Erwin, Geschichten mit dem Mais. In: Marktplatz der Sensationen. Entdeckungen in Mexiko. Berlin und Weimar 1974, S. 381-390. Die Tortillerías sind dort ein Raum der Frauen. Die Tortilla bezeichnet er als das »tägliche Brot«. Das Klatschen der Maisfladen vermischt sich mit dem Klatsch der Frauen (S. 381/382).



Abb. 2: Diego Rivera: La Molendera. © 2006 Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust. Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.

Auch die intradiegetischen Erzählungen der Frauen sind religiöser Herkunft und handeln von Heiligen und Teufeln. Wenn Crisanta zum Beispiel Ende Oktober besonders frech war, erzählte die Patin von den Teufeln, die kurz vor dem Geburtstag eines Kindes sich besonders über dessen Heiligen ärgern würden und deswegen noch mehr Unfug anstellten. In der gleichen Manier erzählt die Tante Dolóres. Als Crisanta in der Tortillería vergessen hatte zu fegen, erzählte sie von einer jungen Frau, die unwissentlich mit dem Teufel verheiratet war. Deren Mutter erkannte diesen Umstand sofort an dem Gebot des Mannes, die Stube nicht zu fegen, und trieb den Teufel durch eben diese Tätigkeit hinaus. Bezeichnenderweise ist es die Mutter, die diesen Umstand erkennt und in dieser metadiegetischen Erzählung ihrer jungen Tochter die Geschichte erzählt, welche die Tante wiederum Crisanta erzählt. Es handelt sich um eine weitere Verschachtelung der Erzählebenen. Die Erzählerin erzählt, wie die Tante die Geschichte erzählt, wie eine Mutter ihrer Tochter durch eine Erzählung hilft, ihren Mann als Teufel zu erkennen. Das Netz der Geschichten, die alle aufeinander verweisen, ist ein Beispiel für die Technik der Variation und der Andeutung des mythologischen Erzählens.

Das Erzählen der Frauenfiguren sowie das der Erzählerin und das der Autorin werden strukturell und bildlich aus religiösen Kontexten gespeist. In der Parallelisierung der Ebenen und der konsequenten Fortführung der Konstruktion, welche die nationalstaatlichen Geschichten in den Hintergrund rückte, bleibt den Frauenfiguren die Bedeutung der nationalstaatlichen Rituale verschlossen. Die Parallelen zwischen den Ebenen lassen die poetologischen Fragen nach Art, Inhalt und Ziel des Erzählens als eigentliches Thema dieses Textes deutlich werden. Die Aufgabe der Erzählerin als vermittelnde Instanz besteht einerseits in der Verknüpfung der Geschichte mit den narrativen Adressaten, durch die andererseits die Auflösung der Geschichte am Ende erst ermöglicht wird. Da es für sie »keine Worte gab« (S. 9), erzählt Crisanta selber nicht von ihrer Erinnerung, die zugleich das wesentliche Motiv der Novelle ist. Stattdessen berichtet die Erzählerin den narrativen Adressaten davon und macht die Erinnerung als diese rekonstruierende Erzählung zugänglich. Die Erzählung von Crisantas Erinnerungsverlust entwirft einen konstitutiven Zusammenhang von Erinnerung, Erzählen und Identität, in dem ein jüdisches Erinnerungsverständnis implizit mitschwingt. Das Erzählen der Frauenfiguren, einschließlich der Erzählerin, hat durch das Erinnern einen identitätsstiftenden Effekt, der auf sehr ähnliche Weise in *Transit* entworfen wird. Beim Lesen des unvollendeten Manuskriptes des Schriftstellers Weidel durch den Erzähler fühlt sich dieser an seine Mutter erinnert. Die Schilderung des Leseerlebnisses kontrastiert die emotionalen Effekte der Muttersprache mit denen der Sprache der Nationalsozialisten.

> Und wie ich Zeile um Zeile las, da spürte ich auch, daß das meine Sprache war, meine Muttersprache, und sie ging mir ein wie die Milch dem Säugling. Sie knarrte und knirschte nicht wie die Sprache, die aus den Kehlen der Nazis kam, in mörderischen Befehlen, in widerwärtigen Gehorsamsbeteuerungen, in ekligen Prahlereien, sie war ernst und still. […] Ich stieß auf Worte, die meine arme Mutter gebraucht hatte, um mich zu besänftigen, wenn ich wütend und grausam geworden war, auf Worte, mit denen sie mich ermahnt hatte, wenn ich gelogen oder gerauft hatte.[144]

144 Seghers, Anna, Transit. Werkausgabe I/5, S. 25/26. Zum Erzählen in *Transit* vgl. Müller, Maik Martin, Das Verschwinden des Erzählers hinter der Sprache. Zu Anna Seghers' Roman *Transit.* In: Argonautenschiff 10 (2001), S. 261-272.

In einer zugleich verdichtenden und simplifizierenden Art wird in dieser Szene Heimat mit der persönlichen Mutter und den Erfahrungen mit ihr gleichgesetzt und die geschriebene Sprache eines Buches in ihren Effekten mit der gesprochenen der realen Mutter verschmolzen. Der Erzähler führt die Ebenen im Folgenden noch näher zusammen, indem er berichtet: »So hatte ich nur als Kind gelesen, nein, zugehört.«[145] Wie hier das schriftliche Erzählen eines Romanfragmentes als das heilbringende Erzählen der eigenen Mutter erlebt wird, so hat das Erzählen der Mutterfiguren in *Crisanta* einen identitätsstiftenden Effekt, der seine Entsprechung auf der extradiegetischen Ebene findet.

Der Aufgabe der Erinnerung, wie sie an der Figur Crisantas expliziert wird, werden im Verlauf der Geschichte ein zweites Mal die herrschenden Erinnerungspraktiken gegenübergestellt. Verkörpert wird dieser Geschichtsdiskurs durch die Figur Miguels, des Geliebten Crisantas.[146] Die unterschiedliche Wahrnehmung der beiden ist ausschlaggebend für die Entwicklung der Geschichte und scheint mitunter das eigentliche Thema. Die Erzählerin berichtet zum Beispiel von den wichtigsten Nationalfeiertagen Mexikos: dem Fest der Jungfrau von Guadalupe und dem Fest des Rufs von Dolóres. Die Jungfrau von Guadalupe war der Legende nach eine schwarze Marienfigur, die einem Indígena[147] an einer Quelle erschien, die einer präcortesianischen Göttin des Wassers geweiht war. An dem Fest der Jungfrau von Guadalupe wird die Überformung der einheimischen Kulte durch den spanischen Katholizismus exemplarisch deutlich. Beim Fest des Rufs von Dolóres wird des Priesters Hidalgo gedacht, der 1810 durch das Läuten der Glocken seiner Kirche von »Dolóres« einem Verrat zuvorkam und damit die erste Revolution auslöste. Es handelt sich um Feste des gesamten Volkes. In der näheren Beschreibung werden jedoch verschiedene Daseinsbereiche von Männern und Frauen konstruiert. Die Erzählerin verweist in ihrer Beschreibung auf die brutalen Ereignisse, deren gedacht wird, und konstatiert in den Augen der Frauen und Kinder den Bodensatz der Leiden und die Schwermut, wäh-

145 Seghers, Anna, Transit (2001), S. 26.

146 Miguel = Michael könnte als Anspielung auf den deutschen Michel (oder den Erzengel Michael) gelesen und damit seine Position als Bild für die Entwicklung Deutschlands nach dem Krieg verstanden werden.

147 Indigena (»indígena« span. = Eingeborener, Einheimischer) ist die korrekte Bezeichnung für die in der deutschen Literatur häufig »Indios« genannten Nachkommen der Ureinwohner Mexikos. In Mexiko ist »Indio« ein Schimpfwort. Vgl. Sandoval, Josefina, México in Anna Seghers' Leben und Werk (2001), S. 141.

rend die Männer kriegerischen Ritualen nachgehen.[148] So wird einerseits das Bild eines geeinten, befreiten Volkes gezeichnet und gleichzeitig an ein und demselben Ort die Differenz zwischen den Räumen und den Wahrnehmungen, dem Leben der Männer und der Frauen aufrechterhalten. Es ist die extradiegetische Erzählerin, die den Verrat, die Habgier, das sinnlos vergossene Blut, das auf die Befreiung folgte, in Erinnerung ruft und sich damit in die Nähe der von ihr beschriebenen Frauen stellt, welche die Erinnerung an das Leiden wach halten. Diese Konstruktion stimmt mit Benjamins Auffassung von den Dokumenten der Kultur, die notwendigerweise solche der Barbarei seien, überein. Die Aufgabe des historischen Materialisten sei es, die Geschichte gegen ihren Strich zu bürsten.[149] Seghers' Frauenfiguren einschließlich der Erzählerin verkörpern diesen Anspruch. Auch in Bezug auf Crisanta ist es die Aufgabe der Erzählerin, an die Notwendigkeit der Erinnerung zu erinnern. Den Untersuchungen Fehervarys, in denen die Übereinstimmungen zwischen Benjamins »Geschichtsthesen« und dem Roman *Das siebte Kreuz* herausgearbeitet werden, kann die Feststellung einer Nähe der Geschichtsthesen zu dem in *Crisanta* formulierten Erinnerungs- und Geschichtsverständnis hinzugefügt werden.[150]

3.2 Die Topographie der Novelle

Das Motiv der Erinnerung Crisantas an einen Ort, die ihren einzigen Besitz darstellt, strukturiert den Aufbau der Novelle, die von der Suche nach diesem Ort handelt. Die Frage nach ihrem Platz in der Gesellschaft bestimmt Crisantas Entwicklungsweg. Sie muss das Dorf Pachuca verlassen, weil sie durch die Heirat der Adoptivschwester ihren Platz auf der gemeinsam geteilten Schlafmatte verliert.[151] Der weitere Weg Crisantas

148 »Dolóres« span. = die Leidende, die Schmerzen. Diese Darstellung korrespondiert mit dem mexikanischen Autoimage der »leidenden Frau« (»mujer sufrida«). Vgl. Lürbke, Anna, Mexikovisionen aus dem deutschen Exil (2000), S. 162.

149 Benjamin, Walter, Über den Begriff der Geschichte (GS I, 2), S. 697.

150 Fehervary, Helen, The mythic dimension (2001), S. 158-161.

151 Dieses Detail, der neue Ehemann zieht in das Haus der Ehefrau, verweist auf eine matrimonial organisierte Familienstruktur. Frida Kahlo trug häufig Trachten aus dem Gebiet der als matriarchal geltenden Kultur der Region von Tehuantepec. Vgl. Badenberg, Nana, Wandbilder – Bilderwandel. Diego Rivera im Blick seiner europäischen Betrachter. In: Schmidt, Friedhelm, Wildes Paradies – Rote Hölle (1992), S. 144.

ist durch einen Ortsverlust, begleitet durch einen Erinnerungsverlust, gekennzeichnet. Ihre soziale Wiedereingliederung ist mit dem Zurückgewinnen des Verlorenen, in dem Erinnerung und Ort eine untrennbare Allianz eingehen, verbunden.

Die Topographie der Novelle ist durch zwei grundsätzlich unterschiedliche Bereiche charakterisiert. Die Welt des Dorfes, in der funktionierende Beziehungsnetzwerke, die Familien und in deren Mittelpunkt die Mütter ein Bild von Gemeinschaft repräsentieren,[152] steht der Welt der Stadt gegenüber, in der die Macht institutionalisierter Zusammenhänge Vereinzelung in der Masse hervorbringt. Diese grundsätzliche Dichotomie bildet den Hintergrund, vor dem Crisantas Weg in die Stadt eine über die Geschichte selber hinausweisende Bedeutung gewinnt. Der Topos der Dichotomie von Stadt und Land ist kein neuer, erhält aber einen anderen Akzent dadurch, dass es sich bei der Hauptfigur um eine junge Frau handelt. Innerhalb der Stadt sind die Räume von Männern und Frauen weitestgehend voneinander getrennt. Der Gegensatz zwischen dem Erzählen der Frauen und der »Männergeschichte« findet sich in der Konstitution der städtischen Räume wieder. Auf dem Dorf dagegen scheint eine Kongruenz von männlichen und weiblichen Räumen zu bestehen. An die Stelle des Gegensatzes von Männern und Frauen tritt hier die Gegensätzlichkeit zur Stadt und den mit ihr verbundenen Attributen.

Auf dem Weg

Crisanta wird von einer Nachbarin, die ihr Arbeit bei einer ihrer Verwandten in der Stadt vermittelt, im Bus in die Stadt begleitet. Die während der Busfahrt vorüberziehende Landschaft wird aus der Perspektive Crisantas geschildert, in der sich die Freude über Bekanntes und das Staunen über Neues abwechseln.

> Sie fuhren durch ein Stück Wald. Es wurde ein wenig dunkler. Es roch gut. Crisanta kannte nicht so viel Wald. Sonst war beinahe alles wie daheim. […] Kakteen, unbewegt, in einer Brandung von Staub. Auch einzelne Landhäuser wie daheim, die Amerikanern und reichen Mexikanern gehörten. […] Die Leute pflanzten in den Dörfern, wie die González daheim, sogar in Konservenbüchsen Blumen. (S. 11)

152 Pericot verweist auf die Struktur indigener Familien, in denen die Mütter eine dominante Rolle innehatten, und auf die enthaltene Kritik am mexikanischen Machismo. Pericot, Victoria, Die mexikanische und karibische Thematik in Anna Seghers' Werk, Bielefeld 1995, S. 88-98.

Die Busfahrt vom Dorf in die Stadt führt durch einen Zwischenbereich, in dem aus der Figurenperspektive Altes und Neues nebeneinander Bestand hat und miteinander verglichen werden kann. Ziel der narrativen Darstellung ist zudem die Vergegenwärtigung des Gegensatzes von Arm und Reich und des Bildfeldes der Baum- und Waldmetaphern im Gegensatz zu dem des vereinzelten Kaktus in der Wüste.

Mit dem Auftreten Miguels im Bus wird die Dichotomie von Dorf und Stadt dezidiert entwickelt. Auch Miguel kommt aus einem Dorf. Er trägt für seine Familie das Tongeschirr auf den Markt in der Stadt. Im Gespräch mit den anderen Männern macht er jedoch deutlich, dass er sich eine Arbeit außerhalb des Familienverbandes in der Stadt suchen wird. Im Gespräch wird die Familie als Organisationsstruktur des Dorfes der Fremdheit in der Stadt gegenübergestellt.

> »Warum? Familie ist immer besser. Ihr arbeitet zusammen, ihr verkauft zusammen.« – »Mein Onkel hat immer die Einnahmen unter uns aufgeteilt. Das gibt immer Ärger. Die Rechnung ist glatter nur zwischen mir und den Fremden.« (S. 11)

Miguel favorisiert auch später im Dialog mit dem Ziehvater Crisantas die institutionalisierten Beziehungen zum Beispiel innerhalb der Gewerkschaften in der Stadt. Diese eindeutige Positionierung, die mit einer Hierarchisierung von finanziellen und familiären Aspekten von Beziehungen zugunsten der finanziellen einhergeht, hat zur Folge, dass Miguel der Platz im Bus als einem Zwischenbereich aberkannt wird. Die Antwort des Kontrolleurs auf Miguel lautet: »Das ist hier nicht erlaubt.« (S. 11) Der Satz bezieht sich genauso auf die unerlaubte Mitnahme von Gepäck, wie er als Antwort auf die »Rechnung [mit] den Fremden« verstanden werden kann. Miguel kann im Bus bleiben, weil er es schafft, sich kurzzeitig wieder in das familiär bestimmte Sozialgefüge einzugliedern. Er erklärt dem Kontrolleur die Nöte seiner Familie und schenkt ihm einen blauen Vogel aus Ton für sein Kind. Die Gegensätze werden in der Situation im Bus zwar benannt, können aber noch nebeneinander bestehen. Für Crisanta wird Miguel zu einer Art ›Lockvogel‹. Weil Miguel ihr gefällt, fährt sie jetzt gerne in die Stadt. Die Überschreitung der Grenze zwischen Land und Stadt nimmt sie dabei aufgrund ihres Analphabetismus nicht wahr.

> Sie fuhren unter einem großen Schild weg. Auf dem stand geschrieben: »Willkommen im Distrito Federal.« Das war eine schöne Begrüßung. Crisanta konnte sie nicht lesen. Sie war in keine Schule gegangen. (S. 12)

Ihr Eintritt in den Raum der Stadt besitzt dadurch von Beginn an einen illusionären Zug. So, wie sie die Begrüßung und mit ihr die Grenzüberschreitung nicht wahrnimmt, so wenig wird sie sich in den städtischen Raum integrieren können. Ihre Wahrnehmungen der Stadt und in der Stadt werden fast durchgehend konjunktivisch geschildert.

> Crisanta glaubte, auf solche Art verliefe das Leben immer. Hier war etwas voll, dort leer. Kein Mensch war allein in der Stadt. Er stand wie ein Baum im Wald, er stand nicht einzeln da wie ein Kaktus in der Steppe. (S. 13)

Im Zwischenbereich der Busfahrt hatte es beides gegeben: Wald und Wüste. Hier wird durch die konjunktivische Präsentation der Figurenrede das illusionäre Moment von Crisantas Denken präsent gehalten und eine Vorausdeutung auf die Ereignisse vorgenommen, welche die radikale Vereinzelung Crisantas in der Stadt beweisen werden.

In der Stadt: »Kein Ort. Nirgends«[153]

Die Stadt ist durch eine Gegenüberstellung von geschlechtsspezifisch differenzierten Orten gekennzeichnet. Alle Orte tragen jedoch gleichermaßen die Charakteristika der Stadt: Primat des Geldes und Institutionalisierung der Beziehungen.

Die Tortillería der Tante Dolóres, in der Crisanta zeitweise Arbeit und ein neues Zuhause findet, wird einerseits als ein Ort der Frauen vorgestellt. Die Tante ist Besitzerin des Geschäftes und Familienoberhaupt, ihr Mann erscheint nur ab und zu, und im Geschäft arbeiten nur Frauen (»Wie lustig war die Tortilleria! Fünf Mädchen, deren Mäuler wie ihre Hände nie stillstanden.« S. 12). Andererseits wird in den Lohnverhandlungen für Crisanta zwischen der Nachbarin und der Besitzerin die Zugehörigkeit dieses Ortes zur Stadt unterstrichen. Obwohl die Tante Dolóres also ähnlich der Patin durch eine Baummetapher und ihre religiösen Erzählungen positiv charakterisiert wird, erscheint sie durch ihre Zugehörigkeit zum städtischen Raum ambivalent.[154] Diese Ambivalenz

153 Wolf, Christa, Kein Ort. Nirgends. In: Dies., Werke 6, S. 7-105.

154 Die Übereinstimmung des Namens der Tante mit dem der Glocke, die 1810 die Revolution eingeläutet hatte, ist ein weiterer Hinweis auf deren Ambivalenz, da die Revolution zwar der Befreiung diente, zugleich aber zahlreiche Opfer forderte, worauf die Erzählerin später verweisen wird.

wird in der intradiegetischen Geschichte vom Ausfegen der Stube, die die Tante Crisanta erzählt, benannt. Die Stube ist darin ein von der Invasion des ›männlichen Teufels‹ bedrohter Raum. Die Hausarbeit ist eine Arbeit der Abwehr dieses teuflischen Elementes. Folgerichtig sind die Erfahrungen Crisantas in der Tortillería und bei der Tante ambivalent. In ihrer ersten Nacht dort hat sie einen Traum von Freiheit und Einsamkeit, der die Bedrohung und die Möglichkeiten dieses Ortes paraphrasiert. Der Übergriff des ›männlichen Teufels‹ findet durch den Mann der Tante schon bald statt. Als er sich nachts über Crisanta hermacht, kann sie sich wehren und dadurch die Tante und deren Tochter wecken. Die Tante weiß von dem Übergriff, bezeichnenderweise führt dies jedoch nicht zu einer Solidarisierung mit Crisanta.

> Crisanta sagte: »Nichts, nichts, die Katze.« Die Tante Dolóres aber hatte gemerkt, daß neben ihr etwas fehlte. Sie hätte wahrscheinlich Crisanta bald ausquartiert. Nicht nur ihres Mannes halber. Sie hätte sich auch nicht gefreut, wenn einer der Söhne etwas mit ihr begonnen hätte. (S. 15)

Der Grund für diese fehlende Solidarität ist Crisantas Mittellosigkeit. Die Tante hat teil an dem durch finanzielle Beziehungen begründeten städtischen Leben. Crisanta dagegen besitzt nichts als ein Kleid und ihr Umschlagtuch. Ein Teil ihres Lohnes wird für den Schlafplatz bei der Tante abgezogen, den Rest und mehr gibt sie bei Gelegenheit der Rückkehr in ihr Dorf zur Hochzeit der Schwester für Geschenke aus. Sie wird durch den gesamten Text hindurch als mittellos präsentiert. Den Verbleib in der Stadt bezahlt sie von Beginn an mit ihrer körperlichen Arbeit und im weiteren Verlauf der Novelle mit ihrem Körper selber.

Die Orte außerhalb der Tortillería lernt Crisanta durch Miguel kennen, der nach kurzer Zeit dort auftaucht, um sie sogleich mit zu sich zu nehmen.

> Der Abend war kalt. Sie hatte keine Jacke, keine Strümpfe. Nur ihr Kattunkleid und ihren Rebozo, den sie sich um Kopf und Schultern wickelte. Der Junge packte sie mit zwei Händen und schob sie vor sich hinauf auf den Autobus. Der war von Arbeitern vollgepfropft, der Junge hing an der Außenwand. Crisanta hatte nicht geahnt, wie groß die Stadt war. Sie hätte sich alleine ohne Schutz gefürchtet. (S. 16)

Crisanta scheint sich kaum alleine in der Stadt bewegen zu können. Um sie in den Raum der Stadt zu integrieren, bedarf es des Packens von zwei

Händen, die sie vor sich her schieben. Die betonte Passivität und Besitzlosigkeit Crisantas lässt die Figur als einen Fremdkörper in diesem Raum erscheinen, zu deren scheinbarer Integration es eines nahezu gewalttätigen Aktionismus bedarf.

Am Beginn dieses von Gerhard Rothbauer als ›Liebesszene‹ bezeichneten Abschnittes wird programmatisch der illusionäre Charakter der Vorstellungen Crisantas betont: »Der Staub war im Mondlicht wie Reif.« (S. 16) Das Mondlicht lässt den Straßenstaub der Stadt wie das Naturphänomen des frühmorgendlichen Reifs auf dem Lande erscheinen. In der Formulierung prallen die Gegensätze von Stadt und Land, Morgen und Abend, Dreck und Schönheit unversöhnt oder nur scheinbar versöhnt aufeinander. Nicht die poetische Überhöhung einer Liebesempfindung, sondern der dezidierte Hinweis auf die Unvereinbarkeit der Gegensätze bestimmt die Schilderung der Begegnung von Miguel und Crisanta. Dass auf der Ebene der Geschichte die Figur Crisanta diese Unvereinbarkeit nicht wahrnimmt, bedeutet nicht, dass auf der Ebene der Erzählung nicht darauf hingewiesen würde. Insbesondere die Darstellung der Örtlichkeiten illustriert die Dichotomie und die Konsequenzen des Übertritts in den Ort der Männer für Crisanta sehr genau.

Auf dem Weg in Miguels Zimmer kommt das Paar durch eine Toreinfahrt in einen Hof, der als schmal und tief und damit höhlenartig beschrieben wird. Die Attribute des Hofes verweisen auf hausfrauliche Tätigkeiten: Pflanzen in Kübeln, eine Pumpe, geriefte Bretter, um Mais zu zerreiben, und ein Truthahn, der sich als Herr aufspielt, wie bei Crisantas Patin in Pachuca. Der Hof wird durch die Erzählerin als weiblicher Ort konzipiert. Er ist aber nur Durchgang zum Ort der Männer. Crisanta nimmt die spezifisch weibliche Qualität des Hofes nicht mehr wahr: »Crisanta hatte längst aufgehört, sich umzusehen. Es gab nichts mehr, was sie anging zwischen dem Hof und den Sternen.« (S. 17) Damit beginnt ihr Eintritt in die Räume der Männer, in denen sie, wie sich zeigen wird, keinen Platz hat. Das Zimmer Miguels ist eindeutig ein männlicher Ort. Er bewohnt dieses mit ein paar Freunden. Einer geht sofort hinaus, als Miguel und Crisanta eintreten, der andere schläft, von Crisanta nicht bemerkt, weiter.

> Sie hatten seit ihrer Trennung – das war die Zeit seit der Autobusfahrt – so heiß aneinander gedacht, daß sie jetzt keine Zeit mehr brauchten. Was vorher ihr Leben gewesen war, schimmerte nur noch manchmal ein wenig in das Zimmer, wie der Hof hinter der Tür. Wenn später noch etwas geschah – sie dachte aber nicht weiter. (S. 17)

»Ihr Leben« kann sich entweder auf Crisanta allein oder auf Miguel und Crisanta beziehen. Die Möglichkeit eines gemeinsamen Empfindens auf der Figurenebene verläuft parallel zu der Annahme, nur Crisantas bisheriges Leben sei zu einem Ende gekommen. Der folgende Satz im Singular betont den Bezug dieser Schilderung auf die Figur Crisantas. Der Hof wird hier, wie vorher schon bildlich, syntaktisch mit ihrem vorherigen Leben bei der Patin verbunden. Als Ort der Frauen schimmert er nur noch etwas in das Zimmer der Jungen. Mit ihrem Eintreten dort verliert Crisanta den Bezug zu ihrem eigenen Herkunftsort und damit auch die Erinnerung daran. Die Unmöglichkeit eines Platzes für Crisanta in der Welt der Männer wird durch den anwesenden Freund Miguels deutlich. Er wird es später sein, der Miguel davon überzeugt, mit ihm zu gehen und Crisanta zu verlassen. Es handelt sich nicht um einen Ort der Liebe, sondern um das Zimmer der jungen Männer, die Zukunftspläne schmieden. Die dichotomischen Räume von Crisanta und Miguel finden ihre Entsprechung in den unterschiedlichen Wahrnehmungen und Erfahrungen der beiden Figuren. Für ein Verständnis der Szene im Sinne einer harmonischen Verbindung gibt es keine Hinweise, sehr wohl aber für die grundlegenden Differenzen. Ein Beispiel ist die Zeitwahrnehmung der Figuren. Für Crisanta gibt es keine Zeit mehr: »Das Glück hat mit Zeit nichts zu tun. Warum soll es aufhören, wenn es mit Zeit nichts zu tun hat?« (S. 17) Miguel hingegen hat die Zeit im Auge, denn er muss bald zur Nachtschicht: »Miguel gab ihm einen derben Schubs. ›Auf, Pablo, es ist Zeit!‹« (S. 17) Durch den Verlust ihres eigenen Ortes verliert Crisanta auch den Bezug zur Dimension der Zeit. In den Raum der Männer dringt ihre eigene Vergangenheit nur als Schimmer. Die Perspektive einer Zukunft wird durch das momentane und scheinhafte Glück ersetzt, und der Moment wird in der Vorstellung der Figur zur Dauer. Die an sich selbst gerichtete Frage appelliert auf der Ebene der Erzählung an die narrativen Adressaten, Crisantas Naivität zu erkennen. Mit dem Verlust des Zeitempfindens geht nicht nur das Moment des Zukünftigen, sondern auch das des Vergangenen verloren. Die Verknüpfung von Zeit und Raum als Bedingung der Souveränität des Menschen in seiner Umgebung ermöglicht die Erfassung der sozialen Zeit als Bestandteil der eigenen Persönlichkeit und damit soziale und personale Identität.[155]

155 Vgl. Reichel, Norbert, Der erzählte Raum. Zur Verflechtung von sozialem und poetischem Raum in erzählender Literatur, Darmstadt 1987, S. 4-8. Reichel definiert souveräne Autorschaft als eine Materialisierung der sich in sozialen Räumen manifestierenden Zeitlichkeit des Lebens im poetischen Raum. Den Begriff der Souveränität entwickelt er an *Sein und Zeit* von Martin Heidegger, Tübingen [15]1984.

Die Schilderung von Crisantas Begegnung mit Miguel ist ein deutliches Bild für den Identitätsverlust der Frauenfigur, in dem die Ort- und Erinnerungslosigkeit Crisantas zwei wesentliche Elemente sind. Die Erzählerin weist so einerseits auf die beschriebene Problematik hin und übernimmt andererseits die Aufgabe, durch ihr Erzählen von der Suche nach der Erinnerung Zeit und Raum wieder miteinander zu verweben und damit Identität zu ermöglichen.

Auf der Ebene der Geschichte hat die Nachbarin die Aufgabe, Crisanta auf den Verlust aufmerksam zu machen. Sie kommt in die Stadt, um Crisanta an das bevorstehende Hochzeitsfest der Schwester zu erinnern: »Crisanta hatte inzwischen beinahe die Familie González vergessen. Sie war jetzt erregt, sie hatte jetzt Reue.« (S. 20) Crisantas Leben in der Stadt bewirkt, dass sie ihre Herkunft vergisst und damit beziehungslos wird. Auch durch die Reise zur Hochzeit der Schwester kann diese Entwicklung nicht rückgängig gemacht werden. Das Hochzeitsfest in Pachuca, als Gegenbild zu den städtischen Orten, ist üppig und scheint grenzenlos. Während die Menschen beim Festmahl sitzen, steht die Tür offen, und immer mehr Menschen strömen herein. Es ist ein gemeinsamer Ort für Männer und Frauen. Hof und Haus sind, als Gegenbild zu der ›Liebesszene‹, durch die offene Tür miteinander verbunden. Crisanta taucht ganz in das Hochzeitsfest ein, bis Miguel kommt. Dann hat sie nur noch Augen für ihn: »Crisanta sah ihn unverwandt an. Er sah Crisanta nicht an. Er sprach mit den Männern.« (S. 21) Durch ihre Verbindung zu Miguel kann sie nicht mehr wirklich zurück in diesen dörflichen Raum. Miguel vertritt in dem Gespräch mit den Männern, in dem sich auch die Patin einbringt, eine eindeutig städtische Position. An Stelle der gemeinsamen Streikaktion, von der er begeistert erzählt, befürworten Crisantas Zieheltern Familie und Tradition. Die unterschiedlichen Positionen werden diskursiv präsentiert, ohne dass eine Integration der widersprüchlichen Elemente angedeutet wird. Die Diskussion von moralischen und gesellschaftlichen Normen ist hier ein für die offene Form der Novelle typisches Moment.

Zum städtischen Raum gehört als eine weitere Form der Institutionalisierung der Massen die Alphabetisierungskampagne der Regierung. Alle Menschen in der Stadt werden erfasst und sollen beschult werden. In Übereinstimmung mit der Zuteilung des religiösen Denkens zu dem Bereich der Frauen lernen die Töchter der Tante Dolóres bei den Nonnen lesen und schreiben. Ob sie überhaupt lesen lernen oder die Heiligengeschichten eher auswendig hersagen, bleibt offen. Die Mädchen lesen die Geschichte von der Jungfrau von Guadalupe, Miguel dagegen liest in seiner Stadtteilschule von einem Mann namens Juarez, der Teil der männ-

lichen Nationalgeschichte ist. Crisanta geht in die normale Abendschule ihres Stadtteil. Auch dort kann sie sich nicht integrieren, da sie ihren Ort bei Miguel sucht.

Als Miguel Crisanta einmal wieder nach Hause schickt, weil er zusammen mit Pablo eine Verabredung mit dem Lehrer hat, wartet sie bezeichnenderweise nicht im Hof, der als weiblicher Ort konzipiert ist, sondern vor dem Haus. Ihre Ortlosigkeit wird mit dem Weggang von Miguel offensichtlich. Beim kurzen Gespräch über den bevorstehenden Abschied, das in der Figurenrede Miguels präsentiert wird, drückt die Unbestimmtheit des Personalpronomens »Wir« das grundlegende Unverständnis zwischen den beiden aus. »Nur, warum war Crisanta nicht erschrocken? Auf einmal kam ihm der Gedanke, Crisanta hätte sich bei seinem Satz ›Wir fahren‹ gar nicht Pablo und Miguel vorgestellt, sondern Miguel und Crisanta.« (S. 27)

Die Szene, in der Crisanta von Miguels Weggang erfährt, bekräftigt die Differenz der Räume von Mann und Frau in der Stadt. Im Hof vor Miguels Zimmer sitzt eine Frau und zerreibt Mais. Sie scheint Crisanta zu kennen und klärt sie über Miguel auf. Trotzdem macht Crisanta noch einen Versuch der Vereinigung beider Räume und geht in das Zimmer der Jungen. Dort erkennt sie den illusionären Charakter ihrer Vorstellungen.

> Die Jungens im Zimmer betrachteten sie teils spöttisch, teils mitleidig. Es gab zwei, die sie finster betrachteten. Crisanta verstand alles, sagte nichts. Sie stand steif auf den Füßen. Das Zimmer drehte sich um sie herum. Sie wartete, bis es wieder ruhig stand. Dann sagte sie ganz lustig, sie hätte das schon gewußt, sie hätte Miguel selbst zur Reise geraten. Sie sei nur gekommen, um etwas Vergessenes zu holen. Ein Junge rief: »Falls du was auf meiner Matte vergessen hast« und ähnliche Sachen, die Jungens bei solcher Gelegenheit sagen. Crisanta blieb keine Antwort schuldig. Die Frau, die im Hof Mais zerrieb, horchte kopfschüttelnd auf ihr Gelächter. Crisanta verbeugte sich plötzlich und ging. (S. 28)

Die Ausrede, sie sei gekommen um etwas Vergessenes zu holen, enthält eine übliche Verlegenheitsphrase, verweist aber zugleich auf die tatsächliche Problematik dieser Figur. Das Kopfschütteln der Frau im Hof ist ein Kommentar der Erzählerin zu dem Gelächter, der die Unvereinbarkeit beider Bereiche unterstreicht. Crisanta hat jetzt keinen Ort mehr, auch nicht in ihrer Illusion. Folgerichtig findet sie keinen Platz mehr, an dem sie sein kann und will.

> Es war Nacht. Es war kalt. Crisanta wollte nicht zu der Tante Dolóres zurückgehen. Sie wollte nie mehr zur Tante Dolóres. Sie wollte nicht in ihre Wohnung und nicht in die Tortilleria. Sie wollte auch nicht nach Pachuca. Sie wollte auch nicht mehr zu den González. Sie wollte nichts gefragt werden. Sie wollte nirgends mehr hin. Sie lief in den Straßen umher. Sie setzte sich vor eine Tür, bis sie weggejagt wurde. (S. 28)

Die Ortlosigkeit Crisantas findet in der detaillierten Aufzählung der verlorenen, nicht erreichbaren Orte ihren Ausdruck. Crisanta setzt sich auf verschiedene Treppen, aber überall wird sie weggejagt. Es gibt für sie keinen Ort, weder vor noch hinter einer Tür. Das Bild der Treppe vor der verschlossenen Tür korrespondiert mit dem der offenen Tür beim Hochzeitsfest. Von der Treppe vor einem öffentlichen Gebäude jagt sie zwar niemand weg, ihre Heimatlosigkeit muss jedoch infolge der aufgebauten Dichotomie von Staatswesen und dörflichem Leben als Identitätsgrundlage fundamental bleiben.

> Sie setzte sich auf die Treppe vor ein großes öffentliches Gebäude. Sie fror. Es war windig. Sie kaute Sand. Sie schloss die Augen. Sie suchte in ihren Gedanken, krank vor Heimweh, den Ort, an dem sie sich einmal als Kind behütet und warm gefühlt hatte wie nie mehr später. Sie wußte noch, es war Blau gewesen. Die Welt war dahinter vorbei geströmt und nicht eingedrungen. Sie konnte sich aber nicht einmal mehr auf das Blau besinnen. Es war in ihr ebenso hohl wie außen, ob sie die Augen schloß oder offenhielt. (S. 28/29)

Sie kann das Blau nicht mehr herbeirufen, der Erinnerungsverlust ist für sie selbst erfahrbar geworden. Durch die Anaphern des »sie« in dieser Beschreibung erhält der Text eine lyrische Komponente, die durch den Staccato-Rhythmus hart klingt. Die wenigen kurzen Unterbrechungen durch die mit »es« eingeleiteten Sätze stellen einen unbestimmten, abstrakten Bezug zur Umwelt her. Die Signifikanz, mit der am Tiefpunkt von Crisantas Leben ihre Ortlosigkeit dadurch unterstrichen wird, dass sie sich mehrfach auf einer Treppe niederlässt, ohne dass jemand am Ende der Treppe auf sie wartet, wird durch den Bezug zum apokryphen Text des Marienlebens verständlicher. Mit drei Jahren wird Maria von ihren Eltern in den Tempel gebracht, damit sie dort aufwachse. Die weitverbreitete malerische Darstellung dieser Szene zeigt eine Treppe, auf der die kleine Maria dem Priester, der am Ende der Treppe auf sie wartet, entgegenläuft.[156]

156 Vgl. LCI, 3. Band (1971), S. 212-233.

Dieses Bild wird in der Novelle radikal umgekehrt. In der langsamen Auflösung der Anaphern-Reihe tritt ein »er« hervor. Erst ein Mann, dann viele Männer übernehmen die Handlungsführung. An die Stelle des Priesters treten die Freier. Ohne ihre Liebes-Illusion wird Crisanta zum Sinnbild der Frau ohne Ort in der patriarchalen Welt. Ihr Leben als Prostituierte wird folgerichtig durch eine Aufzählung der männlichen Orte, zu denen sie den Männern folgt, beschrieben.

> Mal nahm sie ein Reisender in ein Hotelzimmer mit, mal ein Straßenhändler in seine Bude: Sie half mal jemandem einen Obsttransport auf Maultieren über Land zu bringen. Sie schlief mal auf einem Lastauto mit einem ausländischen Chauffeur. (S. 29)

Kein Einzelschicksal führt die Imagination der Erzählerin, sondern das der Vielzahl der Frauen zu allen Zeiten in allen Ländern. Die Darstellung betont die Wiederholung, Beliebigkeit und Allgemeingültigkeit der Handlungen und bekommt so einen mythologisierenden Charakter. Der erste Freier, dem Crisanta folgt, spricht von einem ganzen Kornfeld auf ihrem Rebozo. Dieser Verweis auf die Kornähren hat keinen direkten inhaltlichen Bezug, da sich Crisanta bis dahin in der durch Staub charakterisierten Stadt aufgehalten hat. Allenfalls könnte diese Bemerkung ein Verweis auf ihre dörfliche Herkunft sein, die aber ebenfalls nicht als bäuerlich charakterisiert worden war. Mit Bezug auf die Ikonographie der Marienfigur erschließt sich eine andere Sinnschicht dieses Bildes. Maria im Tempel wird auch als Kornährenmantelmadonna dargestellt, auf deren blauem Tuch sich Kornähren befinden.[157] Mit zwölf Jahren muss Maria den Tempel verlassen, da sie sonst das Allerheiligste beschmutzen würde. Der Tempelbezirk ist eine männliche Welt, in der Maria zwar als Kind, nicht aber als Frau einen Platz hat. Die Kornähren auf Crisantas Tuch markieren ebenfalls ein Eintreten in eine männliche Welt, in diesem Fall der Prostitution. Der Unterschied zwischen dem Tempel und der Kneipe wird durch die Bemerkung des Mannes, sie solle die Kornähren von ihrem Tuch entfernen, deutlich gemacht. Als Crisanta schwanger ist, flüchtet sie sich zu einem Mädchen aus der Tortillería, wo das Kind (spur- und namenlos) verschwindet. Die Schilderung der Praxis der Krankenhäuser, welche die geborenen Kinder auf Listen schreiben, lässt an die Volkszählung des Kaisers Augustus denken, die Joseph und Maria auf die Reise nach Bethlehem zwingt. Die äußerst verknappten Anspie-

157 Vgl. LCI, 1. Band (1968), S. 82-85.

lungen auf religiöse Muster von Weiblichkeitsbildern anhand von Attributen verbinden die Frauenfiguren mit dem kulturgeschichtlichen Hintergrund und sind weniger Ausdruck eines »Überschusses« an religiösen Vorstellungen als vielmehr Ausdruck des Bildgedächtnisses der Autorin. So wie es Magrid Bircken für ihre Untersuchung formulierte:

> Die Untersuchungen zu den Marienbildern entspringen nicht dem Bedürfnis, Anna Seghers und ihre Gestalten in einen religiösen Rahmen zurückzubauen, sondern vielleicht gelingt es, die z.T. einlinigen, weil nur sozialgeschichtlich vorgehenden Interpretationen kulturgeschichtlich auszuweiten […].[158]

Die Abtreibung oder Tötung des Kindes – Genaueres wird nicht mitgeteilt – ist eine signifikante Leerstelle in der extradiegetischen Erzählung, die durch eine extreme Raffung gekennzeichnet wird.[159]

> Das Mädchen sagte später: »Siehst du, wie gut, daß du mich getroffen hast. In einem Krankenhaus wäre das Kind sofort auf eine Liste geschrieben worden. Jetzt war das Kind nie da. Jetzt ist alles vorbei.« Darauf sagte Crisanta nichts. (S. 30)

Durch die Raffung, verbunden mit der Betonung auf dem doppelten »jetzt«, wird der Erinnerungsverlust Crisantas besiegelt. Von dem Ereignis der Tötung oder Abtreibung erzählt auch die Erzählerin nicht mehr. Es ist in die Erzählung nur noch als Leerstelle integrierbar. Nachdem Crisanta ihre neue Arbeit bald leid ist, geht sie an das andere Ende der Stadt, also an die Grenze des ihr von Miguel zugewiesenen, fremden Raumes, und beginnt erneut das Leben einer Prostituierten. Die Erzählung davon findet spiegelbildlich zu der vom Verlust des Geliebten durch eine Anaphernreihe des »sie« statt:

> Sie sah jetzt wieder wie früher aus. Sie hatte wie früher Lust zum Lachen und Schwatzen. Sie war jetzt klüger im Umgang mit Männern. Sie ging zum Frisör. Sie kaufte sich einen Mantel im Warenhaus. (S. 30)

158 Bircken, Magrid, Marienfiguren in Seghers' frühen Texten (1996), S. 139. Vgl. auch Haas, Erika, Ideologie und Mythos, Studien zur Erzählstruktur und Sprache im Werk von Anna Seghers, Stuttgart 1975.

159 In *Das siebte Kreuz* dient die gleiche Konstruktion (großer Geschichtsabriss mit einer extremen Raffung am Ende: »Was jetzt geschieht, geschieht uns.«) ebenfalls als Einstieg in eine Erzählung, deren primäre Aufgabe das Erinnern an die Möglichkeit von Widerstand ist.

Am Anfang der Novelle wurde Crisanta über ihr spezifisches Wissen charakterisiert. Ihr einziger Besitz war ihre Erinnerung. Jetzt hat sie eine andere Art von Wissen erworben: Sie weiß, welche Art von Mädchen Ausländer gerne haben wollen und was die Männer an ihr schön finden. Ihr Besitz hat sich ebenfalls verändert: »Sie hatte manchmal einen Anfall von Haß.« (S. 30)[160]

Ihr Besitz ist der Hass, der auf die verloren gegangene Erinnerung und das Fehlen eines eigenen Ortes verweist. Die nicht geleistete Trauerarbeit ist Zeichen für den Verlust ihrer Verbindung zum Raum der Frauen, der durch Erzählen, Erinnerung und familiäre Beziehungen gekennzeichnet wurde. Noch einmal wird die Anaphernreihe des »sie« durch ein »er« aufgelöst. Crisanta trifft den alten Maurer aus der Abendschule wieder. Dieser bringt sie mit in seinen Kreis, wo sie einen jungen Maurer kennen lernt, der sie mit in seine Hütte nimmt. Die (wirtschaftlich forcierte) Heimatlosigkeit der Maurer, die wie Zigeuner ihren jeweiligen Baustellen am Stadtrand, auf denen sie schöne, große Häuser bauen, hinterher ziehen, korrespondiert mit Crisantas Heimatlosigkeit, die auch dort nur eine befristete Bleibe findet.

Die Grenze bewohnen

Der Rand der Stadt ist eine Grenze, die in der Mythologie für die Trennung und Vermittlung zwischen Natur und Kultur und hier zwischen Dorf und Stadt steht. Der Fluchtpunkt von Crisantas Wegen ist zweimal dieser Ort an der Grenze: Als sie nicht mehr bei dem Mädchen bleiben will, flüchtet sie sich dorthin; später findet sie dort eine vorübergehende Bleibe bei den Maurern. Ihr Aufenthalt am Stadtrand ist Voraussetzung für ihre Wiedereingliederung in das soziale System der Familie. Die Nachbarin, die als Grenzgängerin die beiden Bereiche verknüpfen kann, fühlt sich verantwortlich und sucht nach Crisanta. Während ein unbekannter Junge aus einer Töpferfamilie Crisanta erkennt und der Nachbarin von ihr erzählen kann, ist sie selbst ohne Gefühl, ohne Erinnerung und ohne Trauer. Erst die Ankunft der Nachbarin bringt das Verlorene wieder zum Vorschein.

160 Vgl. Lorisika, Irene, Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers, Frankfurt am Main 1985. Lorisika zieht hier ganz andere Schlüsse, S. 79: »Weibliche Raffinesse ist Crisantas einzige Stärke, […].« Mit Bezug auf die Figurenzeichnung, S. 85: »Eine kluge Frau, wie die Pflegemutter zum Beispiel, hätte ihn hingehalten, ihn gereizt, mit ihm gespielt, bis er sie geheiratet hätte. Die Macht der Frauen ist ihre Kunst ihren Körper so anzubieten, daß sich die Männer nach ihm verzehren.«

> Es war ihr im letzten Jahr gelungen, jeden Gedanken an die González abzuschütteln, so daß man sagen könnte, sie hätte diese Familie wieder vergessen. Sie hatte sich aber mit aller Kraft nicht mehr an sie erinnern wollen, […]. (S. 32)

Durch den Befehl der Nachbarin, mit ihr zu kommen, wird Crisanta von der erinnerungslosen Prostituierten wieder zum Kind: »Sie gehorchte dem Menschen, der stärker war als sie selbst. Denn sie, Crisanta, war schwach, klein und unwissend.« (S. 32) Die Figur kehrt an den Ort ihrer Kindheit zurück und wird zugleich wieder zum Kind. Die Patin erkennt sofort, dass Crisanta »wieder verfallen« (S. 33) ist. Woher sie, die hier Pflegemutter genannt wird, von der ersten Schwangerschaft weiß, bleibt dabei im Dunkeln. In Übereinstimmung mit ihrem neuerlichen Kindstatus hat Crisanta ihre Schwangerschaft selbst noch gar nicht bemerkt. Die erneute Schwangerschaft macht die Unmöglichkeit einer tatsächlichen Rückkehr an den Anfang auf der Ebene der Geschichte wie der Erzählung deutlich. Crisantas Ort kann also weder in der Stadt noch auf dem Dorf sein. Auf der Suche nach einer Arbeit für sie weiß wiederum die Nachbarin Rat. Sie aktiviert das Beziehungsnetzwerk der Frauen und bringt Crisanta bei der Schwester der Schwägerin ihres Mannes unter, die mit ihrem Mann eine Limonadenbude am Stadtrand betreibt. Crisanta soll dort die Frau ablösen und kann dadurch auf der symbolischen Ebene vom Kind zur Frau werden, was ihr die Grundlage verschafft, auch ihre Mutterschaft zu leben. Dieser Schritt wird durch die Wiedereingliederung in das Beziehungsnetzwerk möglich, die in ihr die Fähigkeit weckt, sich zu erinnern. In der Wiederholung der Abschiedsszene vom Vater wird das deutlich.

> Crisanta fühlte sich tief im Innern durch diesen Blick getroffen, der sie an Miguel erinnerte. Denn seine Augen waren genauso unerbittlich, genauso goldgrün. Sie hatte jetzt keine Angst mehr, an Vergangenes zu denken. (S. 33)

Die Erinnerungsarbeit ist Grundlage der Identitätsfindung und diese für die Möglichkeit, die Grenze zu bewohnen. Auf der Grenze zwischen beiden Bereichen kann sich Crisanta unter dem Schutz der Frauen eine eigene kleine Existenz aufbauen. Ihre Entwicklung ermöglicht es ihr, die Grenze zu bewohnen und dort Zeit und Raum miteinander zu verknüpfen.

> Einmal kam ein Windstoß, der Straße und Menschen mit Staub bedeckte. Crisanta steckte ihren Kopf schnell unter das Tuch zu dem Kind. Die Menschen drängten undeutlich im Staub vorbei. Auf ein-

> mal fiel ihr der Ort wieder ein, an dem sie als Kind gewesen war. Das unvergleichliche, unbegreifliche tiefe und dunkle Blau. Das war der Rebozo, das Umschlagtuch der Frau González gewesen, und was dahinter strömte, ihr Volk. (S. 34)

Auf der Grenze zwischen Stadt und Dorf findet sie den Ort ihrer Erinnerung wieder: als Kleinkind bei der Patin im Tragetuch. Das Blau des Tragetuchs ist eine durchlässige Grenze, die zugleich beschützt und verbindet. Die Erinnerung, die während der Erzählung nur als Imagination fungierte, findet eine reale Entsprechung in der Vergangenheit (als Erklärung für die Herkunft der Erinnerung) und in der Gegenwart als (neuerliche Erfahrung). Crisanta findet ihren eigenen Ort, indem sie ihre Vergangenheit mit ihrer Gegenwart und der Zukunft ihres Kindes verknüpft. Die eigene Verortung ist gebunden an die Verknüpfung von Zeit und Raum und ermöglicht auf diese Weise Souveränität über das eigene Leben.

3.3 Entwicklungswege

Die Geschichte nimmt ihren Anfang mit der Perspektivierung auf die Entwicklung einer Frauenfigur. Diese Figur geht ihren Weg durch eine dichotomisch strukturierte erzählte Welt. Anders als im klassischen Entwicklungsroman, in dem der männliche Held aus der Heimat in die Fremde zieht und dort seine Erfahrungen und sein Glück macht, sammelt Crisanta in der Fremde zwar ihre Erfahrungen, findet jedoch nicht ihr Glück. Der Gang ihrer Entwicklung unterscheidet sich grundlegend von dem eines männlichen Helden. Die traditionelle Dichotomie von Stadt und Land, von Heimat und Fremde steht am Ende der Novelle nicht mehr im Vordergrund, da weder an dem einen noch an dem anderen Ort die Verknüpfung von Vergangenem und Zukünftigem so möglich ist wie auf der Grenze zwischen beidem. Das geschaffene Bild einer weiblichen Entwicklung in einer patriarchalen Welt unterläuft die üblichen Schemata des Genres. Die Heldin verlangt nach anderen Mustern des Erzählens.

Der Semiotiker Jurij M. Lotman geht in seinem Konzept des künstlerischen Raums von einem weiblich konnotierten unbeweglichen Raum aus und einem männlichen Helden, der sich grenzüberschreitend zwischen verschiedenen Räumen bewegt. Ein Ereignis findet dabei immer dann statt, wenn eine Grenze überschritten wird.[161] Statt der Gegenüber-

161 Lotman, Jurij M., Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa (1968). Ders., Das Problem des künstlerischen Raumes (1973). Ders., Das Problem des Sujets (1973).

stellung von weiblichem Raum (verkörpert durch die typischen Frauenfiguren der Mutter und der Geliebten) und männlicher Bewegung im Raum und darüber hinaus, die eine lange Tradition in der abendländischen Philosophiegeschichte hat,[162] wird in der Novelle jedoch keine lineare Entwicklung von einem Raum zu einem anderen präsentiert, sondern eine Suchbewegung zwischen zwei Räumen, die in deren Zwischenraum endet. Das Beziehungsnetzwerk der Frauen ermöglicht die Existenz in diesem Zwischenraum. Diana Sartori, eine Philosophin der italienischen Philosophinnengemeinschaft »Diotima«,[163] präzisiert die Differenzen der individualpsychologischen Entwicklungen von Männern und Frauen in ihren Überlegungen zu Autorität folgendermaßen:

> Der Weg zur Reife vollzieht sich also nicht als Loslösung von der Abhängigkeitsbeziehung zur Mutter, als Eroberung einer Autonomie, die als Emanzipation von einem heteronomen Verhältnis verstanden wird, sondern als eine Entwicklung, die es nicht nötig hat, diese erste Autoritätsbeziehung zurückzuweisen, um zur Freiheit zu gelangen.[164]

Das der Seghers'schen Novelle zugrunde liegende Verständnis von Entwicklung besitzt eine große Kongruenz mit dieser Auffassung. Crisantas Weg zurück ins Dorf und das Anknüpfen an ihre Erinnerung sind Voraussetzungen für ihre Identitätsbildung, die als Bewohnen der Grenze verbildlicht wird. Ihre andauernde Fremdheit in der Stadt und ihre fehlgeschlagenen Bemühungen um Integration in die gesellschaftlichen Teilsysteme von Arbeit und Bildung sind Indizien für die grundlegend differente Ausformung dieser Entwicklungsgeschichte.

Im Angesicht dieser differenten Ausgestaltung stellt sich die Frage, ob hier ähnliche – die Verhältnisse rechtfertigende – Erzählmuster benutzt werden wie im bürgerlichen Bildungsroman. Walter Benjamin erkennt in seinem Erzähler-Aufsatz im Bildungsroman die gleichen die Einsamkeit des Individuums verschleiernden Mängel wie im Roman.

162 Vgl. u.a. Irigaray, Luce, Der Ort, der Zwischenraum. Eine Lektüre von Aristoteles: Physik IV, 2-5. In: Dies., Ethik der sexuellen Differenz, Frankfurt am Main 1991, S. 46-70. Schües, Christina, Die Frau, der Ort, die Schwelle – Zu Platons Höhlengleichnis. In: Hubrath, Margret, Geschlechter-Räume. Konstruktionen von »gender« in Geschichte, Literatur und Alltag, Köln 2001, S. 53-68, hier S. 56-59.

163 Vgl. Diotima, Der Mensch ist zwei, Wien 1989.

164 Sartori, Diana, »Du sollst.« Ein mütterliches Gebot. In: Diotima, Jenseits der Gleichheit: Über Macht und die weiblichen Wurzeln der Autorität, Königstein/Taunus 1999, S. 11-44, Zitat S. 27.

> Der Bildungsroman dagegen weicht von der Grundstruktur des Romans in gar keiner Weise ab. Indem er den gesellschaftlichen Lebensprozeß in der Entwicklung einer Person integriert, läßt er den ihn bestimmenden Ordnungen die denkbar brüchigste Rechtfertigung angedeihen.[165]

In Seghers' Novelle gibt es für die Titelfigur keine Integration von »gesellschaftliche[m] Lebensprozeß« in die eigene Entwicklung, sie verbleibt außerhalb. Auch die Tatsache, dass Crisanta nicht stirbt, ist ein Zeichen für die grundlegende Differenz von Gesellschaft und Person, da der Tod als negative Variante der Integration verstanden werden kann. Mit dem Schlussbild klingt daher mehr an als eine »dumpfe Ahnung« einer Zugehörigkeit zum Volk, weil es vorrangig um den Schutz vor dem Staub geht, den das Volk aufwirbelt, und einer »kreatürlichen Mütterlichkeit«[166], da es im Gegenteil um eine soziale Struktur geht.

Die soziale Struktur zwischen den Frauen, die als Beziehungsnetzwerk erscheint, ist bestimmend für das Frauenbild und das Verständnis von Mutterschaft, das vorrangig durch die Tätigkeit des Erzählens definiert ist. Das Blau des Tragetuchs der (sozialen) Mutter steht für eine zwar durchlässige, aber vorrangig beschützende Grenze zwischen der eigenen (Innen-) Welt und der Welt des Volkes.[167] Die Mutter selbst als leibhaftige Schwelle und Vermittlung zwischen dem Historischen und dem Biographischen begründet ein Weltbild, das die Welt notwendig als Beziehungsraum ansieht und daher von der Natalität des Menschen ausgeht.[168] Das Wiedererinnern der eigenen Erfahrung des Schutzes vor der Außenwelt durch die soziale Mutter macht es Crisanta möglich, diesen Schutz durch Beziehung erneut zu etablieren.

Miguels Entwicklungsweg dagegen ist der klassische des männlichen Helden. Er löst sich aus dem Familienverband, macht seine Erfahrungen in der Fremde, und immer wenn er sich einen neuen Ort erobert hat, zieht er weiter. Die differenten Wege werden innerhalb der Geschichte gespiegelt im Bericht des Filmes, den sich Miguel und Crisanta zusam-

165 Benjamin, Walter, Der Erzähler (GS II, 2), S. 443.

166 Batt, Kurt, Die Jahre in Mexiko (1973), S. 21/22.

167 Eine interessante Parallele findet sich bei E.T.A. Hoffmann, den Seghers sehr schätzte, in der Erzählung »Das fremde Kind«. Die Kinder dieser Erzählung können nur durch die Erkenntnis, dass der wahre Ort des Wunderbaren das Innere des Menschen ist, erwachsen werden. Hoffmann, E.T.A., Sämtliche Werke in sechs Bänden, Band 3, München 1963, S. 472-510.

168 Vgl. Schües, Christina, Die Frau, der Ort, die Schwelle (2001), S. 53-68.

men anschauen und der ihnen so gut gefällt, »daß sie einander vergaßen« (S. 25). Mit dem allmählichen Zurückgewinnen der Erinnerung denkt Crisanta auch an den Film, dessen Geschichte, wie sie in der Novelle präsentiert wird, der Handlung des mexikanischen Films *Die Verlassenen* (*Las Abandonadas*, 1945) gleicht.[169] Über diesen Film mit Dolóres del Río in der Hauptrolle schrieb Seghers einen zu Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen Essay,[170] der den Film als Anregung für *Crisanta* erkennbar werden lässt. Die Bezüge zwischen Film und Erzählung sind auf zwei Ebenen geknüpft. Einerseits ähnelt Crisantas Entwicklung der der Hauptfigur des realen Filmes. Andererseits geht sie selber in den Film.[171] Die Präsentation der Filmhandlung ist ein Reflexionsangebot gleichermaßen auf der Ebene der Geschichte für die Frauenfigur und auf der der Erzählung für die narrativen Adressaten. Die Verdoppelung des Erzählens auf den Ebenen der Geschichte und der Erzählung findet hier ihre Entsprechung in der Verdoppelung und gegenseitigen Spiegelung der Handlungsverläufe von Geschichte und Filmhandlung. Ein Mädchen, »schön wie ein Engel« (S. 25), wird von einem Mann im Stich gelassen und bekommt einen Sohn, den sie in ein Waisenhaus gibt. Die Mutter wird zur Prostituierten und Bettlerin. Der Sohn, der seine eigene Mutter nicht mehr erkennt, wird ein angesehener Anwalt. Sein Sieg über die Verhältnisse ist kausal mit dem Vergessen seiner Herkunft verknüpft. Crisanta wird durch den Film mit einer Frauenfigur konfrontiert, die ihren eigenen Weg vorwegnimmt. Die zyklische Zeitvorstellung des mythologischen Denkens kommt in ihren Gedanken über das Schicksal der Frau zum Ausdruck: »Das war alles gleichzeitig, schon vergangen und

169 Der spanische Originaltitel ist durch die weibliche Genusmarkierung, anders als die deutsche Übersetzung, eindeutig auf Frauen bezogen.

170 Seghers, Anna, Dolóres del Río. In: Argonautenschiff 12 (2003), S. 255-259. Vgl. Díaz Pérez, Olivia C., Dolóres del Río und Crisanta. Notizen zum Essay über Dolóres del Río von Anna Seghers. In: Argonautenschiff 12 (2003), S. 260-270. Der Essay beginnt sehr ähnlich mit den imaginierten Einwänden möglicher Adressaten, die Auswahl des Themas betreffend: »Warum schreibt die Frau gerade über die Frau?« (S. 255) und stellt wiederum rhetorische Fragen nach möglichen anderen Geschichten. Dabei erwähnt sie mehrere politisch aktive Frauen. Sie betont die Bedeutung von Schönheit im Nachkriegsdeutschland: »Jetzt will ich hier nur ein wenig über Dolóres del Río schreiben, weil von ihrer Schönheit ein schwacher Schimmer in dieser verwüsteten und zertrümmerten Stadt an mir wie ein Gruß und ein Trost haften geblieben ist. Und dieser Trost wäre, glaube ich, allen bitter nötig, die unter und hinter den Trümmern noch etwas anderes vermuten als Wirrwarr und Staub.« (S. 255)

171 Ebenda.

immer da.« (S. 25) Miguel dagegen findet seine eigene Loslösung von der Familie und seinen Weg des Lernens bestätigt. In Crisanta wird für Miguel das Bild der Mutter (er identifiziert sich mit dem Sohn im Film) und der Geliebten (er wird Crisanta verlassen, wie der unbekannte Vater im Film) zusammengeführt. Am Ende der Novelle führt Crisanta das Bild des Sohnes mit ihrer Erinnerung an Miguel und dem Bild ihres eigenen noch nicht geborenen Kindes zusammen. Die Erinnerung an den Film ist ein erster Schritt, um Vergangenheit und Zukunft miteinander zu verweben, stellt aber noch nicht die Möglichkeit einer realen Verortung bereit. Crisantas Gedanken stehen im Konjunktiv. In der Imagination evoziert sie ein Bild ganz ohne Frauen.

> Sie dachte, ihr Sohn könnte auch ohne Eltern so klug werden wie der Sohn im Film. Er könnte lesen und schreiben lernen. Er könnte studieren. Er könnte sogar ein Doktor werden. Er könnte schlechterdings alles werden, wenn er nur zur Welt kommen könnte, wie es der Vater González wollte. (S. 34)

Die Gedankenrede lässt wiederum das Bild Marias mitschwingen, die auf den Wunsch des Vaters einen Sohn zur Welt bringt. Das Kind im Konjunktiv hat alle Möglichkeiten dieser Welt, außer der, real zu existieren. Ein ›Männertraum‹, der keine Entsprechung in der Realität hat und als Kontrastfolie zu Crisantas Leben dient, das zwar banal, aber real ist. »Ihr neuer Arbeitsplatz war nicht gut und nicht schlecht. Die Leute bei denen sie angestellt war, benahmen sich weder grob noch freundlich. Sie waren ein wenig trocken, ein wenig genau.« (S. 34)

Der theologisch grundierte Traum von den unbegrenzten Möglichkeiten eines zu gebärenden Sohnes wird durch die deutliche Gegenüberstellung als Illusion vorgeführt und von dem offenen Schlussbild abgelöst. Dass nichts über das Geschlecht des Kindes gesagt wird, ist die signifikanteste Auslassung der Erzählung. Im Sinne des Verständnisses der Leerstelle bei Wolfgang Iser[172] können und sollen die narrativen Adressaten über das Geschlecht des Kindes und dessen davon abhängige Lebensmöglichkeiten spekulieren. Als Mädchen könnte sich das Kind einreihen in das Beziehungsnetzwerk der Frauen. Ein Junge könnte als Erlöser oder Vorkämpfer Teil der männlichen Heldengenealogie werden, auf deren Problematik in der Novelle mehrfach hingewiesen wurde.

172 Iser, Wolfgang, Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München ^{4}1994, S. 284.

Der theologischen Vorstellung liegt ein lineares Zeitverständnis zugrunde, das auf eine zu erwartende Erlösung hin ausgerichtet ist. Die mythologische Grundierung des Erzählens der Frauenfiguren einschließlich der Erzählerin basiert auf einer zyklischen Zeitvorstellung, in der nichts jemals abgeschlossen ist und dem Erzählen von Geschichten eine wichtige Bedeutung zukommt. Der Mythos als ein Rahmen, innerhalb dessen Veränderungen möglich sind, lebt durch die Wiederholung, deren Funktion die Auswahl des Bedeutenden aus dem Beliebigen ist.[173] Die Wiederholung ist eine von Seghers' häufigsten grammatikalischen und konzeptionellen Stilmitteln, die insbesondere im Schlussteil der Novelle zur Geltung kommt. Mit der Erinnerung und Wiedereingliederung in einen sozialen Rahmen gewinnt die Erzählung an Tempo. Die Raffung von Geschehnissen bestimmt den letzten Teil der Erzählung. Die grammatikalischen Wiederholungen und detaillierten Beschreibungen nehmen ab und werden durch die inhaltliche Wiederaufnahme von Motiven ersetzt, die neu strukturiert ein abgerundetes Bild ergeben und eine über den Handlungsverlauf hinausgehende Bedeutung erlangen: der Weg mit dem Vater, die Verpflichtung zur Hochzeit zu kommen, diesmal mit dem Kind, sowie der Film und die Bilder von Dorf und Stadt. In dieser Wiederaufnahme vollzieht sich die mythologische Form des Erzählens strukturell als Kreisbewegung. Den Wirklichkeitsbegriff des Mythos beschreibt Blumenberg als an die zyklische Natur des höchsten Wesens gebunden, dessen eindrucksvollste Schicksalsfigur der homerische Odysseus sei.[174] Die Kreisbewegung, die sich am Ende schließt, versinnbildlicht das Ideal der autarken Ruhe in der Bewegung. Crisanta kehrt durch die Wiederentdeckung ihrer Erinnerung an ihren eigenen Anfang zurück. Dabei verkörpert sie als Mutter ihres Kindes zugleich einen Neuanfang. Ihre Entwicklung vollzieht sich als Metamorphose, eine der wesentlichen Grundstrukturen mythologischer Geschichten. Im Gegensatz zu linearen Vorstellungen von Entwicklung vollzieht sich die Metamorphose als Verwandlung innerhalb einer zyklischen Zeitvorstellung, wie sie zum Beispiel im Demeter-Mythos ihren Niederschlag gefunden hat.

Crisantas Weg ähnelt dem der Persephone im Demeter-Mythos. Die Kornähren auf ihrem Umschlagtuch sind zugleich das wesentliche Sym-

173 Vgl. Blumenberg, Hans, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos (1971), S. 35. Benjamins Verständnis von Mythos ist ein anderes. Vgl. Kapitel »Das wirkliche Blau«.

174 Vgl. Blumenberg, Hans, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos (1971), S. 51/52.

bol dieses Mythos. Crisanta geht wie Persephone in Begleitung von anderen Frauen (im Mythos: Artemis und Athene) bis an den Rand ihrer Welt. Dort wird sie von einem Mann (Hades, hier Miguel) geraubt und in sein Reich gebracht. Passiv unterstützt wird Miguel durch die Tante Dolóres, die froh ist, dass Crisanta mit einem Fremden geht. Im Mythos hilft die Erdmutter Gaia Hades, indem sie die Entführung zulässt. Crisanta geht eine Beziehung mit Miguel ein und kann wie Persephone, die einen Teil des ihr angebotenen Granatapfels isst, nicht mehr ganz zu ihrer Mutter zurückkehren. Ebenso wie im Mythos sucht eine Mutterfigur (Demeter), verkörpert durch die Nachbarin, nach Crisanta. In der Struktur des Textes und dem Konzept von Entwicklung als Metamorphose sowie dem zugrunde liegenden Geschichtsverständnis, welches das anspielungsreiche Erzählen in den Vordergrund stellt, verwendet Seghers mythologische Formen.

Mythologische Erzählformen und christliche Teleologie, wie sie den Marienfigurationen inhärent sind, sind unterschiedlichen Geschichtsvorstellungen verpflichtet. *Crisanta* wird, so scheint es, für die Utopie einer Verbindung dieser beiden Vorstellungen erzählt. Indem die christliche Ikonographie mit der mythologischen Struktur verbunden wird, wird das Bild von der bewohnbaren Grenze auch konzeptionell eingelöst. Die Vielfältigkeit mythologischer Erzählweisen steht im Gegensatz zu dogmatischer und teleologischer Geschichtsauffassung. Blumenberg, der das Wirkungspotential des Mythos in verschiedenen Epochen untersucht, attestiert der radikalen Eschatologie der neutestamentarischen Heilserwartung den geringsten Spielraum für Umständlichkeit und damit Mythologie. Die Tendenz zur Neubildung mythischer Bedeutsamkeitscharaktere in der Geschichte trete immer da auf, wo strenge Kausalität enttäusche und der Verzicht spürbar werde. Da, wo Wissenschaft zwar Lebensbedingungen gewährleiste, aber Fragen abschneide, entstehe Raum für eine Bedeutungszunahme mythologischer Denkmuster.[175]

Unter diesem Blickwinkel bekommen die Figur der Erzählerin und die der erzählenden Frauenfiguren eine zeitkritische und politische Dimension. Worauf Seghers mit dieser Novelle verweist, ist ihre Utopie einer deutschen Entwicklung, in der Erinnern und Zukunftserwartung keine Gegensätze bilden. Bei ihrer Rückkehr sah sich Seghers mit den Auswüchsen eines ungebrochenen Fortschrittsglaubens der sozialdemokratischen und sozialistischen Kräfte konfrontiert, den schon Benjamin in seinen »Geschichtsthesen« vehement kritisiert hatte. *Crisanta* stellt ein

175 Ebenda, S. 45-48.

Plädoyer für ein Erzählen dar, das sich aus vielfältigen historischen Quellen speist und sich nicht stromlinienförmig an einer Heilserwartung ausrichtet. Es sind vielmehr die Umwege und Mehrdeutigkeiten, denen dieses Erzählen nachgeht. Warum Seghers selber diese Novelle in einem Brief an Erich Wendt als »häretisch und schismatisch«[176] bezeichnete, wurde durch die topographische und erzähltheoretische Untersuchung verständlich. Weniger die affirmative Bestätigung einer harmonisierenden Ideologie der Volksverbundenheit als vielmehr eine genaue Erkundung individueller Lebenschancen in Abgrenzung zu den Massen aus dezidiert weiblicher Perspektive hält der Text bereit.

3.4 Crisanta: eine Figur der Wandbilder?

Der Blick der Autorin auf das Gastland Mexiko war von dem Blick auf die Wandbilder geprägt. Die Vorstellung, die Seghers insbesondere in ihren Essays vom mexikanischen Staat und dessen Politik vermittelt, entspricht zum Beispiel der intendierten Wirkung von Diego Riveras Gestaltung des Treppenaufgangs im Nationalpalast, einem der wirkungsmächtigsten Projekte der mexikanischen Wandmalerei. Ab 1929 stellte sich Rivera dort der Aufgabe, das »Epos« seines Volkes darzustellen.[177] Dem Ort und der Aufgabe entsprechend wurde diese Arbeit zur umfassenden Begründung einer Nationalstaatsideologie, die auf ein idealisiertes Bild der präcortesianischen Kultur aufbauend die Eroberung durch die Spanier und die Jahre der revolutionären Wirren als Durchgangsstadien zu einem die Gegensätze im Mestizentum vereinenden Staatswesen präsentiert. Von solchen die Widersprüche und Differenzen harmonisierenden Tendenzen sind auch die Kategorien vom künstlerischen Volk und von volkstümlichen Künstlern, die Seghers in ihren Essays entwickelte, geprägt.

In *Crisanta* finden sich einige Anklänge an diese Repräsentationspraxis. Der Einstieg in die Novelle könnte entsprechend der erinnernden Visualisierung der Wandbilder durch die Autorin gestaltet sein. Die Eingangsfrage »Von wem soll ich euch erzählen?« könnte, visualisierte man einen Ort der Erzählsituation, auf dem ersten Treppenabsatz im Nationalpalast beim Anblick der mittleren Tafel des Wandbildes gestellt wer-

176 Anna Seghers an Erich Wendt, Wiepersdorf, den 14.6.50. In: Faber, Elmar; Wurm, Carsten (Hg.), … und leiser Jubel zöge ein (1992), S. 386.

177 Vgl. Rivera, Diego, My Art, my Life (1960), S. 100/101.

den. (Abb. 3) Die Reihe der Personen aus der Geschichte, welche die Erzählerin aufruft, ist die der vertikalen Achse des Widerstandes oberhalb und rechts des Adleremblems auf dem Wandbild. Bedeutsam in Seghers' Novelle ist jedoch die Abwendung von dieser Geschichtserzählung und die Hinwendung zu einer individuellen Geschichte. Anlass und Kontext scheinen sich dem Wandbild zu verdanken, der Fokus von Novelle und Bild ist jedoch ein anderer.

Crisanta geht ihren Weg durch die Welt der Gegensätze von Stadt und Land. Die entscheidende Erfahrung der Hauptfigur als Staatsbürgerin ist der Verlust des Bezugs zu Raum und Zeit und die Suche nach dem Ort der eigenen Erinnerung. Der Charakter der Wandbilder dagegen ist wesentlich durch die Herstellung eines Bezugs zu Raum und Zeit bestimmt. Insbesondere in den Konzeptionen Riveras spielt die geographische Ausrichtung der Wände häufig eine wichtige Rolle. Die Bilder auf den Wänden werden zu Fenstern, durch die man auf die tatsächlich in dieser Richtung liegende Geographie des Landes und die mit ihr verbundenen Geschichten schaut.[178]

In Anbetracht der intensiven Auseinandersetzung Seghers' mit den Wandbildern stellt sich die Frage, warum sie ihre Figur einerseits mit dieser Verlusterfahrung ausstattet, ihr aber andererseits die Wandbilder als öffentliche Orte der Erinnerung und Identitätsstiftung nicht zur Lösung des Konfliktes anbietet. Eine Möglichkeit wäre, dass Seghers ihren Text als Bestandteil der Wandbilder sah. Crisanta als Figur eines Wandbildes hätte zwar Zugang zu der durch die Bilder repräsentierten Geschichte, nicht jedoch zu den Bildern selber. Davon abgesehen ergeben sich jedoch tiefgreifende Differenzen zwischen den Wandbildern und der Novelle, die für den Verzicht auf diese Lösung verantwortlich zu sein scheinen.

Die Fokussierung auf die weibliche Hauptfigur hat zur Folge, dass weniger eine übergreifende Ideologie des Nationalismus repräsentiert wird als vielmehr die Schnittstellen zwischen gelebter Erfahrung des Individuums und den diskursiven Praktiken eines Staatssystems.[179] Die

178 Wesentlich ist dieses Konzept für Riveras Wandbilder im Erziehungsministerium und im Nationalpalast. Vgl. Folgarait, Leonard, Mural Painting (1998), S. 136 und Münzberg, Olav; Nungesser, Michael, Geburt der mexikanischen Wandmalereibewegung (1984), S. 102.

179 Vgl. Folgarait, Leonard, Mural Painting (1998), S. 123. Zur Steuerung der sozialen Reproduktion greifen Staaten im Allgemeinen auf diskursive Kapazitäten (Listen, Polizeiberichte, Dossiers, Wahldemographie …) zurück. Die häufig konfliktvolle Verbindung zwischen diskursivem Bewusstsein und gelebter Erfah-

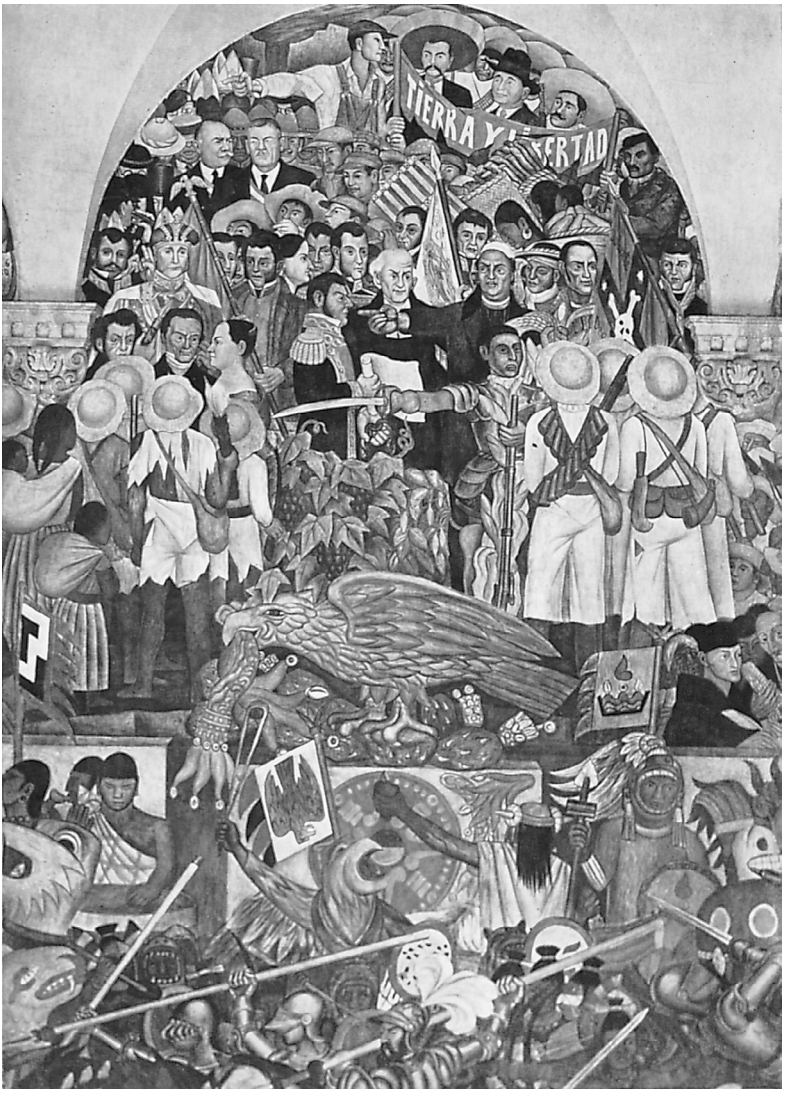


Abb. 3: Diego Rivera. Mittelfresko im Nationalpalast: La Guerra de la Independencia de Mexico. © 2006 Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust. Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.

diskursiven Praktiken, in der Novelle repräsentiert durch die Listen der Krankenhäuser, die Alphabetisierungskampagne und die Gewerkschaften, mit denen Crisanta direkt und indirekt konfrontiert wird, bedeuten für ihr Leben Schwierigkeiten. Die Verbindung zwischen Staat und Individuum, wie sie in dem linken Wandbild im Nationalpalast (Abb. 12, S. 220) harmonisierend heraufbeschworen wird, gelingt Crisanta nicht. Sie bricht die Abendschule ab. Zudem stellte die schriftliche Erfassung eines geborenen Kindes für unverheiratete Mütter eine Bedrohung dar und war insofern Ausdruck der Machtausübung des Staates bis in die Sphäre der körperlichen Reproduktion hinein. Ähnlich betont die Darstellung der Volksfeste die Ambivalenzen der Revolutionsereignisse. Crisanta wird dort nicht zu einem ›Teil ihres Volkes‹, vielmehr erinnert die Perspektive der Erzählerin und der von ihr beschriebenen Frauen an die der indigenen Frauen auf dem Wandbild *Das Fest des Herrn von Chalma* von Fernando Leal. (Abb. 4) Das Bild schildert Ereignisse des katholischen Festes zu Ehren des »schwarzen Christus«. Es gibt bis auf die Gruppe der einfachen Frauen am unteren rechten Rand keine Blicke aus dem Bild heraus und keine Möglichkeit des visuellen Eintretens durch den Betrachter. Alle drei Frauen sind in ihre Tücher gehüllt, schauen schräg aus dem Bild heraus und sitzen abseits vom Geschehen des Festes. Das Bild der indigenen Frauen wird zum Mediationspunkt zwischen dem Publikum und dem Bild, das die Transformation der alten Riten in die christliche Religion darstellt und an die Verluste und Nachteile dieser Entwicklung erinnert. Verbildlicht wird diese Erinnerung durch die indigenen Frauen. Der nachdenkliche und distanzierte Blick dominiert auch Seghers' Text. Die Frauen und mit ihnen Crisanta werden nicht in das Geschehen eingefügt, sondern verbleiben am Rande. Explizit wird in der Novelle darauf verwiesen, dass den Frauen die Bedeutung der nationalstaatlichen Rituale verschlossen bleibt. Diese Randstellung ist es, die einerseits die Einschreibung mythologisierender Bildlichkeit in die Repräsentation der Figuren ermöglicht und andererseits auf der Ebene der Geschichte die nur scheinbar funktionierende Einbindung in das Volk deutlich macht. Fast scheint es, als hätte unter anderem dieses Bild die Schlusssentenz der Novelle inspiriert.

Ganz anders wird das Hochzeitsfest der Familie im Dorf geschildert. Dort hat Crisanta einen Platz, sie geht in dem Fest auf – bis Miguel

rung des Individuums macht die Konsequenzen des Nationalismus als staatsbegründender Ideologie deutlich. Vgl. Giddens, Anthony, The Nation State and Violence, Band 2 von: A Contemporary Critique of a Historical Materialism, Berkeley und Los Angeles 1985.

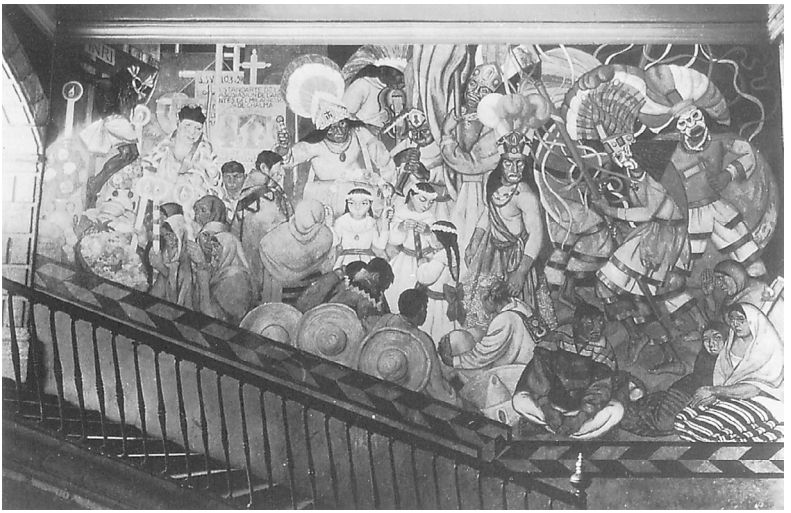


Abb. 4: Fernando Leal. Fresko in der Nationalen Vorbereitungsschule Mexiko Stadt: Das Fest des Herrn von Chalma.

kommt. Das dörfliche Fest gehört der privaten Sphäre an, in der die individuelle Figur einen festen Platz hat. In der Schilderung überwiegen die Gefühle und Wahrnehmungen Crisantas, die Außenperspektive wird kaum erwähnt. Die Gegenüberstellung der privaten und der öffentlichen Sphäre im Kaleidoskop der verschiedenen Feste betont wiederum die konfliktvollen Schnittstellen zwischen der gelebten Erfahrung der Einzelnen und den diskursiven Praktiken des Staatswesens. Die Hauptfigur der Novelle wandelt auf den Pfaden dieser Schnittstellen und macht sie so sichtbar. Der Glaube Crisantas, sie sei Teil dieses Volkes, erweist sich in dem Augenblick, in dem sie von Miguel verlassen wird, als trügerisch. Die Integration in die Gesellschaft gelingt nur über die Prostitution, eine negative Zuspitzung der randständigen Verortung der Frauenfiguren.

Trotz der vordergründigen Ähnlichkeiten in der Gestaltung der Frauenfiguren (die organische Metaphorik und der Bezug auf die religiöse Ikonographie) zeigen sich gerade dort signifikante Unterschiede. In *Revolution – Germination* zum Beispiel verdichtet sich Riveras Bildlichkeit der Frauenfiguren bis hin zu einer Ersetzung des Frauenkörpers durch das Umschlagtuch. (Abb. 5) Die trauernden Frauenfiguren sind völlig durch den Schwung des Tuches ›übermalt‹ worden. Die Trauer wird durch die gebogene Körperform und den Faltenwurf des Tuches kenntlich gemacht. Die Körperlichkeit der Frauen ist vollends unter dem Tuch

verschwunden und durch die Linienführung ersetzt worden, welche die des Baumes im oberen Bildbereich aufgreift. Die Darstellung der indigenen Frauen und die Aktdarstellungen Riveras vollziehen am Körper der Frau eine Ersetzung der Figuration durch die Linienführung, die den Körper in eine organische Form transponiert. Der Rekurs auf die Körperlichkeit dient einer ideologischen Substitution, die den Körper selbst verschwinden lässt.

Rivera geht so weit, das Tuch die Frauenfiguren ersetzen zu lassen. Seghers dagegen verknüpft durch das Kopftuch die Demeterbezüge mit den Bezügen zur Marien-Ikonographie. Während Seghers die individuelle Geschichte durch diese Bezüge um allgemeinverständliche und kulturell verankerte Konnotationen bereichert und so das Allgemeine im Individuellen sichtbar macht, tendieren Riveras Frauendarstellungen zur Entindividualisierung und damit zu einer Entwertung des Individuellen zugunsten des Allgemeinen.

Im Schlussbild der Novelle wird noch einmal die nötige Distanz zwischen Individuum und Volk betont. Die Bevorzugung des Individuellen verhindert letzten Endes eine Harmonisierung der Differenzen, da die ›notwendigen Opfer‹ das individuelle Leben zerstören. Nur der Blick auf das Ganze, zeitlich und räumlich, ermöglicht die Rechtfertigung der Opfer. Der Fokus auf die Individuen ist es dagegen, der Seghers' Texte, Ideologien übergreifend, lesenswert macht. In Seghers' Erzählkonzept wird die individuelle Geschichte favorisiert, die erzählt wird, um durch Erinnerung Erlösung zu ermöglichen. Diese Vorstellung ähnelt der von Walter Benjamin, wie er sie in den Notizen zu »Über den Begriff der Geschichte« exemplarisch ausgeführt hat: »Schwerer ist es, das Gedächtnis der Namenlosen zu ehren als das der Berühmten, […] Dem Gedächtnis der Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht.«[180]

Crisanta ist durch die Allgemeingültigkeit und Zufälligkeit ihres Namens und die Einschreibung tradierter Vorstellungen eine Inkorporation der Namenlosen, auf die Seghers mit ihrer Novelle in einem ganz anderen historischen Kontext als Benjamin aufmerksam machen möchte. Mit diesem teilt Seghers einen in der jüdischen Tradition verankerten Erinnerungsbegriff. Die Erinnerung ist es, nicht die Notwendigkeit der Opfer, die die Möglichkeit des Eintretens des Messias in die Welt aufrechterhält und damit Erlösung als Möglichkeit, nicht als durch bestimmte Schritte erreichbares Ziel, bewahrt. Das zugrunde liegende Zeitkonzept ist ein anderes als das einer orthodoxen sozialistischen Geschichtsphilosophie.

180 Benjamin, Walter (GS I, 3), S. 1241.

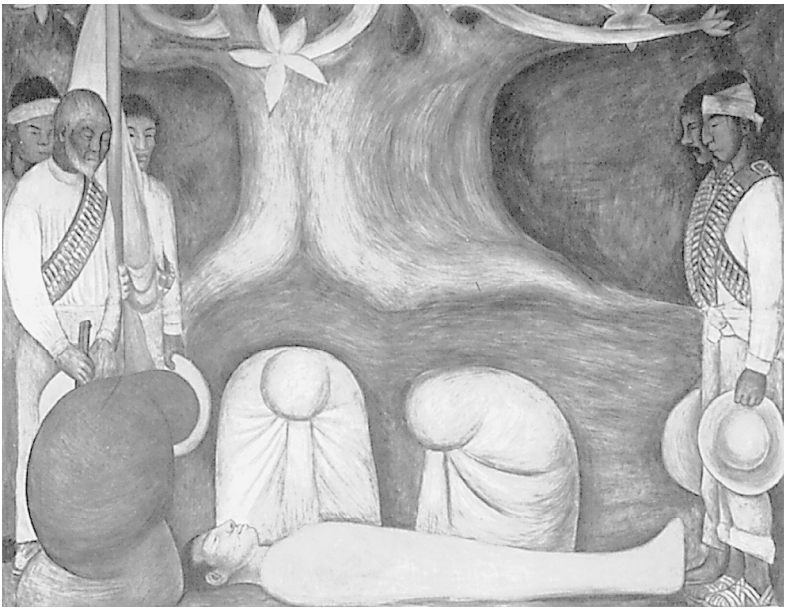


Abb. 5: Diego Rivera: Fresko in der Universität von Chapingo: Revolution – Germination. © 2006 Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust. Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.

Die Verbindung und Unterscheidung dieser beiden Vorstellungen können in Ernst Blochs Philosophie am Beispiel von *Das Prinzip Hoffnung* exemplarisch studiert werden.[181] Haas, die auf Ähnlichkeiten in Blochs und Seghers' Vorstellungswelten hinweist, fasst Blochs Zeitkonzeption zusammen.

> Hier wird eine anthropologische Konzeption sichtbar, die auf der Fähigkeit des Menschen zum »Möglichkeitsdenken« beruht und so die »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« zulässt. Blochs Ablehnung eines rein linearen Zeitverständnisses zugunsten eines diskontinuierlichen entspricht messianischem Denken; […].[182]

181 Bloch, Ernst, Das Prinzip Hoffnung. Gesamtausgabe, Band 5, 1. Zweiter Teil: Das antizipierende Bewußtsein, S. 359: » […] ; jeder Augenblick enthält mithin ebenso, als potentiell, das Datum der Weltvollendung und die Data ihres Inhalts.«

182 Haas, Erika, Anna Seghers und der Messianismus Ernst Blochs. In: Argonautenschiff 6 (1997), S. 275-289, Zitat S. 277.

Dass Seghers die Suche nach der Erinnerung ebenso wie das Objekt der Erinnerung durch eine Frauen- beziehungsweise Mutterfigur verkörpert, knüpft einerseits an traditionelle jüdische Vorstellungen an, in denen der Mutter die zentrale Aufgabe der Weitergabe der religiösen Tradition zukommt.[183] Andererseits handelt es sich um den Ausdruck einer Veränderung in ihrem eigenen Schaffen. *Der Ausflug der toten Mädchen* (1944) hatte einen Wendepunkt initiiert, der durch den Tod ihrer Mutter und den eigenen lebensbedrohenden Unfall 1943 in Mexiko ausgelöst worden war.[184] Die Novelle gestaltet diesen Wendepunkt durch die Figuren der Mutter und der jüdischen Lehrerin. Die Mutter, die das Ziel der Heimfahrt ist, kann von der Erzählerin nicht mehr erreicht werden, die imaginierte Treppe verschwindet, was eine Begegnung unmöglich macht. Anschließend erinnert sich die Erzählerin an den Auftrag der Lehrerin, die Erlebnisse des Klassenausflugs aufzuschreiben. Dieser durch den Verlust der Mutter und der Heimat ausgelöste und durch die jüdische Lehrerin in Auftrag gegebene Schreibanlass muss als grundlegend für die mexikanischen Erzählungen angesehen werden, in die auch Seghers' Reiseerlebnisse einflossen. Der Text der Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen* als Ergebnis des intratextuellen Auftrags der Lehrerin vereint die Überwindung einer biographischen Lebens- und Schaffenskrise mit der didaktisierend ausgeführten Einlösung des Gebots der Erinnerung an die Opfer des Faschismus. Die zugleich einfach und differenziert erscheinenden Mutterdarstellungen in *Crisanta* erweisen sich bei genauer Betrachtung als Versuch, die Trauer um die Verluste mit den Möglichkeiten des Weiterlebens aus dezidiert weiblicher Perspektive zu vereinen.[185] Crisanta

183 Nolden, Thomas, Die Mutter in Erinnerungstexten jüdischer Autoren der Nachkriegszeit. In: Argonautenschiff 6 (1997), S. 248-266. Vgl. auch Schubert, Katja, Notwendige Umwege. Gedächtnis und Zeugenschaft in Texten jüdischer Autorinnen in Deutschland und Frankreich, Hildesheim u.a. 2001, S. 81-90. Renate Heuer erläutert in ihrem Aufsatz zu Dorothea von Schlegel das jüdische Verständnis von Hausfrau und Mutter: Heuer, Renate, Mutter in Israel – Muse der Romantik. Brendel Mendelssohn Veit – Dorothea von Schlegel. In: Altenhofer, Norbert; Heuer, Renate, Jüdinnen zwischen Tradition und Emanzipation, Bad Soden 1990, S. 27-47.

184 Vgl. u.a. Hilzinger, Sonja, Im Spannungsfeld zwischen Exil und Heimkehr. Funktionen des Schreibens in der Novelle »Der Ausflug der toten Mädchen«. In: Weimarer Beiträge 36 (1990) 10, S. 1572-1581. Einhorn, Barbara, Jüdische Identität (1997). Anna-Seghers-Arbeitsgruppe Hamburg, Anna Seghers' Erzählung »Der Ausflug der toten Mädchen« – eine surrealistische Komposition aus Traum und Wirklichkeit. In: Exil 15 (1995) 1, S. 65-74.

185 Zu anderen Beispielen vgl. Schubert, Katja, Notwendige Umwege (2001).

und ihre Erinnerung an das Blau werden auf diese Weise zum Symbol für eine poetische Selbstaussage der Autorin, in der diese nach dem Ende des Krieges einen eigenen Weg zwischen sozialistischem Geschichtsoptimismus und den Abgründen einer unermesslichen Trauer zu gehen versucht. Die Frage nach den Frauenfiguren in ihrem Werk erfährt auf diesem Hintergrund eine erhebliche Bedeutungssteigerung. Die individuelle Geschichte einer Frauenfigur kann als Repräsentation der Suche der Autorin nach Lösungen und Motivationen für ein Weiterarbeiten verstanden werden. Die stark visuell geprägte Erinnerung an die mexikanischen Erfahrungen und die Wandbilder wird in der Fiktion zu einem Ort der Formulierung von Möglichkeiten. Die Frauenfiguren, welche in intermedialer Hinsicht durch die Bildlichkeit der Wandgemälde und in intertextueller durch die Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen* geprägt sind, verkörpern gleichermaßen die Notwendigkeit der Erinnerung an Heimat, die als individuelle und soziale Mutter gedacht wird, sowie die Notwendigkeit einer Erzählhaltung, die diese Erinnerungsarbeit leisten kann. Alle drei Komponenten, das Erzählen, das Erinnern und die Heimat selber, werden dabei weiblich inkorporiert. Die Exilerfahrung wird zur Grundlage einer veränderten Perspektive der Autorin. Dass sie ihr Schreiben als ein Suchen nach den die Menschen bestimmenden Erfahrungen versteht und für das Ernst-Nehmen unmittelbarer Erfahrungen plädiert, wurde schon in den Diskussionen der Exilzeit deutlich. Neu an der Situation nach ihrer Rückkehr war, dass das utopische Potential der sozialistischen Bewegung mit der pragmatischen Umsetzung in Richtlinien und Vorgaben auch für Künstler und Künstlerinnen anfing, sich gegen sich selbst zu wenden. In dieser Situation suchte Seghers nach Bildern und Erzählformen, die sich den Entwicklungen entgegenzustellen vermochten. Die Frauen dieser Novelle und insbesondere Crisanta sind die Verkörperung dieses Wunsches. Die keineswegs neue Erkenntnis, dass der Blick auf das Fremde den Blick auf das Eigene fundamental verändern kann, wird hier bestätigt. Die Nachhaltigkeit der Exilerfahrung wird ebenso an den Texten aus den 60er und 70er Jahren deutlich werden.

Das wirkliche Blau. Eine Geschichte aus Mexiko (1967)

> So haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale.[1]

1967 erschien Seghers' zweite mexikanische Erzählung *Das wirkliche Blau.* Siebzehn Jahre nach dem Erscheinen von *Crisanta* greift die Autorin hier nicht nur auf die Erfahrungen in Mexiko zurück, sondern gestaltet diese in enger struktureller und bildlicher Verwandtschaft zu der ersten mexikanischen Erzählung von 1950. Dem Verlust einer Erinnerung, die in *Crisanta* mit der Farbe Blau verknüpft war, stellt Seghers in der späteren Erzählung den Verlust eines bestimmten blauen Farbstoffes als essentiellen Bestandteils der individuellen Kunst gegenüber.

Benito Guerrero,[2] ein Töpfer aus einem Dorf in der Nähe von Mexiko-Stadt, bekommt von seinem Farbenhändler nicht mehr die blaue Farbe, die er seit jeher für seine Keramik benutzte. Diese Farbe ist das Erkennungszeichen des Töpfers auf dem Markt in Mexiko-Stadt. Seine und die Existenz seiner Familie (einschließlich der von ihrem Mann verlassenen Schwägerin und ihren Kindern) hängt von dem Verkauf seiner Waren und damit von dieser Farbe ab. Aufgrund seiner inständigen Bitten macht sich der Farbenhändler Don Victor auf den Weg zu dem Zulieferer, um sich nach dem Verbleib der bestellten Farbe zu erkundigen. Er kehrt mit der Nachricht zurück, die Farbe komme aus Deutschland, das Krieg führe, und deswegen gebe es diese Farbe nicht mehr. In seiner Verzweiflung lässt sich der Töpfer ein Ziegelrot aufdrängen und kehrt damit heim. Schon am nächsten Abend kommt es zu Auseinandersetzungen, weil das Ziegelrot die angestammte Farbe seines Nachbarn ist. Der Dorfälteste entscheidet den Streit: »Du Benito bleib bei deinem Blau.«[3] Dem Rat

1 Benjamin, Walter, Der Erzähler (GS II, 2), S. 447.

2 »Benito« war der Vorname des ersten mexikanischen Staatspräsidenten indianischer Herkunft: Benito Juarez. Guerrero heißt der mit Seghers befreundete Wandmaler Xavier Guerrero.

3 Seghers, Anna, Das wirkliche Blau. In: Werkausgabe II/6, S. 5-90, Zitat S. 16. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Erzählung durch Seitenzahlen im Text nachgewiesen.

seiner Tante Eusebia folgend, macht sich Benito auf die Suche nach seinem Vetter, der einige Tage entfernt in einem Bergwerk arbeiten und dort genau diesen Farbstoff entdeckt haben soll. Die Reise verlängert sich, da der Vetter inzwischen in einem weiter entfernten Bergwerk angestellt ist. Dort angekommen, findet Benito nur die Eltern des Vetters. Der Vetter selbst sei mit einem Freund weit weggezogen, um an einem unbekannten Platz eine Farbmühle zu errichten. Im Gespräch mit der Kellnerin Concepción, der Geliebten des Freundes, bekommt Benito die nötigen Informationen zur Weiterfahrt. Auf halber Strecke dorthin muss der Töpfer sich beim Eisenbahnbau Geld verdienen, um die Reise fortsetzen zu können. Nach vielen Wochen findet er seinen Vetter in den Bergen, verbissen an der Herstellung der blauen Farbe arbeitend. Nach und nach kann Benito seine eigenen Farbtöpfe füllen. Als er nach langer Zeit nach Hause zurückkehrt, hat seine Frau eine Tochter geboren. Seine Kunden haben auf sein Geschirr gewartet. Der Verkaufsstand am Markt war nur vorübergehend vermietet worden. Als der Farbenhändler ihm sein inzwischen wieder lieferbares Blau verkaufen möchte, antwortet Benito: »›Danke, Don Victor, ich brauch es nicht mehr.‹ ›Wieso?‹ ›Ich hab mein Blau gefunden. Und hol mir's selbst, wenn ich's brauche. Einmal für allemal.‹« (S. 90)

Während in *Crisanta*, wie in den etwa zeitgleich entstandenen Essays zur mexikanischen Wandmalerei, der Topos vom ›jungen Land‹, in dem alles noch ›im Werden‹ begriffen ist, die Hoffnungen der Autorin bei ihrer Rückkehr nach Deutschland ausdrückt, reist die Hauptperson in der späteren Erzählung durch ein industrialisiertes und vom Bergbau geprägtes Land. Die Farbe, die er sucht, wird von seinem Vetter aus den Steinen von den Geröllhalden der Bergwerke gewonnen. Anstatt wie Crisanta nach einem Ort ihrer Erinnerung zu suchen, sucht der Töpfer nach dem Material für seine Kunst. Der auffälligste Unterschied zwischen beiden Personen ist ihr gesellschaftlicher Status. Während Crisantas Leben von Geburt an erzählt wird und ihre Entwicklung vom Mädchen zur Frau im Mittelpunkt des Textes steht, handelt es sich bei dem Töpfer um einen erwachsenen Mann mit Frau und Kindern, der aufgrund äußerer Umstände in eine existentielle Krise gerät, aus der ihn erst der erfolgreiche Abschluss seiner Suche wieder herausführt. An die Stelle der Reflexion über Geschichte und Erinnerung tritt in der späteren Erzählung die über den Stellenwert von Kunst und Künstler in der Gesellschaft.

1 Zwischen Loyalität und Widerspruch

Seghers' jahrzehntelange Stellung als Vorsitzende des Schriftstellerverbandes der DDR brachte es mit sich, dass das Werk der Schriftstellerin von öffentlichen (und damit politischen) Stellungnahmen flankiert wurde. Die Differenzen und Ähnlichkeiten zwischen »Kunstwerk und Wirklichkeit«[4], also zwischen Essayistik und Werk, können angesichts der Relevanz der öffentlichen Person Anna Seghers und der ihrer politischen Überzeugung für ihre Arbeit als Schriftstellerin nicht unbeachtet bleiben. Da ihr öffentliches Auftreten von einer großen Spontaneität geprägt war,[5] lässt sich aus den Reden und Essays kein eindeutiges Bild ableiten. Das führt dazu, dass häufig aus der Vielfalt sich wirklich oder vordergründig widersprechender Aussagen je nach Forschungsinteresse ausgewählt und interpretiert wird. Eine ausführliche Analyse der Zusammenhänge von Werk und Essayistik steht noch aus und kann hier nicht geleistet werden. Trotzdem möchte ich – im Bewusstsein der Gefahren vorschneller Festlegungen – den kulturpolitischen und literaturhistorischen Kontexten der Erzählung vom »wirklichen Blau« einführend nachgehen.

Das wirkliche Blau wird von der Forschung übereinstimmend als ein Schlüsseltext in der Literatur der DDR der späten 60er Jahre gedeutet. Ebenso wird das 11. Plenum des Zentralkomitees der SED als Wendepunkt in der kulturpolitischen Entwicklung der DDR verstanden.[6] Bei diesem Plenum wurde heftige Kritik an unbequemen Künstlern geübt. Es ging als ›Kahlschlag‹ in der Kunst in die Geschichte ein.

> Auf dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED im Dezember 1965 wurde ein Scherbengericht über alle »modernistischen«, »skeptizistischen«, »anarchistischen«, »nihilistischen«, »liberalistischen« und »pornographischen« Strömungen in der aktuellen DDR-Literatur […] abgehalten.[7]

4 Bock, Sigrid, Einleitung: Zur Entwicklung der weltanschaulich-künstlerischen Programmatik bei Anna Seghers. In: KuW I, S. 11-60.

5 Vgl. Wolf, Christa, Fortgesetzter Versuch. In: Dies., Die Dimension des Autors (1987), S. 339-345. Schuhmacher, Ernst, Mit Anna Seghers in Cecilienhof. In: Sinn und Form 35 (1983) 6, S. 1154-1160.

6 Vgl. u.a. Roussel, Hélène, Reise als Umweg zu sich, Exil als Energiequelle. Zu Anna Seghers' Erzählung »Das wirkliche Blau«. In: Argonautenschiff 11 (2002), S. 192-201.

7 Emmerich, Wolfgang, Kleine Literaturgeschichte der DDR (2000), S. 181. Vgl. auch Agde, Günter, (Hrsg.), Kahlschlag: Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Berlin 1991.

Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen der Erzählung und dem politischen Ereignis bestimmte lange Zeit die Forschungsdiskussion zum »wirklichen Blau«. Die Erzählung wurde entweder als Einspruch gegen die Forderungen des Zentralkomitees und des »Bitterfelder Wegs« oder als Erweiterung derselben rezipiert.[8]

Seghers' kulturpolitische Stellungnahmen ebenso wie ihre in dieser Zeit veröffentlichten Erzählungen wurden in den 60er Jahren zu einem richtungsweisenden Impuls für die Literatur der DDR.[9] Auf der Tagung des Schriftstellerverbandes von 1966 äußerte sich Seghers direkt zu den kulturpolitischen Entwicklungen seit dem 11. Plenum des ZK der SED. Wie schon 1956 und 1961 trat sie dort für eine maßvolle Kritik ein. Sie erwähnt die

> Arbeiten […], die in der letzten Zeit zurückgezogen wurden. Mich hat besonders gewundert, daß diese Arbeiten bis zur Inszenierung, ja bis zur Aufführung gelangten und dann erst scharfe Mißbilligung hervorriefen.[10]

Neben diese strategische Kritik stellte sie die Notwendigkeit von Vielfalt und offenen Diskussionen. In ihrer Argumentation betonte sie die Notwendigkeit von Zensur, schränkt diese Aussage jedoch gleichzeitig wieder ein.

> Es muß möglich sein, bei einem Manuskript, bevor Arbeit und Geld hineingesteckt wurden, […], rechtzeitig festzustellen: ist die Arbeit schädlich, womöglich gar feindlich? Dann darf sie nicht herauskommen. Ist sie jedoch von einem richtigen Standpunkt aus geschrieben und enthält gleichwohl Stellen, die Kritik nötig machen? Solche Ar-

8 Vgl. u.a. Plavius, Heinz, Vom menschlichen Dasein. In: ndl 15 (1967), 9, S. 69-72. Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (2003), S. 215-232.

9 An Interviews wird deutlich, wie intensiv das Verhältnis von Realismus und Phantastik derzeit diskutiert wurde. Vgl. Interviews mit Horst Simon, Günter Caspar, Werner Neubert, Heinz Plavius, alle in: KuW IV.

10 Seghers, Anna, Die Aufgaben des Schriftstellers heute. Offene Fragen. Rede auf der 1. Jahreskonferenz des Deutschen Schriftstellerverbandes 1966. In: KuW I, S. 155-167, Zitat: S. 161. Heiner Müller war 1963 nach einer einmaligen Aufführung seines Stückes *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen worden. Seghers hatte den Ausschluss bis zuletzt zu verhindern versucht. Vgl. Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (2003), S. 216 ff.

> beiten sollten veröffentlicht werden und offen diskutiert. […] Freilich offene Aussprache bedeutet nicht, wie in einem schlecht angelegten Roman, daß das Ergebnis der Diskussion von vornherein feststeht.[11]

Diese ambivalente Standortbestimmung[12] zieht sich durch die Rede. Zur Beantwortung ihrer offenen Fragen nach den Gründen, den Adressaten, den Inhalten, den Aufgaben und den möglichen Gestaltungsformen des Schreibens werden Beispiele aus der Literatur herangezogen. Auf der Suche nach den richtigen Antworten bevorzugt Seghers anfangs die »harten und knappen Antworten« eines Brecht.[13] Zum Ende der Rede kommt sie anlässlich Hermann Kants auf die poetische Kraft der Erinnerung und zieht Verbindungslinien zu westdeutschen Schriftstellern. Der Verlauf der Rede wirkt wie ein stetes Abwägen, das Raum schaffen und die Grenzen erweitern soll, ohne sie zu durchbrechen. Fest steht für Seghers, dass die »Perspektive […] durchschimmern« muss.[14] Ablehnend steht sie aber jeder Form von ›scholastischem‹ Schreiben, worunter sie regelkonformes Schreiben versteht, und sogenannter ›feindlicher‹ Kunst gegenüber. Das Argument für die Ablehnung ›feindlicher‹ Kunst ist die Verantwortung des Schriftstellers, die durch seine Wirkung auf die Massen entsteht. Diese vorausgesetzt, muss nach Seghers eine Kontrolle des Publizierten stattfinden. Die erhoffte und im Rückblick auf das Leseverhalten in der DDR in Teilen tatsächlich vorhanden gewesene Wirkmächtigkeit der Literatur führt so weniger zu einem Zuwachs an künstlerischen Möglichkeiten als vielmehr zu einer Einengung durch Selbstzensur. Das Vertrauen in die Führung des einzigen sozialistischen deutschen Staates geht bei Seghers zeitweise mit einem Misstrauen gegenüber der Fähigkeit der Bevölkerung, eigenverantwortlich politisch zu denken und zu handeln, einher. Diese Haltung resultierte nicht zuletzt aus dem Schock der Rückkehr 1947 und der, zwar in Ansprachen reflektierten, aber nicht wirklich verarbeiteten Fremdheit gegenüber dem eigenen Volk. Der Erziehungsgedanke mit der ihm eigenen Hierarchisierung zwischen Lernenden und

11 Seghers, Anna, Die Aufgaben (1966). In: KuW I, S. 161.

12 Zu Seghers als Vorsitzender des Schriftstellerverbandes vgl. u. a. Fehervary, Helen, Landschaften eines Auftrags. In: Hermand, Jost, Mit den Toten reden: Fragen an Heiner Müller, Köln u.a. 1999, S. 160-175. Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (2003), S. 120-123. Kaufmann, Eva, Kommentar. In: Seghers, Anna, Werkausgabe II/6, S. 392.

13 Seghers, Anna, Die Aufgaben (1966). In: KuW I, S. 158. Vgl. Brecht, Bertolt, Die Maßnahme. Lehrstück (1930). Werke, Stücke III, S. 99-125, Seghers' Zitat S. 125.

14 Seghers, Anna, Die Aufgaben (1966). In: KuW I, S. 159.

Lehrenden bildet die Verbindung zwischen den Forderungen des Zentralkomitees und der Stellungnahme der Autorin. Zensur wurde hier durch Seghers und in der DDR bis in die 80er Jahre, die realen Maßnahmen verschleiernd, als notwendiges Erziehungsinstrument bezeichnet und so gerechtfertigt.

Auf der ersten Kafka-Konferenz im Ostblock 1963 in der Nähe von Prag, die der Rehabilitierung des Autors in der sozialistischen Germanistik dienen sollte, vertrat die ostdeutsche Delegation einen doktrinären Standpunkt: Da es im Sozialismus keine Entfremdung gebe, brauche man sich mit dem Werk Kafkas nicht auseinander zu setzen.[15] Seghers nahm ebenfalls an dieser Konferenz teil und widersprach aus Solidarität gegenüber den ›eigenen Leuten‹ dieser Auffassung nicht.[16] 1965 dagegen erwähnte und würdigte sie auf dem Internationalen Schriftstellertreffen in Weimar Kafka ausdrücklich im Zusammenhang mit Gogol, Büchner und E.T.A. Hoffmann.[17] Retrospektiv betrachtet scheint diese Ansprache bereits den Plan zu der Erzählung »Die Reisebegegnung« aus dem Zyklus *Sonderbare Begegnungen* (1973) zu enthalten. In der »Reisebegegnung« lässt Seghers Kafka, Gogol und E.T.A. Hoffmann in einem Prager Café aufeinandertreffen. Dem Romantiker Hoffmann legt sie dabei eigene Worte in den Mund:

> Ein Lichtpünktchen muss man aufleuchten sehen. Gewisse dunkle Bilder, zum Beispiel von Rembrandt, bekommen erst ihren Sinn durch solche kleinen, richtig eingesetzten Lichter.[18]

Diese Literatur-Geschichte löste durch die Inanspruchnahme Hoffmanns für eigene Positionen und eine erzählungsimmanente Kritik an Kafka

15 Vgl. Kurella, Alfred, Der Frühling, die Schwalben und Franz Kafka. In: Sonntag, 18 (1963), 31.

16 Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (2003), S. 225 ff.

17 Seghers, Anna, Ansprache in Weimar. In: KuW I, S. 147-155; zu Kafka siehe: S. 150.

18 Seghers, Anna, Die Reisebegegnung. In: Werkausgabe II/6, S. 198. Vgl. eine entsprechende Stelle in: Die Aufgaben (1966): »Das darf nie etwas Didaktisches sein, nichts Scholastisches. Davon gibt es nichts an einem Licht, auch nicht an einem Lichtpünktchen.« In.: KuW I, S. 161. Die Bezüge zwischen Hoffmanns und Seghers' literaturästhetischen Überzeugungen sind eine eigene Untersuchung wert. Vgl. außerdem Hilzinger, Sonja, Die »Blaue Blume« und das »Wirkliche Blau«. Zur Romantik-Rezeption in den Erzählungen »Das Wirkliche Blau« und »Die Reisebegegnung« von Anna Seghers. In: Literatur für Leser 11 (1988) 4, S. 260-271.

durch Gogol in der westdeutschen Kritik, namentlich bei Marcel Reich-Ranicki, heftige Reaktionen aus.[19] Im Verbund mit dem »wirklichen Blau« initiierte der Band *Sonderbare Begegnungen* eine neue Romantikrezeption in der DDR-Literatur, die sich in einer Vielzahl von wichtigen Texten niederschlug. Christa Wolf zitierte zum Beispiel in *Nachdenken über Christa T.* das »wirkliche Blau«. Mit der Schilderung der Sehnsucht von Christa T. nach dem »wirklichen Blau« des Himmels wird dort deren erster Zusammenbruch markiert.[20] Franz Fühmann bezog sich 1976 in seiner Rede anlässlich des 200. Geburtstags von E.T.A. Hoffmann in der Akademie der Künste der DDR ausdrücklich auf die »Reisebegegnung« von Seghers und betonte ähnlich wie sie den Wirklichkeitsbezug in Hoffmanns Schreiben.[21]

In Seghers' Rede auf dem VII. Schriftstellerkongress von 1973 befasste sie sich ausführlich mit den Möglichkeiten eines ›phantastischen Realismus‹ und plädierte für eine Balance zwischen Phantasie und Realität. Wie vorher schon häufig, so setzt sie auch hier das Phantastische mit den Träumen, dem Sagenhaften und dem Märchenhaften gleich und definiert alle diese Elemente als Bestandteile der Realität. Die Beziehung zwischen den Träumen und der Realität beschreibt sie als eine wechselseitige:

19 Vgl. Reich-Ranicki, Marcel, Kafka übt Selbstkritik. Anna Seghers, Sonderbare Begegnungen. In: Ders., Zur Literatur der DDR, München 1974, S. 21-26. Ganz anders: Richter, Hans, Der Kafka der Seghers. In: Sinn und Form 35 (1983) 6, S. 1171-1178. Horn, Anette, Reisen in die vierte Dimension: Anna Seghers' Subversion der objektiven Zeit in der Erzählung »Die Reisebegegnung«. In: Acta Germanica: Band 21 (1992), S. 121-143. Straub, Martin, Kafka-Rezeption und Realismus-Auffassung in »Die Reisebegegnung«. In: Argonautenschiff 2 (1993), S. 64-78.

20 Vgl. Wolf, Christa, Nachdenken über Christa T., Darmstadt ^{27}1988, S. 35. Vgl. auch Zehl Romero, Christiane, The Rediscovery of Romanticism in the GDR. A Note on Anna Seghers' Role. In: Studies in GDR Culture and Society 2, Lanham, Washington, D. C., 1982, S. 19-29. Herminghouse, Patricia, The Rediscovery of Romanticism: Revisions and Reevaluations. In: Ebenda, S. 1-17. Nägele, Rainer, Trauer, Tropen und Phantasmen: Ver-rückte Geschichten aus der DDR. In: Hohendahl, Peter Uwe; Herminghouse, Patricia, Literatur der DDR in den siebziger Jahren, Frankfurt am Main 1983, S. 193-223.

21 Fühmann, Franz, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Rede in der Akademie der Künste. In: Ders., Fräulein Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann, Hamburg 1980, S. 7-33, zu Seghers S. 29. Vgl. auch ders., Saiäns Fiktschen, Rostock 1983.

> Ein Traum, eine phantastische Erfindung, die hervorgegangen ist aus einem Bestandteil Wirklichkeit, kehrt wieder zurück in die Wirklichkeit, wenn er die Leser erregt hat. Er wird dann wieder zu einem Bestandteil der Wirklichkeit.[22]

Diese enge Verbindung von Traum und Wirklichkeit war ein für die Kulturpolitik der DDR im Zeichen des Bitterfelder Weges nahezu revolutionärer Gedanke. In Seghers' Poetologie, die sie am deutlichsten im Briefwechsel mit Lukács entwickelte, ist diese Annahme seit der ersten Erzählung »Die Toten von der Insel Djal« (1924) ein wesentliches Element und das Changieren zwischen verschiedenen Realitätsebenen daher ein typisches Charakteristikum ihrer Texte. Die Poetologie der Autorin speist sich grundlegend aus der Annahme, die Aufgabe der Kunst sei die Bewusstmachung und ästhetische Repräsentation von Wünschen, Hoffnungen und Träumen, die in ihrem Weltverständnis einen äußerst bedeutsamen Bestandteil der Realität bilden.

Der Gedanke einer grundsätzlichen Zusammengehörigkeit von Traum und Wirklichkeit findet sich ebenfalls in der mexikanischen Erzählung vom »wirklichen Blau«. Diese enthält Anspielungen auf die Suche des Heinrich von Ofterdingen nach der Blauen Blume und setzt der romantischen Utopie eine dezidiert materialistische entgegen. Damit korrespondierend befasste sich die Sekundärliteratur zum »wirklichen Blau« ebenfalls vorrangig mit der Romantikrezeption und der daraus folgenden Künstlerproblematik.[23] Dabei waren sich die zeitgenössischen DDR-Kritiker weitgehend darüber einig, dass sich das Plädoyer für die Individualität des Künstlers mit der Anweisung verbinde, erst das eigene Volk, dessen Geschichte und dessen ökonomische Verhältnisse kennen zu lernen, ehe die eigene Kunst, die zugleich Gebrauchskunst sei, entstehen könne.

22 Seghers, Anna, Der sozialistische Standpunkt läßt am weitesten blicken. Rede auf dem VII. Schriftstellerkongreß, November 1973. In: Rüß, Gisela, Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971-1974, Stuttgart 1976, S. 869.

23 Fetzer, John Francis, From the »Blue Flower« to the »True Blue«. Anna Seghers's Variations on a Romantic Theme from her Exile Years in Mexico. In: Borchmeyer, Dieter; Heimeran, Till, Weimar am Pazifik: literarische Wege zwischen den Kontinenten. Tübingen 1985, S. 50-60. Schuhmann, Klaus, Auf der Suche nach dem »wirklichen Blau«. Künstler- und Schriftstellerproblematik in drei Erzählungen von Anna Seghers. In: Nalewski, Horst; Schuhmann, Klaus, Selbsterfahrung als Welterfahrung. DDR-Literatur in den 70er Jahren, Berlin und Weimar 1981, S. 137-148. Kusche, Walter, Die »blaue Blume« und das »wirkliche Blau«. Zur Romantik-Rezeption im Spätwerk von Anna Seghers. In: Weimarer Beiträge XX (1974) 7, S. 58-79.

Die westdeutsche Rezeption fand verspätet und unter dem Schlagwort ›Ensemble exotischer Impressionen‹ statt. Das Verkennen einer Dialektik von Aktualität und Historizität in den Erzählungen durch das westdeutsche Feuilleton diente einer ahistorischen Betrachtung, die auf dem ›Fluchtcharakter‹ der fremden Thematik bestand.[24] Der Schauplatz Mexiko scheint sich für Seghers nicht zuletzt aufgrund der Möglichkeit angeboten zu haben, sich der heimischen Ost-West-Konfrontation – in der sie zwar eindeutig Stellung bezog, unter der sie aber ebenso litt – zu entziehen. Ihre Reflexion über die Individualität des Künstlers und über die Aufgaben der Kunst siedelte sie in dieser Zeit in keinem der beiden deutschen Staaten an. Dazu wählte sie Mexiko, das Prager Café außerhalb der realen Zeit und die Menschen von einem anderen Stern in den »Sagen von Unirdischen«.

Kurt Batt analysiert in seinem Essay »Schriftsteller, Poetisches und wirkliches Blau« die Bedeutung der Künstlerfiguren im Werk von Anna Seghers.[25] Neben dem allgemeinen Trend hin zur Reflexion des eigenen Status als Künstler in der DDR-Literatur[26] misst er dieser Erzählung auch im Werkkontext eine Schlüsselposition zu.

> »Das wirkliche Blau«, das herausragende Werk dieser Art, handelt nicht eigentlich von einem Künstler, sondern von einem allgemeinen Lebens- und Arbeitsprinzip, das die Voraussetzung der Kunst bildet: Der Suche nach einer unverwechselbaren, einmaligen Farbe, durch die sich eine Individualität zu erkennen gibt.[27]

Noch in der Rechtfertigung durch den Kritiker wird die DDR-spezifische kulturpolitische Brisanz des Vorgangs, einen Künstler in den Mittelpunkt einer Erzählung zu stellen, deutlich. In den essayistischen Äußerungen dieser Zeit stellte Seghers immer deutlicher künstlerische Prinzipien in den Vordergrund ihrer Betrachtungen. Die tagespolitischen Geschehnisse gehen in der Essayistik mit den poetologischen Voraussetzungen eine Verbindung ein, welche selten kohärent, häufiger suchend genannt werden kann und muss.

24 Vgl. Degemann, Christa, Anna Seghers in der westdeutschen Literaturkritik (1985), S. 187-190.

25 Batt, Kurt, Schriftsteller (1980), S. 272-282.

26 Vgl. auch: Batt, Kurt, Beruf und Berufung des Schriftstellers. In: ndl 19 (1971) 11, S. 141-149.

27 Batt, Kurt, Schriftsteller (1980), S. 281.

Die Erzählung *Das wirkliche Blau* behandelt die Frage nach dem Stellenwert von Kunst und den Aufgaben des Künstlers in der Gesellschaft differenzierter und ergiebiger als die Essayistik. Die Ambivalenzen der Autorin gegenüber der DDR-Gesellschaft der 60er Jahre finden sich auch in der vordergründig affirmativ erscheinenden Erzählung wieder. Neben der intratextuellen Reflexion auf die Figur des Künstlers wird anhand der Erzählstruktur über deren Status als Artefakt reflektiert. Die Analyse der Erzählstruktur kann daher weitere Aufschlüsse über die dem Text eingeschriebene Poetologie geben. Im Folgenden wird die Analyse von Darstellungs- und Inhaltsebene entlang der Fragen nach der Erzählstruktur, nach dem Ort der Frauenfiguren und nach dem zugrunde liegenden Kunstverständnis vorgenommen.

2 Vom Erzählen

Die Frage nach dem Wie des Erzählens ist, als eine an einen schriftlichen Text gestellte, immer eine nach der doppelten Gestaltung des Textes. Das schriftliche Erzählen behauptet einen Vorgang (des mündlichen Erzählens), den es per definitionem nicht realisieren kann. Aus diesem unauflösbaren Widerspruch bezieht die schriftliche Erzählung ihre Bezugskoordinaten (Anleihen bei gesprochener Sprache, Wiederholungen, relative Kürze etc.) und, je nach Verortung innerhalb dieser Koordinaten, ihren Charakter. Nicht selten ist narrativen Texten daher die Reflexion über das schriftliche und mündliche Erzählen inhärent. Aus der Frage nach der Poetologie des Textes ergibt sich daher die Frage nach der Struktur des Textes.

Benjamin verweist in seinem Essay »Der Erzähler«[28] auf typische Merkmale von schriftlichen und mündlichen Erzählungen. Das Werk Nikolai Lesskows[29] dient ihm als Ausgangspunkt seiner allgemeinen Reflexion über das Erzählen. Ähnlich wie Seghers auf den russischen und französischen Realismus (Dostojewski, Balzac) bezieht er sich vorwiegend auf den russischen Realismus, weniger auf den deutschen. Im Gegensatz zum bürgerlichen realistischen Roman des 19. Jahrhunderts geht es Seghers und Benjamin weder um die identifikatorische Darstellung eines individuellen Schicksals noch um die Widerspiegelung im Sinne des sozialisti-

28 Benjamin, Walter, Der Erzähler (GS II, 2), S. 438-465. Vgl. Honold, Alexander, Erzählen. In: Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut, Benjamins Begriffe, Band 1, Frankfurt am Main 2000, S. 363-398.

29 Vgl. Lesskow, Nikolai, GW in 9 Bänden, München 1924-1927.

schen Realismus.[30] Das Allgemeingültige der Geschichte und das Erzählen als soziale Funktion bestimmen ihre poetischen Konzeptionen, deren Ähnlichkeit auch in Benjamins Bezeichnung der Autorin als »Chronistin« deutlich wird. Benjamin charakterisiert den Roman als Gegenbild zur Erzählung folgendermaßen:

> Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann.[31]

Typisch für das Erzählen ist Benjamin zufolge die Realität oder Vorstellung einer mündlichen Erzählsituation. Dabei sei der Verweis auf die Übermittlung des Erzählten konstitutiv für dieses Genre. Der Erzähler verstehe sich weniger als Individuum, sondern eher als einer von vielen. Die Einordnung in das Netz der Geschichten und die Tradition der Erzähler hebt Benjamin als exemplarisch für das Erzählen hervor:

> Es ist die Neigung der Erzähler, ihre Geschichte mit einer Darstellung der Umstände zu beginnen, unter denen sie selber das, was nachfolgt, erfahren haben, wenn sie es nicht schlichtweg als selbsterlebt ausgeben.[32]

Die Erzählung *Das wirkliche Blau* beginnt ebenfalls mit deutlichen Hinweisen auf den Ort und die Umstände ihrer Niederschrift. Seghers sagte im Gespräch mit Günter Caspar dazu:

> »Das wirkliche Blau« schrieb ich in Armenien. Armenische Freunde brachten mich auf meinen Wunsch in eine Töpferwerkstatt, damit ich dort Verschiedenes noch mal gründlich ansehen konnte. Damals hatte ich die Novelle schon begonnnen, die in Mexiko spielt. Zu dem Thema, wie ich es schließlich schrieb, gehören verschiedene Begebenheiten, die ich selbst miterlebte.[33]

30 Die Widerspiegelungstheorie war für die Literatur der DDR, durch Georg Lukács' Orientierung an Romanmodellen des 17. (Cervantes) und 19. Jahrhunderts (Tolstoi, Balzac), bis 1956 bestimmend.

31 Benjamin, Walter, Der Erzähler (GS II, 2), S. 443.

32 Ebenda, S. 447.

33 Seghers, Anna, Gespräch mit Günter Caspar. In: Sonntag (Berlin) 25 (1971), 27.6. KuW IV, S. 186. Seghers' Bezeichnung auch dieses Textes als Novelle, der durch verschiedene Handlungsstränge und eine Einbettung in große gesellschaftliche Zu-

Der Untertitel »Eine Geschichte aus Mexiko« benennt den Ort der Handlung und verweist durch die Bezeichnung »Eine Geschichte« gleichzeitig auf den fiktiven und aus der historischen Chronologie herausgehobenen Charakter des Textes. Der unbestimmte Artikel »eine« verweist zudem auf die mögliche Vielfalt der Geschichten und auf die Heraushebung des Partikularen aus dieser Vielfalt.[34] Diese allgemeine Einordnung jenseits von literarischen Gattungsbezeichnungen suggeriert in ihrer Einfachheit die ›Ursprünglichkeit‹ des erzählerischen Vorgangs.

Durch die folgende Anmerkung »Geschrieben in Dilishan« wird der schriftliche Erzählvorgang mit einem Ort verbunden. Der Verweis auf den Vorgang der Niederschrift hebt die Literarizität der Geschichte hervor, die Ortsnennung betont die räumliche und zeitliche Distanz des schriftlichen Erzählvorgangs zu Zeit und Raum des Erzählten und zur Rezeption. In Anlehnung an Genette spreche ich im Folgenden bezüglich des Titels, des Untertitels und der Widmung von »Paratext«.[35] Im Paratext wird schrittweise ein Autorsubjekt etabliert, das in der Widmung »Meinen armenischen Freunden, Schriftstellern und Töpfern, gewidmet« als Ich mit sozialem Bezug (Freunde mit künstlerischen Berufen) den narrativen Adressaten der Erzählung konkret als Schriftstellerin Anna Seghers entgegentritt. Dadurch wird an den Vorgang des Erzählens als eine notwendigerweise an die Person des Erzählers gebundene, Zeiten und Räume verbindende Tätigkeit erinnert. Obwohl mit Beginn der eigentlichen Erzählung die narrative Instanz in den Hintergrund tritt (kaum metatextuelle Einschübe oder Fiktionssignale), enthält der Paratext in einer für Seghers typischen Kürze die entscheidenden Eckpfeiler der Erzählkonstruktion. Der sich nicht sofort selbst erklärende Titel wird durch den Untertitel vervollständigt, welcher auf Allgemeinverständliches rekurriert. Im Paratext wird das Gestaltete des Textes betont und zugleich die Allgemeingültigkeit des Erzählens evoziert. Man könnte den Paratext auch als Selbstinszenierung der Autorin als Chronistin, im Sinne Benjamins, lesen. Noch 1967 klingen offenbar die Gespräche mit Benjamin im Pariser Exil und die Auseinandersetzung mit dessen Erzählkonzeption nach.

sammenhänge nur wenige (z.B. die Gruppierung um das Dingsymbol der blauen Farbe) typisch novellistische Elemente aufweist, ist von der grundsätzlichen Orientierung der Autorin am novellistischen Erzählen bedingt. Die Einbettung des Erzählens in soziale Situationen und die daraus resultierende Nähe zur Mündlichkeit sind zum Beispiel Charakteristika, an denen diese Orientierung zu erkennen ist.

34 Zur Gegenüberstellung von Geschichten und ›der Geschichte‹ vgl.: Benjamin, Walter, Über den Begriff der Geschichte (GS I, 2), S. 691-704.

35 Vgl. Genette, Gérard, Paratexte, Frankfurt am Main, New York 1989, S. 9/10.

2.1 Reise und Rückkehr

Die eigentliche Geschichte beginnt mit der Hauptperson in der dritten Person Singular. Die extradiegetische Erzählerinstanz ist am Geschehen unbeteiligt (heterodiegetisch). Sie berichtet über die Ereignisse im Präteritum. Das Erzähltempo der Exposition ist gemächlich und wird durch den Weg der Familie Benitos in die Stadt bestimmt. Im Verlauf der Wegbeschreibungen werden Erklärungen zum Geschehen entweder direkt von der Erzählinstanz in Form einer Analepse nachgeliefert oder in Form der erlebten Rede einer Figur erinnert. Dabei handelt es sich um komplette Anachronien, die bis an das aktuelle Geschehen heranreichen und von ihm ausgelöst werden. Im Laufe der Erzählung werden die allgemeinen Anachronien seltener, die Erzählinstanz tritt mehr und mehr hinter die verschiedenen Standpunkte ihrer Figuren zurück. Durch die in direkter Figurenrede dargestellten Gespräche, kombiniert mit Passagen von Gedankenrede der beteiligten Figuren, entsteht eine Umschau, in der die narrativen Adressaten von dem Ausbleiben der Farbe Blau und den Konsequenzen für den Töpfer Benito erfahren. Das Erzähltempo ändert sich nach dem nächtlichen Gespräch Benitos mit seiner Frau, durch das die Exposition abgeschlossen wird. Danach wird die Erzählzeit stellenweise gerafft, die einzelnen Ereignisse werden nicht mehr durch Wege miteinander verknüpft, sondern durch ästhetische und inhaltliche Elemente.

Direkt auf das Gespräch Benitos mit seiner Frau folgt in einer internen Analepse die Darstellung der Gedanken des Don Fernandéz nach dessen Gespräch mit Don Victor. Anhand dieser Gedankenrede wird die Figur des Alfredo Müller, eines deutschen, seit langem in Mexiko ansässigen Vertreters der I.G. Farben,[36] eingeführt. Verbunden sind die beiden Ereignisse durch die unterschiedliche Behandlung des Themas Krieg in Deutschland. Dieses Ereignis ist demnach zwar inhaltlich (Thema Krieg),

36 In einem Interview nennt Seghers den Namen des Konzerns, der schon im Roman *Das siebte Kreuz* vorkam. Das für die Vernichtung in den Konzentrationslagern benötigte Zyklon B wurde größtenteils in den *Dessauer Werken für Zucker-Raffinerie GmbH* im Auftrag der Degesch hergestellt. Der I.G.-Farben-Konzern, zu dem die Farbwerke Höchst gehörten, welche den blauen Farbstoff produzierten, war zu 42,5 % Anteilseigner der Degesch. (Der andere Hauptanteilseigner war, ebenfalls mit 42,5 %, die Degussa). Vgl. Hayes, Peter, Die I.G.-Farbenindustrie, sowie Barkai, Avraham, Die »stillen Teilhaber« des NS-Regimes. Beide in: Gall, Lothar; Pohl, Manfred, Unternehmen im Nationalsozialismus. Vortragsveranstaltung der Gesellschaft für Unternehmensgeschichte, München 1998, S. 107-116, S. 117-120.

aber nicht mehr durch einen für die Hauptperson begehbaren Weg mit dem vorherigen Geschehen verknüpft. Es gehört zu einer zweiten Welt, die durch eine klassifikatorische Grenze[37] von der des Helden getrennt ist. Schon vorher wurde diese Grenze durch die Weigerung Benitos, selber zu Fernandéz zu fahren, deutlich. Benito weiß, dass die Verhandlungen mit Fernandéz und seinesgleichen nicht sein Metier sind. Diesen Weg versucht er nicht zu gehen. Seine Welt ist die des Marktes und des Dorfes. Die Erklärung, welche ihm Don Victor bei seiner Rückkehr von Fernandéz präsentiert, kann aufgrund der fundamentalen Geschiedenheit der beiden Bereiche in der Welt des Dorfes nichts gelten (»Das versteht man nicht.« S. 16). Kompositorisch ist es daher konsequent, die Gedankenrede des Herrn Fernandéz lediglich motivisch, nicht aber durch einen Weg innerhalb der erzählten Welt mit den vorherigen Geschehnissen zu verknüpfen. Von diesem Ereignis an wird die Ebene der Geschäftsverhandlungen zwischen den Händlern als ein eigener Bereich konstituiert. Die Einschübe des zweiten Handlungsstrangs sind kontrastierend komponiert. Den wichtigen und entscheidenden Gesprächen Benitos (mit seiner Frau, mit seiner Tante, mit den Eltern des Vetters und mit dem Vetter selbst) folgen die Gespräche der Händler, in denen es um Fragen der Korruption und um geschäftliche Taktiken zum Zwecke der individuellen Bereicherung geht. In den Gesprächen Benitos dagegen dominiert die Suche nach dem eigenen Weg und der Glaube an die Bedeutung dieser Suche.

Mit Beginn der Reise des Töpfers wird das Geschehen nahezu vollständig aus der Perspektive Benitos erzählt. Der variable interne Fokus des ersten Teils, durch den mehrere Figuren zu Wort kamen, wird abgelöst. Inhaltlich unterstrichen wird dies durch das Bild des Fadens, der den Töpfer anfangs noch mit seiner Familie verbindet, bis er schließlich reißt, und durch Distanz betonende Formulierungen:

> Doch mit den Sorgen, sofern sie handgreiflich waren, hatte daheim seine Frau zu tun, je weiter der Zug davonrollte. […] Auf einmal riß der Faden, denn er war allzu straff gespannt. Benito dachte nicht mehr an daheim, er war jetzt richtig auf der Reise. (S. 30/31)

Mit der Fokussierung auf die Hauptperson geht das Allgemeingültige verloren, die Zweifel, Sorgen, Gedanken und Handlungen eines Einzelnen werden dargestellt. Die Figuren, auf die Benito trifft, werden aus

37 Vgl. Lotman, Jurij M., Das Problem des künstlerischen Raums (1974), S. 200-271.

seiner Perspektive charakterisiert und dadurch hinterfragbar, Zweifel und Vorsicht gegenüber der Umwelt dominieren. Mit der Rückkehr in seine vertraute Welt wird das Geschehen wieder aus der Übersicht und der variablen Mitsicht präsentiert. Die Ankunft Benitos wird durch die zukunftsgewisse Vorhersage seines Sohnes (»Sicher, er kam.« S. 86) gegenüber der Tante präsentiert. Die narrative Instanz fasst das Geschehene in einer Analepse zusammen. Die Perspektive erfasst wieder das Gesamtbild, nicht mehr nur die individuelle Wahrnehmung des Töpfers.

Benitos Aufbruch, die Reise und seine Rückkehr bilden eine zyklische Form, wie sie auch in *Crisanta* vorliegt.[38] Beide Erzählungen folgen der zyklischen Struktur des Märchens, die aus dem triadischen Schema einer ursprünglichen naiven Einheit sowie deren Störung und aktiven Wiederherstellung durch eine neu reflektierte Einheit besteht. Der Töpfer kehrt an seinen Ausgangspunkt zurück. Die eingetretene Veränderung ist minimal, aber bedeutsam. Die Komposition der Erzählung folgt dem inhaltlichen Verlauf. Das individuelle Schicksal wird eingebunden in das Allgemeingültige. Die letzten Worte der Erzählung unterstreichen die Möglichkeit, das Einzelne für das Allgemeine zu nehmen. Benito weist darauf hin, dass diese eine, individuelle Reise eine immer gültige Veränderung hervorgerufen hat: »Einmal für allemal.« (S. 90) Die schon im Titel angedeutete Verbindung von Konkretem (*Das wirkliche Blau*) mit Allgemeinem (»Eine Geschichte«) findet sich im Schlussbild und im Aufbau des extradiegetischen Erzählens wieder, welches das lineare Prinzip einer Reisebeschreibung mit dem zyklischen des Immer-Wiederkehrenden verbindet.

Diese Konstruktion verbindet die nach Benjamin archaischen Erzählertypen. Den einen Typ sieht er im Seemann verkörpert, welcher von weit her kommt und Neues zu berichten hat. Den anderen stellt Benjamin als sesshaften Ackerbauern vor, der die Geschichten seines Landes kennt.[39] In der mittelalterlichen Handwerkskunst, welche sesshafte Meister und wandernde Burschen zusammenführte, sieht er das Ideal einer Verbindung von linearem Prinzip der Reise mit dem zyklischen Prinzip des Immer-Wiederkehrenden. In *Das wirkliche Blau* geht es auf der Inhaltsebene um einen Handwerker, der auf Reisen geht und so das zyklische Prinzip (seine angestammte Farbe etc.) mit dem linearen Prinzip des Weggehens verbindet. Durch die Erzählkonstruktion wird am Anfang und am Ende die Sesshaftigkeit und die Rückkehr zum Immer-schon-

38 Die drei Märchen im *Heinrich von Ofterdingen* (Novalis) folgen ebenfalls diesem Schema. Vgl. dazu Kremer, Detlef, Romantik, Stuttgart ²2003, S. 52-57.

39 Benjamin, Walter, Der Erzähler (GS II, 2), S. 440.

Dagewesenen als Eingliederung in die Gesellschaft vermittels der Umschau betont. Im Mittelteil dominiert das lineare Prinzip der Reise, aus dem eine Einschränkung der Perspektive folgt, die aber Voraussetzung für die Wiedereingliederung in das Allgemeine ist. Beide Prinzipien sind innerhalb der Erzählung essentiell aufeinander angewiesen. Ihre Verbindung wird durch die Störung der anfänglich harmonisch scheinenden Umstände motiviert. Der Töpfer, der als »wortkarg« vorgestellt wird, sieht sich durch das Ausbleiben der Farbe zum Handeln gezwungen. »Benito war aber kein gesprächiger Mensch, er war selbstbewußt, er war wortkarg. Was hätte er den Leuten erzählen können?« (S. 9) Gleich zu Beginn wird das Erzählen als Thema eingeführt. Während der Töpfer hier nichts zu erzählen hat, ist er am Ende um Erfahrungen und damit um Erzählbares reicher. Auf ihn trifft also zu, was Benjamin über Funktion und Wissen des Erzählers sagt:

> Sie [die Erzählung] führt, offen oder versteckt, ihren Nutzen mit sich. Dieser Nutzen mag einmal in einer Moral bestehen, ein andermal in einer praktischen Anweisung, ein drittes in einem Sprichwort oder in einer Lebensregel – in jedem Fall ist der Erzähler ein Mann, der dem Hörer Rat weiß.[40]

2.2 Die Gespräche

Die Frage nach der Funktion des Erzählens wird durch die Textkonstruktion ebenso reflektiert wie durch die Handlungen und Gespräche der Figuren, die das kontrastierend komponierte Gerüst der Erzählung bilden. Handlungen werden durch Gespräche motiviert, die Erklärungen der Geschehnisse durch Gespräche vermittelt. Häufig gehen Gedankenrede, erlebte Rede und zitierte Figurenrede fließend ineinander über. Die Reise des Töpfers wird durch die Gespräche mit seiner Frau und der Tante, später durch die mit den Mitreisenden möglich. Neben der Beschaffung von nötigen Informationen ist das Subthema der Sprechakte der Grad der Wahrhaftigkeit im Umgang miteinander, durch den die Figuren und die Entwicklung des Töpfers charakterisiert und dargestellt wird.

In dem zentralen Gespräch Benitos mit Concepción wird der Erzählvorgang auf mehreren Ebenen reflektiert und mit dem Thema der Wahrhaftigkeit verknüpft. Das Gespräch wird mit der Feststellung von Benitos Unehrlichkeit eingeleitet.

40 Ebenda, S. 442.

> Er ging heimlich, ohne dem alten Alvarez ein Wort zu verraten, da er inzwischen auf seiner quälenden Suche ganz schön das Schweigen, ja das Lügen gelernt hatte, in die Pulqueria, die in der Zeit vor dem Schichtwechsel leer war. (S. 54)

Auch Concepción verstellt sich anfangs: »›Ach der, ach der‹, sagte das Mädchen, als hätte sie ihn vergessen, obwohl ihr Herz nach ihm brannte, das war auch ihren Augen und Mundwinkeln anzumerken.« (S. 55)

Nachdem Concepción Vertrauen zu ihm gewonnen hat, gibt sie ihrerseits Stück für Stück ihr Geheimnis preis. Ihr Geliebter, der mit dem Vetter zusammen die Farbmühle betreibt, hatte ihr, zur Bekräftigung seines Versprechens, sie nachzuholen, bei seinem letzten Besuch eine Karte mit dem Weg dorthin aufgemalt. Um diese Karte sehen zu dürfen, muss Benito mit der Kellnerin entgegen seiner eigenen Skepsis auf die Erfüllung dieses Versprechens hoffen. Aus der Sicht des Töpfers sind sich beide der Ungewissheit ihrer Hoffnung bewusst. Hoffen heißt hier gerade nicht, um die Erfüllung zu wissen. Beiden ist die gezeichnete Karte als Manifestation einer vergangenen Reiseerzählung Anlass zu ihrer Hoffnung auf den Ort, von dessen Vorhandensein die Erzählung berichtet. Indem Concepción dem Töpfer von der Erzählung des Geliebten erzählt, ermöglicht sie ihm das Erreichen seines Ziels, von dem er durch die Erzählung der Tante erfahren hatte. Die Funktion des Erzählens ist grundlegend: Die Hoffnung auf Zukünftiges, die durch den Erzählvorgang genährt wird, ist ebenso bedeutsam wie die Bereitstellung von Karte und nötigen Informationen für die erfolgreiche Erfüllung der Hoffnung durch Konkretisierung. Die Kellnerin kann ihr Ziel nicht erreichen, weil ihr die Karte nur Anlass zum Hoffen, nicht aber zum selbstständigen Handeln gibt. Die Gründe dafür liegen auf der Erzählebene in der Stellung der Frau innerhalb der erzählten Welt. Auf der konzeptionellen Ebene ist Concepción auf die besondere Funktion der Frauen als Helferinnen an Grenzen festgelegt. Durch diese Verortung kann sie nur die Komponente der Hoffnung verkörpern. Kristallisation des Zusammenspiels von Hoffnung und Konkretisierung im Gespräch zwischen den beiden ist das Bild von den unterschiedlichen Händen, die sich treffen und doch nicht zusammengehören. »Er legte seine durchgeknetete Töpferhand auf ihre Hand. Die war wie ein Schmetterling. Und zuckte auch weg und flatterte.« (S. 56)

Ein Äquivalent findet das Zusammenspiel von Hoffnung und Verwirklichung in den Gesprächen zwischen Rubén und Benito. Aus der Übersicht wird deutlich, dass Benito nicht ehrlich ist und das Vertrauen des Vetters erst durch die Erwähnung der wahren Umstände seiner Reise ge-

winnen kann, auch wenn aus seiner Perspektive das Misstrauen bei Rubén liegt. Die Verhandlungen über die Konditionen zur Erlangung des Farbstoffes führt später Lorenzo mit Benito. Lorenzo ignoriert die Familienbande zwischen den Vettern und besteht auf einem Tausch: Mitarbeit gegen Farbe. Mit seinen Plänen, die Familie seiner neuen Freundin in das Geschäft zu integrieren, verfolgt er den Weg des industriellen Fortschritts und der Expansion.

> »Kommen wird der Moment, und der wird großartig sein, da brauch ich nicht mehr runter mit Mulos und wieder rauf, da wird hier abgeholzt sein, und Rinnen laufen herauf und herunter, und alle Welt weiß, sie laufen zu uns, denn wir sind berühmt.« (S. 85)

Lorenzo gesteht Benito zwar, dass er noch manchmal von Concepción träume, meint aber, sich im Sinne der Verwirklichung seines Vorhabens gegen die »Hoffnung« entscheiden zu müssen. Die Position Lorenzos wird in der Erzählung grundsätzlich kritisiert. Seghers zeigt sich gerade nicht den »gängigen, vom Fortschrittsdenken der Aufklärung geprägten Produktivitätsoptimismus verpflichtet«, wie Hélène Roussel ausführt.[41] Auch hier darf die Figurenrede nicht als Meinung der Autorin missverstanden werden. Durch die Komposition des Textes wird die Kritik an diesem »Produktivitätsoptimismus« formuliert. Rubén betont im Gegensatz zu Lorenzo, dass er erst wieder Glück bei der Herstellung seines Farbstoffes empfinden kann, seitdem er weiß, dass es jemanden wie Benito gebe, der sich der Besonderheit dieser Farbe ebenso bewusst sei. Das Besondere ist in diesem Konzept die Farbe selbst mit ihrer Wirkung auf die Menschen, nicht der eigene Ruhm.

> »Nun also, manchmal bringt er gleich Kiesel, die wir nur klopfen und mahlen und sieben müssen und mit dem Sand mischen, der hier am Bach vortrefflich ist, da wird es beim Rösten so blau, so blau, wie das Kleid der Jungfrau.« (S. 77)

Der Vergleich des Farbstoffes mit dem in der religiösen Ikonographie verweist auf die ideelle Bedeutung der Farbe.[42] Dieser ideelle ›Mehrwert‹ ist es, um den es Benito und Ruben neben der Erarbeitung ihres Lebens-

41 Vgl. Roussel, Hélène, Reise als Umweg (2002), S. 196; sowie: Plavius, Heinz, Vom menschlichen Dasein (1967).

42 Zur Marien-Ikonographie vgl. »Crisanta«.

unterhaltes geht. Als Benito von der Wirkung der Farbe spricht, wird aus dem religiösen Mehrwert ein gesellschaftlicher. Dies geschieht nicht durch Ersetzung der religiösen Ikonographie, sondern durch ihre Ergänzung:

> »Sie werden ja dann daheim auf dem Markt von dir erfahren«, sagte Benito. »Ja«, sagte Rubén. »Man könnte sagen, von dir wird etwas in ihrem Leben sein.« »Ja«, sagte Rubén, »in ihrem Leben wird dann auch etwas von mir sein.« (S. 82)

Durch dieses Argument erreicht Benito die Verwandlung des einsamen Kämpfers (»Er ist immer allein.« S. 81) in einen Künstler, der einerseits einsam an seiner Kunst arbeitet und andererseits die Hoffnung auf deren Wirkung nicht aufgegeben hat. Das Erzählen dient auch in diesem Gespräch der Stärkung der Hoffnung auf gesellschaftliche Wirkung und gleichzeitig der Durchführung von Schritten zur Erreichung dieses Ziels.

Dasselbe gilt für das wichtige Gespräch zwischen Benito und seiner Tante. Zusätzlich zu den Faktoren Hoffnung und Konkretisierung beginnt dieses mit der Ermunterung zum Erzählen. Die Wirkung des Erzählens wird als kathartisch beschrieben.

> Sie unterbrach ihren Bericht, als Benito seinen eigenen begann, erstaunlich schnell, als seien ihm die letzten Minuten gegeben, sich von unerträglicher Last zu befreien; er stand bis zum Hals im Mißgeschick. (S. 24/25)

Das für Seghers typische Motiv[43] findet sich an mehreren Stellen des Textes, zum Beispiel im Zug (»[…], denn im Erzählen und im Aufhorchen seiner Reisegefährten war der Druck schwächer und schwächer geworden.« S. 31) und bei Rubén (»Es war immer, als läge ein Druck auf ihm. Diesmal erstickte er fast. Er brachte kein Wort hervor.« S. 81). Das Konzept der Erzählung erhält in diesen Sätzen auf der Ebene der Figuren eine Entsprechung. Thema der impliziten Reflexion über das Erzählen ist dessen Funktion und Ziel. Dabei werden die Komponenten Hoffnung (Utopie) und konkrete Hilfe in ihrem Verhältnis zueinander verhandelt. Das Bild der unterschiedlichen Hände und die Darstellung der Frauenfiguren ist Kristallisationspunkt dieses Verhältnisses. Die Frauen

43 Vgl. u.a. Seghers, Anna, Werkausgabe I/5: Transit, S. 215: »Denn abgeschlossen ist, was erzählt wird. Erst dann hat er diese Wüste für immer durchquert, wenn er seine Fahrt erzählt hat.«

hoffen oder wecken die Hoffnung und leisten durch ihr Erzählen unersetzliche Hilfe zu deren Verwirklichung. Die Verbindung von zyklischem und linearem Prinzip, von der Benjamin im Bild des Seemanns und des Ackerbauern schrieb, findet sich sowohl in der Struktur als auch in den Bildern des Erzähltextes wieder. Die Reise und ihre Erzählung folgen einer linear erscheinenden, sich am Ende jedoch zu einem Kreis schließenden Struktur. Die Topographie, das heißt die Beschaffenheit und die Bedeutung der erzählten Welten, expliziert und differenziert die in der Struktur bereits angelegte Verbindung dieser Prinzipien.

3 Erzählte Welten

Das Reisemotiv des Erzähltextes greift einen alten Topos auf, der für die abendländische Kultur insbesondere durch die *Odyssee* Homers bestimmend wurde.[44] Auch Benjamin bezieht sich in seinem Erzähler-Essay in gattungsgeschichtlicher Hinsicht auf Homer. Ihm zufolge entwickelten sich aus den Epen heraus Erzählung und Roman als voneinander getrennte Formen, in denen entweder das zyklische oder das lineare Prinzip vorherrschend ist. Die ›wahre‹ Erzählung ist die, die beides wieder vereinigt. Während es Benjamin um die Hilfe gegen die »Not« und den »Alp« des Mythos geht,[45] die Märchen und Erzählung spenden, analysieren Horkheimer und Adorno in ihrer Deutung der *Odyssee*[46] das immer schon menschlich Gestaltete und deswegen in gesellschaftliche Hierarchien Eingebettete des Symbolischen und damit des mythologischen Erzählens:

> Die Symbole nehmen den Ausdruck des Fetischs an. Die Wiederholung der Natur, die sie bedeuten, erweist im Fortgang stets sich als die von ihnen repräsentierte Permanenz des gesellschaftlichen Zwangs.[47]

44 Homer, Odyssee, Werke, Zweiter Band, aus dem Griechischen von Johann Heinrich Voss, hg. von Peter von der Mühll, Basel 1980.

45 Benjamin versteht Mythos nicht als »erzählende Darstellung von kollektiv bedeutsamen Orten und Figuren oder Naturphänomenen, in aller Regel mit religiöser oder kultischer Dimension«, sondern als Form eines vorrationalen Weltverständnisses. Vgl. Heidmann Vischer, Ute, Mythos. In: Reallexikon (2000), S. 664-668, Zitat S. 664.

46 Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W., Begriff der Aufklärung (1987), S. 39.

47 Ebenda, S. 43.

Die Epen Homers sind demnach Darstellungen der Ablösung vom Mythologischen. Ihnen ist der Status des Übergangs vom symbolischen zum modernen Denken inhärent:

> Die vorsokratischen Kosmologien halten den Augenblick des Übergangs fest. Die Feuchte, das Ungeschiedene, die Luft, das Feuer, die dort als Urstoff der Natur angesprochen werden, sind gerade erst rationalisierte Niederschläge der mythischen Anschauung.[48]

Das immer schon Gestaltete des Mythologischen wird auch von Blumenberg hervorgehoben, auf dessen Konzeption vom mythologischen Erzählen bereits in der Textinterpretation von *Crisanta* zurückgegriffen wurde. Die *Odyssee* als Stoff spielte bei Seghers, insbesondere in der Zeit des Exils, häufiger eine Rolle.[49] Die Erzählung *Das wirkliche Blau* rekurriert auf mehreren Ebenen auf den Text, der ihr sowohl strukturell als auch metaphorisch zugrunde liegt.

Die Erzählung Homers handelt von der Rückkehr des Odysseus nach Beendigung des Trojanischen Krieges. Die Irrfahrt des Helden ist Horkheimers und Adornos Interpretation zufolge eine durch den mythologischen Raum, an den die mythischen Mächte konstitutiv gebunden sind. Seine Abenteuer versehen jeden Ort mit einem Namen, der in der Erzählung von den Abenteuern festgehalten wird. So entsteht aus den Abenteuern die rationale Übersicht über den Raum und die Ablösung der historischen Zeit aus diesem, als dem Schema der mythischen Zeit:

> Die Irrfahrt von Troja nach Ithaka ist der Weg des leibhaft gegenüber der Naturgewalt unendlich schwachen und im Selbstbewußtsein erst sich bildenden Selbst durch die Mythen. […] Seine Ohnmacht, der kein Ort des Meeres unbekannt mehr bleibt, zielt zugleich auf die Entmächtigung der Mächte.[50]

48 Ebenda, S. 28.

49 Vgl. Brief Anna Seghers' an Weiskopf vom 4.10.1940. In: Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (2000), S. 365: »Und jeder ist ein richtiger Odysseus geworden.« Vgl. Walter, Hans-Albert, Anna Seghers' Metamorphosen (1984). Zur *Odyssee* in der Exilliteratur vgl. Koopmann, Helmut, Geschichte, Mythos, Gleichnis (1995), S. 77-98.

50 Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W., Dialektik der Aufklärung. Exkurs I (1987), S. 70.

Die Bedeutung des Rückgriffs auf das Mythologische durch die Nationalsozialisten wurde von den deutschen Exilanten der 30er Jahre unter der Frage, ob eine antifaschistische Kunst ebenfalls, aber mit anderen Zielen, darauf zurückgreifen könne, viel diskutiert.[51] Vor dem Hintergrund dieser Auseinandersetzungen bekommt die mythologische Grundierung von Seghers' Erzählung aus den 60er Jahren eine besondere Bedeutung.[52]

Im Folgenden soll der spezifischen Verarbeitung der *Odyssee* in dem Erzähltext nachgegangen werden. Die Analyse der Struktur der Erzählung hat die Verbindung von zyklischem und linearem Prinzip deutlich gemacht. Daran anschließend stellt sich die Frage nach der Beschaffenheit des Raumes, durch den der Töpfer reist und in den er zurückkehrt, sowie desjenigen Raumes, den er nicht betritt, von dem aber gleichwohl erzählt wird. Es gilt zu untersuchen, ob es sich in dem Erzähltext ebenfalls um mythische, das heißt von Naturmächten beherrschte Räume handelt, wie der Held sich durch diese Räume bewegt und ob er, wie Odysseus, durch Abgrenzung und Angleichung agiert.

Die mythischen Mächte bei Homer werden, abgesehen von dem Meergott Poseidon, durch Göttinnen verkörpert. Dieser Umstand ist, folgt man Horkheimers und Adornos Interpretation, Ausdruck der besonderen Stellung der Frau in der »Dialektik der Aufklärung«, die zu der von Silvia Bovenschen 1979 analysierten Aufspaltung der »Präsentationsformen des Weiblichen«[53] in Heilige und Hure und deren Spielarten geführt hat. Besondere Beachtung verdienen daher das Konzept von Natürlichkeit und die Stellung der Frauenfiguren in der Topographie der Erzählung *Das wirkliche Blau* wie auch innerhalb des Konzeptes von Natürlichkeit. An den Frauenfiguren wird Seghers' Stellung zum Mythologischen besonders deutlich.

51 Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W., Begriff der Aufklärung (1987), S. 54 ff.

52 Grundlegend: Haas, Erika, Ideologie und Mythos (1975). Vgl. auch Bernhardt, Rüdiger, Wie Odysseus unterwegs. Der vergängliche Mythos im Werk der Anna Seghers. In: Argonautenschiff 9 (2000), S. 188-204. Zur DDR-Literatur vgl. Emmerich, Wolfgang, Der verlorene Faden. Probleme des Erzählens in den siebziger Jahren. In: Hohendahl, Peter Uwe; Herminghouse, Patricia, Literatur der DDR (1983), S. 153-192, hier S. 181 ff.

53 Vgl. Bovenschen, Silvia, Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt am Main 1979.

3.1 Die zwei Welten

Durch die parallel geführten Handlungsstränge werden zwei voneinander unterschiedene Welten etabliert: Die Welt der »Kriegsgewinnler«,[54] wie Seghers selbst sie bezeichnete, auf der einen Seite, und die Welt des ›einfachen Volkes‹ auf der anderen Seite. Der erstgenannte Handlungsstrang erklärt die politischen und ökonomischen Hintergründe des Ausbleibens der blauen Farbe. Durch eine klare Hierarchie geordnet werden die in das Farbengeschäft verwickelten Akteure vorgestellt, und den narrativen Adressaten wird so ein sozialistisch geprägtes Gesellschaftsbild vor Augen geführt. Zugleich wird der individuellen Reise und deren zeitlichem Verlauf die Entwicklung des Weltgeschehens kommentierend an die Seite gestellt. Dieser häufig als mangelhaft kritisierte zweite Handlungsstrang dient der Einordnung in ein gesamtgesellschaftliches Panorama.[55]

Die Welt der Kriegsgewinnler ist charakterisiert durch die Farben Weiß und Schwarz, durch relativen Reichtum und durch ein rein ökonomisches Interesse an dem blauen Farbstoff. Zur ›weißen‹ Welt gehören der deutsche Vertreter Alfredo Müller, der Deputado Ramirez,[56] Fernandéz sowie am Rande der Drogist. Innerhalb dieser Welt werden die Figuren in Abhängigkeit von ihrer Entfernung zur Gegenwelt des ›einfachen Volkes‹ charakterisiert. Der Drogist und sein Sohn tragen zum Beispiel alle Attribute dieser Welt, sind aber für den Töpfer noch erreichbar. Er tritt mit ihnen in Kontakt und begehrt Einlass in die Drogerie. Als der Drogist ihm jedoch seine Farben vorführt, ist er erleichtert, »sein Blau« an diesem Ort nicht zu finden.

54 Seghers, Anna, Auch Phantasie und Träume gehören zur Wirklichkeit. Gespräch mit Horst Simon. In: ND 28 (1973) 22.9., auch in: KuW IV, S. 189-192, Zitat S. 189.

55 Der Anstrengung, das individuelle Schicksal mit den großen Fragen der Zeit verbinden zu wollen, scheint die Struktur des Textes eher geschuldet zu sein als dem Einfluss von Seghers' Mann. Vgl. Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (2003), S. 251/252. Seghers antwortete auf Einwände gegen diesen Handlungsstrang stets ähnlich: »Da ich lange Zeit in Mexiko gelebt habe, kommt es mir ganz natürlich vor, daß diese Abgeordneten und Industriellen darin eine Rolle spielen. Einen direkten Zusammenhang mit Politik bedeutet das noch nicht.« Anna Seghers an einen Germanistikstudenten. Berlin, 5. Dezember 1967. In: KuW IV, S. 172. Vgl. auch Gespräch mit Horst Simon. In: KuW IV, S. 189.

56 Die richtige spanische Bezeichnung ist »Diputado« (span.= Abgeordneter).

> Benito starrte die Farbproben an. Das helle war viel zu hell. Das dunkle war viel zu dunkel. Das Nachtblau war lila und keineswegs blau. Aus einem Grund, den er selbst nicht begriff, war Benito erleichtert. Er hatte noch Schweres vor sich. Den Rest der Reise. Gott weiß, was ihm blühte bei Rubén, und dann der Rückweg. Doch alles war ihm lieber, viel lieber, als könnte dieser verdammte Don Marcel sein Blau entweihen. (S. 65/66)

Der religiöse Sprachduktus (»entweihen«) verweist auf den Unterschied in der Wahrnehmung des Farbstoffes: Was für den Drogisten Handelsprodukt zur Gewinnmaximierung ist, ist für den Töpfer etwas nahezu Heiliges.

Der Händler Fernandéz, als nächster in der Hierarchie, gehört eindeutig zur ›weißen‹ Welt. Der Hinweis des Töpfers, dass er nicht zu ihm fahren werde, macht das anfangs schon deutlich. Fernandéz fühlt sich den kleinen Händlern am Markt zwar noch verpflichtet, aber nur aus finanziellen Gründen (»[…] er vergaß nie die kleinen Bestellungen, die aus den Läden um den Markt herum an ihn ergingen, dauernd und von jeher – gerade an diesen war seine Firma groß geworden.« S. 18). Aus seiner Perspektive wird Alfredo Müller vorgestellt. Sein erster Eindruck der neuen Geschäftsräume führt zu der Feststellung: »Der muß vor die Hunde gegangen sein, der muß auf einer nachtschwarzen Liste stehen, der Alfredo Müller.« (S. 18/19) Im weiteren Verlauf des Gesprächs wird dann zweimal auf die weißen Hände des Deutschen und sein untadeliges, sauberes Aussehen verwiesen. Die Doppelbödigkeit dieser Welt wird durch Kontraste zum Weiß, ihrer konstitutiven Farbe, verdeutlicht. Aufgefächert wird die Symbolik in den Kontrasten sauber vs. schmutzig, ordentliche Geschäftsführung vs. ungeheuerliche Folgen (Müller ist Angestellter der I.G.-Farben). Die Verwendung dieser Kontraste transportiert den Eindruck des Unwahren und der Lüge. Das saubere Äußere verdeckt und offenbart gleichzeitig den Grad der moralischen Korruption.

Die Charakteristik der Welten wird durch ihr jeweiliges Verhältnis zur Natur begründet. In der ›weißen‹ Welt dominieren Ausbeutung und Zerstörung der natürlichen Ressourcen, besonders sinnfällig durch die Bilder vom Bergbau.[57] Wie schon in den Essays zur mexikanischen Wandmalerei wird der linearen Fortschrittsdynamik, die das von ihr Berührte ausgebeutet und zerstört zurücklässt, die Bilder des immer wiederkehren-

57 Die Unterscheidung eines Mitreisenden zwischen einer Milpa und einem Bergwerk setzt diesen Akzent gleich zu Anfang der Reise.

den Zyklus der Natur und der darauf abgestimmten agrarischen Lebensweise gegenübergestellt.[58] Die Ausbeutung durch die ›weiße‹ Welt führt zusätzlich zur Zerstörung der Lebensgrundlage des ›einfachen Volkes‹. Das Bild von den Geröllhalden, welche die Häuser der Arbeiter fressen, symbolisiert die doppelte Ausbeutung. Die Abfallprodukte der Ausbeutung bedrohen wie wilde Tiere die ihrerseits ausgebeuteten Arbeiter der Bergwerke:

> Er sah von seiner Bank aus auf eine breite Zunge Geröll, die schon die äußersten Hütten ableckte. Es war, als ob diese kleine Stadt, die des Bergwerks halber entstanden war, auch schnell wieder von ihm gefressen werde. (S. 37)

Die ›weiße‹ Welt ist eine Bedrohung für die Welt des ›einfachen Volkes‹. Ihre Beziehung zueinander ist gekennzeichnet von Macht und Unterdrückung. Die Arbeiter am Bahndammbau erscheinen aus dieser Perspektive ohne explizite Erwähnung eines solchen Umstandes als sozialistische Arbeiter. Sie verhalten sich solidarisch zueinander: Der Vorarbeiter bricht aus Solidarität mit dem Töpfer bewusst die Regeln des Einstellungsverfahrens.

Ein weiterer »weißgekleideter, schnurrbärtiger, hartäugiger Herr« (S. 38) ist der Angestellte im Direktionshaus der Firma Gonzalez. Der Raum, in dem er sitzt, ist durch eine Schranke geteilt, die die Begegnung dort hierarchisch strukturiert. Der Raum der Herrschaft ist in sich wiederum durch eine Herr-Angestellter-Hierarchie gekennzeichnet, während der Raum des Volkes durch Enge und Verzweiflung geprägt ist. Die individuellen Facetten der ›Volksmasse‹ werden durch herausgenommene Beobachtungen dargestellt. Das Bild der Frauen repräsentiert hier Seghers' Idee vom Volk. Es besteht aus den gleichen Bildkomponenten wie in *Crisanta*: das Tragetuch, Kinder und das Leiden: »Es gab sogar Frauen mit Kindern auf den Armen und auf dem Rücken, die, wenn sie an der Reihe waren, unaufhaltsam klagten.« (S. 38) Dieses Bild der Frau aus dem ›einfachen Volk‹ ist essentieller Bestandteil des Topos vom ›natürlichen Volk‹. Das Bild der Mutter steht im Mittelpunkt dieses Konzeptes, durch welches das Volk mit den Kindern parallelisiert wird. Auf

58 Seghers partizipiert nicht an der W(issenschaftlich)T(echnischen)R(evolution)-Euphorie. Vgl. Emmerich, Wolfgang, Kleine Literaturgeschichte der DDR (2000), S. 184 ff. Sowie: Schenkel, Michael, Fortschritts- und Modernitätskritik in der DDR-Literatur. Prosatexte der achtziger Jahre, Tübingen 1995, bes. S. 47-70.

der ersten Zugfahrt des Töpfers wird von einer »unerträglich redelustigen« (S. 35) Frau berichtet, welche unerschöpflich an Geschichten ist. In der Schilderung des Stillvorgangs durch die Erzählinstanz erscheinen die Bedürfnisse des Volkes in Analogie zu denen der Kinder.

> Die redelustige Frau […] gab dem kleinsten Kind ihre Brust. Das große Kind fing dann auch an zu quengeln, es wollte auch trinken. Soviel Milch hatte die Mutter schon nicht mehr. […] Alle fühlten jetzt Hunger und auch Durst von dem Schmatzen des Kleinsten. (S. 33)

Die Bedürfnisse der Kinder sind auf die von Natur aus notwendigen beschränkt. Sie entsprechen den Bedürfnissen der anderen Mitreisenden. Die geschilderten Szenen mit Frauen aus dem ›einfachen Volk‹ erzählen nicht von individuellen Geschichten und Motivationen. Es ist wiederum ein ikonographisches Verfahren, dessen sich Seghers hier bedient. Die Mutterschaft, durch die die Frauen als Frauen definiert werden, wird durch die immer gleichen Attribute gekennzeichnet, die direkt den Bildern der mexikanischen Wandmaler, insbesondere denen Riveras, entnommen zu sein scheinen.[59] Das Konzept von der Natürlichkeit der Frauen in ihrem Status als Mütter trägt – dort wie hier – archaisierende und religiöse Züge.

Die Frauen der ›weißen‹ Welt dagegen werden ambivalenter dargestellt. Gerade das Konzept der Natürlichkeit verbindet aber beide Frauengruppen. Die Natur existiert im Kontext der ›weißen‹ Welt nur als entweder zerstörte oder domestizierte. Während in dem Bild von den Geröllhalden aus der Perspektive des Töpfers unbelebte Materie belebt wird, gibt es reale Tiere und Landschaften in der ›weißen‹ Welt nur als domestizierte. Die Gespräche des Deputado finden immer in seinem Garten statt, der an einen Park angrenzt. Der Zoo ist nicht weit, so dass man die Tiere hören kann. Dem Bild der Frauen auf der Terrasse, die von einem Hausmädchen mit heißem Kakao bedient werden, folgt direkt die Erwähnung der Fütterung der Tiere.

> Auf dem Tisch standen ein Berg von süßen Brötchen und auch Tequila, mit dem man die Männer erwartete. So nah war der Zoologische Garten, daß man das Brüllen und Schnauben der Tiere hörte; sie wurden um diese Zeit gefüttert. Die Frauen lachten. (S. 28)

59 Das zentrale Erkennungsmerkmal der Frau aus dem einfachen Volk auf den Wandbildern ist das Tuch, das die Figuren als Kopf-, Umschlag- oder Tragetuch benutzen.

Die Fütterung der Tiere wird zeitgleich mit der ›Fütterung‹ der Frauen erwähnt, ihrem Brüllen entspricht das Lachen der Frauen. Die semantische und syntaktische Parallelisierung von Frauen und Zootieren geht von der Zuordnung der Frauen zur Natur aus. Die Frauen in dieser Welt sind wie die Tiere derselben domestiziert und dazu verdammt, ein ›falsches‹ Leben jenseits ihrer Natürlichkeit zu führen. Das Bild der Sekretärin des deutschen Vertreters, die sich ihre Tränen wegschminkt, gehört ebenso in diesen Komplex und verdeutlicht die Besonderheit des Status der Frauen in dieser Welt. Weil sie dem Bereich der Natur zugeordnet sind, haben sie trotz ihrer Domestikation und dem Zwang zu einem ›falschen‹ Leben Zugang zum Bereich der Natur. Die Tochter des Deputado hört das plötzliche Brüllen eines Tieres und vermutet: »Die haben doch schon geschlafen. Ich möchte wissen, ob eins was träumt.« (S. 30) Zusammen mit ihrem Mann, der aus politischen Gründen den Boykott deutscher Firmen gegenüber seinem Schwiegervater vertritt, steht sie für die Hoffnung auf ein Umdenken auch in dieser Gesellschaftsschicht. Abgesehen von diesem jungen Ehepaar gibt es in der Welt der ›Weißen‹ keine Berührungspunkte zwischen Männern und Frauen. Die Bereiche sind hierarchisch strukturiert und strikt getrennt. Alle Frauenfiguren dieser Welt entsprechen diesem Prinzip. Aus der Perspektive des Töpfers wird die rücksichtslose Behandlung der Schwiegertochter des Drogisten präsentiert.

> Der Jüngere rief: »He, Josefina, bist du, während ich weg war, taub geworden? Geh mit ihm.« […] Die junge Frau, sie war steif, sie brachte keinen Laut hervor, sie machte einen verschüchterten Eindruck, legte ein Brett zwischen zwei Kisten. (S. 65)

Der Widerwillen des Töpfers gegen den Drogisten und sein Geschäft erwächst aus der Behandlung, die den Frauen dort widerfährt. Im Anschluss an das viel zitierte Diktum von Marx und Engels, dass an der Situation der Frau der Zustand der Gesellschaft deutlich werde,[60] zeichnet

60 Bei Engels heißt es: »Er [Fourier] spricht es zuerst aus, daß in einer gegebenen Gesellschaft der Grad der weiblichen Emancipation das natürliche Maß der allgemeinen Emancipation ist.« Karl Marx, Friedrich Engels, MEGA, Abt. 1, Band 27, Berlin 1988, (Dritter Abschnitt: Sozialismus I. Geschichtliches), S. 429. Vgl. Friedrich Engels: Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates. Im Anschluß an Lewis H. Morgans Forschungen. In: MEGA, Abt. 1, Band 29, Berlin 1990, Kapitel II: Die Familie, S. 150-194 und Kapitel IX: Barbarei und Zivilisation, S. 253-271.

Seghers das Bild der Bourgeoisie. Die Unterdrückung und Domestizierung der Frau wird zum Sinnbild der Falschheit dieser Welt.

Der Ort der Frauen in dieser Welt ist ambivalent. Sie haben teil an den Profiten und Strukturen, sind jedoch von den Geschäften und Gesprächen der Männer ausgeschlossen. Da die Gespräche der Männer von Verlogenheit und Taktik geprägt sind, entspricht es dem Konzept von der ›Natürlichkeit‹ der Frauen in diesem Erzähltext, sie nicht an solchen Gesprächen teilnehmen zu lassen. Der Reichtum der ›weißen Welt‹ und die Gefälligkeit seiner Artefakte ist dabei weniger Verschleierung seiner schmutzigen Herkunft (Ausbeutung), sondern vielmehr deren notwendige Konsequenz. Seghers setzt hier ein sozialistisches Weltbild in Szene. Interessanterweise spielen die wohlhabenden Frauen darin jedoch eine besondere Rolle.[61] Sie sind die Trägerinnen der nicht weiter ausgeführten Möglichkeit einer Veränderung der Verhältnisse auch in dieser Klasse und gleichzeitig Kristallisationspunkt für die Schilderung der Negativität der Verhältnisse.

3.2 Die Zwischenwelt

Die Reise des Töpfers führt ihn durch die oben beschriebene Welt des Volkes, in der die ›weiße‹ Welt durch die Folgen der Ausbeutung von natürlichem und ›menschlichem Material‹ zwar präsent, für den Töpfer aber durch die erzählerisch konstruierte Grenze nicht zugänglich ist. Genauso wenig ist der Töpfer selbstverständlicher Teil der Welt des Volkes. Durchgängig wird in der Erzählung das Motiv der Abgrenzung zur Identitätsvergewisserung des Helden durchgespielt. Der Sinn seiner Reise scheint gerade in dieser Abgrenzung zu liegen.

List und Nutzenerwägungen

Das jeweilige Verhalten gegenüber den Tieren, gegenüber den natürlichen Ressourcen und gegenüber den Frauen ist auch für die Differenzierung zwischen dem Töpfer und der Welt des Volkes entscheidend. Auf

61 Schon an dem Roman *Die Toten bleiben jung* hatte die sozialistische Kritik zuviel Verständnis für die Figur der adligen Amalie von Wenzlow kritisiert. Vgl. Anna Seghers an Erich Wendt, 15.10.1949. In: Faber, Elmar; Wurm, Carsten, Allein mit Lebensmittelkarten (1991), S. 297. Vgl. Küntzel, Heinrich, Der Faschismus: seine Theorie, seine Darstellung in der Literatur. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Band II, Die Literatur der DDR, hg. v. Schmitt, Hans-Jürgen, München 1983, S. 435-467, bes. S. 452.

Lorenzos unterschiedliche Haltung gegenüber dem Blau wurde bereits hingewiesen. Er vertritt den industriellen Fortschritt, jedoch aus der Sicht des kleinen Mannes, nicht aus der der ›herrschenden Klasse‹. Sein Verhältnis zu den natürlichen Ressourcen ist dennoch von utilitaristischen Erwägungen bestimmt:

> Ein Mensch kam ziemlich schnell bergab auf seinem Maultier, und er zerrte ein zweites mit sich, das schwer bepackt war. Der Mensch, sein Gesicht war hart und frech, stutzte kaum bei Benitos Anblick. […] Benito, immer noch abwärtsgehend, da der Fremde nicht hielt, fragte: »Bist du Lorenzo?« Der andere bestätigte: »Wenn es dich nicht stört. Lorenzo.« […] Er hatte gedankenlos einen Riemen verschoben, der den Rücken des Mulo wetzte. »Laß die Finger davon«, sagte Lorenzo. (S. 71)

Er schindet die Maultiere, lädt ihnen zu schwere Gesteinsbrocken auf, möchte den Wald roden[62] und berühmt werden durch das Blau. Seine Geliebte verlässt er aus Berechnung. Bei dem letzten Gespräch zwischen Benito und Lorenzo spricht dieser ehrlich von seinen Träumen. Der Töpfer fasst ihre unterschiedlichen Auffassungen in Gedanken versöhnlich zusammen. »Benito dachte: Lorenzo ist gar nicht schlecht. Er ist anders als Rubén. Ganz anders. Er ist auf das Blau genauso aus, nur anders.« (S. 85) Es läuft eine dünne Trennlinie innerhalb dieser Welt zwischen dem Töpfer und dem ihm direkt zugeordneten Umkreis und anderen Mitgliedern des Volkes. Die Bergleute werden insgesamt als finstere, wenn auch aufrechte Menschen beschrieben. Im Zug findet der Töpfer nur bei einem Einzelnen einen offenen Blick, der es ihm ermöglicht, um Hilfe zu bitten. Obwohl er im Autobus gerne von seinem Begehren erzählt hätte, verheimlicht er den Grund seiner Reise. Mehrfach distanziert er sich von den Arbeitern und vergewissert sich so seiner Identität.

> Jetzt fragte José: »Suchst du auch Arbeit?« – »Nein«, sagte Benito, und er fügte, wie er's immer tat, mit Stolz hinzu: »Ich bin Töpfer in dem Dorf Santiago Ixcuintla hinter der Stadt Mexiko. Meine Ware verkaufe ich auf dem großen Mercado.« (S. 40)

62 Vgl. die Darstellung der gerodeten Wälder in den *Sagen von Artemis* und in *Das Argonautenschiff* sowie in »Die drei Bäume«.

Ähnlich verläuft die Begegnung mit den Arbeitern vom Eisenbahnbau. Sein wahres Anliegen (Geld für die Weiterreise zu verdienen) muss er verheimlichen, da er sonst nicht eingestellt würde. Die Kumpel integrieren ihn sofort in ihre solidarische Gemeinschaft, bis er sich nachts darüber bewusst wird, dass er auf dem besten Wege ist, seine Identität zu verlieren.

> Er galt gewiß daheim schon für verloren. Nicht nur als Ehemann und als Vater, auch die Töpfer hatten einen der Ihren verloren. […] Er hatte plötzlich das Gefühl, die Bahndammkumpels, besonders ihr Capataz, betrachteten ihn vollkommen als einen der Ihren. Es wurde ihm kalt. Sein Gewissen stöhnte. (S. 67)[63]

Im Gegensatz zu der Annahme, dass der Töpfer sich durch seine Reise in die sozialistische Gemeinschaft integriere,[64] handelt es sich vielmehr um eine notwendige Abgrenzung auch gegenüber der sozialistischen Fortschrittsgläubigkeit.[65] Wie an der versöhnlichen Zusammenfassung der Differenzen zwischen dem Töpfer und Lorenzo deutlich wurde, findet zwar keine direkte Abwertung des Arbeiterlebens und des (sozialistischen) Fortschrittsglaubens statt, doch nur in der Abgrenzung davon kann der Töpfer an das Ziel seiner Suche kommen. Seghers thematisiert in dieser Erzählung das Verhältnis zwischen Künstler und Gesellschaft, das in der DDR-Literatur der 60er Jahre häufig eine Rolle spielte, in einem wenig konformen Sinn.[66]

Auf der ersten Zugreise wird das Verhältnis zwischen Künstler und Gesellschaft explizit problematisiert. Dreh- und Angelpunkt ist das Motiv des Träumens. Der Töpfer hatte in der »Nacht seines Hutes« (S. 32) geträumt, war durch das Quengeln eines Kindes geweckt worden und hatte, nachdem ihm sein Hut von einem der Mitreisenden weggenommen und dem gemeinsamen Hutstapel hinzugefügt worden war, mit den anderen gegessen und getrunken. Im Anschluss an diese Integration in die Gemeinschaft versucht er, noch einmal zu träumen. Ihm fehlt dazu jedoch sein Hut:

63 Capataz (span.): Vorarbeiter, Werkmeister.

64 Neubert, Werner, Novellistisches Meisterwerk. In: ndl 15 (1967) 9, S. 66-68. Plavius, Heinz, Vom menschlichen Dasein (1967).

65 Vgl. Pohle, Fritz, Kriegsexil in Mexiko (1992), S. 127/128.

66 Vgl. u.a. Batt, Kurt, Schriftsteller (1980), S. 278/279. Emmerich, Wolfgang, Kleine Literaturgeschichte der DDR (2000), S. 190 ff. Nalewski, Horst; Schuhmann, Klaus, Selbsterfahrung als Welterfahrung (1981).

> Hinter seinen gesenkten Lidern war die Dunkelheit längst nicht so dicht wie unter dem Hut. Es kam keine Traumnacht zustande, nur eine Gedankennacht. […] Die härteste Sonne schien plötzlich Benito genau ins Gesicht. Er konnte nicht träumen, und er konnte nicht denken. (S. 34)

Der Weg ins Innere und in die Tiefe gelingt dem Töpfer nur in der Abgrenzung zu seinem Volk. Er braucht die »Nacht seines Hutes« dazu. Die geschilderte Eingliederung geht mit einer Entfremdung einher: Er findet nicht mehr zu seinen Träumen und seinem Denken zurück. Denken und Träumen gehören für Seghers zu den Bestandteilen des Lebens, die am eindeutigsten die Individualität des Menschen repräsentieren. Die negative Konsequenz aus der Integration in die Gemeinschaft kann an dieser Stelle mit der durch Horkheimer und Adorno geschilderten Entfremdung durch »Vergesellschaftung« verglichen werden. Ihrer Analyse in der *Dialektik der Aufklärung* zufolge führt die »Vergesellschaftung« nicht zu einer ›wahren Humanität‹, wie man unter sozialistischer Perspektive vermuten könnte, sondern dazu, dass die dem entfremdeten Menschen begegnenden anderen Menschen entweder als Feinde oder als Instrumente angesehen werden: »Radikale Vergesellschaftung heißt radikale Entfremdung.«[67] Dasselbe Phänomen ist in der Erzählung an mehreren Stellen zu beobachten. Des Töpfers Schweigen über den eigentlichen Grund seiner Reise aus Misstrauen führt dazu, dass er José, der ihm auf dem Weg weiterhilft, in Gedanken als »teuflisch« (S. 36) bezeichnet. Den weißen Sohn des Drogisten benutzt er auf ähnliche Weise, um weiter zu kommen, und mit dem Ziel, Näheres über den Eisenbahnbau zu erfahren, lässt er sich von dessen Vater sogar die Farben zeigen. Den alten Alvarez versucht er, durch Nachschenken von Alkohol zum Reden zu bringen, so wie Odysseus am Orkus durch das Blutopfer den Teiresias zum Reden bringt und dieser ihm die entscheidenden Hinweise zur Weiterfahrt liefert. Der Töpfer erlernt die Instrumentalisierung anderer Menschen für eigene Zwecke wie Odysseus die der alten Naturmächte. Odysseus, im Epos als »der Listenreiche« gepriesen, erreicht sein Ziel durch die geschickte Angleichung an die Naturgewalten, die diese ihrer Macht beraubt. Die Auseinandersetzung des Menschen mit den Naturgewalten in der *Odyssee* wird nach Horkheimers und Adornos Interpretation wesentlich durch die angebliche Unterwerfung unter diese bestimmt.

67 Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W., Dialektik der Aufklärung (1987), S. 86.

> Nur die bewußt gehandhabte Natur bringt diese unter die Gewalt des physisch Schwächeren. Die Ratio, welche die Mimesis verdrängt, ist nicht bloß deren Gegenteil. Sie ist selber Mimesis: die ans Tote. […] Das Schema der odysseeischen List ist Naturbeherrschung durch solche Angleichung.[68]

Auch der Töpfer wird als listig geschildert. Im Verlauf der Reise lernt er das Lügen und Schweigen. Dadurch gleicht er sich an die Welt an, durch die er reist. Diese Welt ist nicht durch die Präsenz mythologischer Naturmächte geprägt, sondern durch die des einfachen Volkes. Der Töpfer versteht es im Verlauf seiner Reise zunehmend besser, sich die ihm begegnenden Menschen zunutze zu machen. Die Ahnung einer drohenden Zugehörigkeit, die mit dem Verlust von Identität gleichgesetzt wird, liefert immer wieder die Motivation zur Weiterreise. Wie bei den Arbeitern, so stellt er sich auch in der Hütte der beiden alten Alvarez voller Erschrecken die Frage: »Aber wohnte er jetzt nicht selbst hier?« (S. 47)

Harmonie und Wahrhaftigkeit

Die Welt des Töpfers wird in Abgrenzung zu den anderen beiden Welten etabliert. Sie ist weniger real als vielmehr ideell. Sie wird einerseits durch den geschilderten Blick des Töpfers auf seine Umwelt realisiert. Andererseits entsteht sie in der durchgängig benutzten Märchen- und Traummetaphorik. Die dominante Metapher dieser ideellen Welt ist die der Dämmerung, ausdifferenziert in Tag- und Nachtbildern, und damit verbunden eine Ambivalenz der Figuren. Gegründet ist sie auf dem ikonographisch dargestellten harmonischen Verhältnis des Töpfers zur Natur.

Das literarische Eingangsbild, welches nahezu malerisch ausgeführt ist, betont die Nähe zwischen Mensch und Tier. Fehervary deutet diese Szene als Beispiel für »the attempt to express the essence of a picture in the rythms of prose«.[69] Unvermeidliches Attribut dieser Darstellung ist die Figur der Frau mit Kind im Tragetuch und an der Brust. Den Mittelpunkt der Familie bildet der Töpfer, der neben »seinem« Esel geht. Den Schlusspunkt bildet seine Frau mit dem Kind. Der älteste Sohn geht ebenfalls neben dem Esel »wie sein Vater«, der mittlere Sohn springt vorneweg und »vergaß sich manchmal« (S. 7). Diese Szenerie enthält alle Elemente zur Darstellung einer archaisch anmutenden Familienkonstel-

68 Ebenda, S. 81.
69 Fehervary, Helen, The mythic dimension (2001), S. 16.

lation: die Mutter mit dem Kind im Tragetuch als Bild für das Prinzip der Fruchtbarkeit, der Sohn als heranwachsender Nachfolger des Vaters und der jüngste Sohn als Symbol für die Leichtigkeit des kindlichen Daseins. Der Töpfer wird als »behutsam« (S. 8) und das Maultier als »achtsam« (S. 7) beschrieben. Beide befinden sich in einem großen Einverständnis miteinander. Die Szenerie bei der Rast evoziert ebenfalls diesen Konnex der Natürlichkeit. Bei der Beschreibung des Rückweges in das Dorf klingt darüber hinaus die christliche Ikonographie an. Es wird auf das Bild Marias auf dem Esel reitend angespielt: »Zuletzt ging die Frau, ihr Kind im Tuch. Am Stadtrand hob Benito die Frau auf das Mulo.« (S. 15)

Die Träume und Vorstellungen, die sich der Töpfer von seiner Rückkehr macht, finden ihren Ausdruck in dem Bild des Esels mit ihm oder dem Sohn, beladen entweder mit dem Geschirr oder ohne. Das mehrfach wiederholte Bild vom Mann mit dem Esel in harmonischer Gemeinschaft ähnelt einer ikonographischen Darstellung des Töpfers. In dem von Seghers in »Die gemalte Zeit« besprochenen Bild Riveras *Zapata mit seinem Pferd* im Cortés-Palast in Cuernavaca findet sich ein ganz ähnliches Prinzip zur Darstellung der Harmonie zwischen Mensch und Tier. (Abb. 6) Die Figurationen von Menschen- und Pferdekörper gehen dort ineinander über, indem die Beine des Revolutionärs die des Pferdes ersetzen.[70] Den Aussagen Fehervarys, die Seghers als »the quintessential pictorial writer«[71] bezeichnet, muss hier zugestimmt werden. Davon ausgehend, dass Seghers' Schreiben wesentlich von einem Bildgedächtnis geprägt ist, kann das Bild vom Mann mit dem Esel als »poetisches Emblem«[72] gedeutet werden. Der emblematische Charakter ergibt sich zum einen aus der Wiederholung der statuarischen Bildlichkeit innerhalb des Erzähltextes, wenn auch mit Veränderungen, und zum anderen aus dem Verweisungscharakter, den das Bild im Kontext der Erzählung erhält. Albrecht Schöne hat in seiner Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Emblematik und mittelalterlicher Symbolik darauf hingewiesen, dass die

70 Vgl. Folgarait, Leonard, Mural Painting (1998), S. 132. Zu Emiliano Zapata (1879-1919) vgl. Vasconcelos, José, A Mexican Ulysses. An Autobiography. Translated and Abridged by W. Rex Crawford, Indiana University Press 1963, S. 105-112. Sowie: Steinbeck, John, Zapata, New York 1993.

71 Fehervary, Helen, The mythic dimension (2001), S. 13.

72 Vgl. Scholz, Bernhard F., Emblem. In: Reallexikon (1997), S. 435-438. Fehervary deutet den Schluss der Erzählung *Aufstand der Fischer von St. Barbara* ebenfalls in diesem Sinne als emblematisch. Fehervary, Helen, The mythic dimension (2001), S. 32.

mittelalterliche Welt- und Schriftauffassung in der Emblematik stärker nachwirkt, als der Rückgriff auf die antiken Vorbilder zunächst annehmen lässt.

> Vor allem das Interesse am sensus tropologicus scheint in der Weltauffassung und Weltauslegung der Emblematiker fortzuleben. […] In solchem Sinne versteht die Emblematik noch immer das Seiende als ein zugleich Bedeutendes.[73]

Neben der dreigliedrigen Struktur von inscriptio, pictura und subscriptio bezeichnet Schöne die Ausrichtung auf das Konkrete, häufig selbst Gesehene, der pictura als ein klares Unterscheidungsmerkmal des Emblems zu Symbol und Allegorie. Aus dem konkret Daseienden entfaltet sich der auf das Allgemeine deutende Verweischarakter, umgekehrt wie in der Allegorie. Der emblematische Charakter der Bildlichkeit von Seghers' Text entsteht aus eben dieser Verbindung des Konkreten mit dem Allgemeinen. In Seghers' Kunst- und Wirklichkeitsverständnis kommt es wesentlich darauf an, das Gegebene als Bedeutendes zu verstehen. Die Forderung nach einer Hinwendung zur Realität mit dem Ziel der Erschließung ihrer Bedeutung ist sowohl fester Bestandteil ihrer ästhetischen als auch ihrer wirkungspoetischen Überlegungen und damit ihrer Poetologie. In *Das wirkliche Blau* wird das Bild als Sinnbild gestaltet, die subscriptio der pictura liefert die nachfolgende Narration, die inscriptio entfällt, wofür es auch in der Kunstgeschichte Parallelen gibt.[74] Die Wandmalereien Riveras im zweiten Stock des Erziehungsministeriums sind zum Beispiel Embleme ohne inscriptio.[75] (Abb. 7) Das einfache Da-

73 Schöne, Albrecht, Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock, München ²1964, S. 48.

74 Vgl. Heckscher, William S.; Wirth, Karl-August, Emblem. In: Reallexikon für deutsche Kunstgeschichte, Band 6, hg. von Gall, Ernst, München 1973, S. 85-228, bes. 85-100.

75 Dort sind die einzelnen Bilder durch ein rotes Band miteinander verbunden, auf dem der Text dreier Volkslieder zu lesen ist: Die *Ballade von Zapata*, *Die ländliche Revolution von 1910* und *So wird die Revolution sein*. Liedertexte in: Wolfe, Bertram, The Fabulous Life of Diego Rivera, New York 1969, S. 209/210. Die Verbindung von Text und Bild erinnert auch an die katholische Tradition der Exvoto- und Votivbilder, auf die Frida Kahlo häufig zurückgriff. Siehe: *Frida und Diego Rivera* (1931), *Ein paar kleine Dolchstiche* (1935), *Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar* (1940). In: Frida Kahlo. Meisterwerke. Mit einem Text von Keto von Waberer, München 1992. Vgl. u.a. Mulvey, Laura; Wollen, Peter, Die Bedeutung des Körpers. In: Frida Kahlo und Tina Modotti. Ausstellungskatalog Berlin 1982, S. 25-27.



Abb. 6: Diego Rivera: Fresko im Cortés-Palast in Cuernavaca: Zapata. © 2006 Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust. Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.

sein des Töpfers transportiert eine Bedeutung, die nicht in ein einzelnes Wort zu übersetzen, sondern als Sinnbild gestaltet ist, das zum Nachdenken über seine weitergehenden Inhalte anregen soll. Diese Mensch und Natur in Harmonie präsentierende Bildlichkeit ist der Grund, auf dem sich die (innere) Welt des Töpfers aufbaut.

Bei der Darstellung dieser Zwischenwelt schwingt anhand der Tageszeitenmetaphorik die Frage nach der Wahrhaftigkeit ständig mit, die auch die Struktur der Gespräche prägt. In dem Ausgangsbild hat das Motiv der List des Odysseus noch keinen Platz. Erst im Verlauf der Reise verdeutlicht es die äußerliche Angleichung an die Gesellschaft, die es

dem Töpfer ermöglicht, seine eigene (innere) Welt unbeschadet zu retten und auf der Basis des selbst erarbeiteten Farbstoffes neu zu begründen. Die Begegnung mit Rubén lässt den Töpfer am Ende seiner Reise erkennen, dass Lügen und Schweigen ihn an dieser Stelle nicht mehr weiterführen. Die erste Begegnung der beiden aufeinander angewiesenen Künstler findet vor der Kulisse der untergehenden Sonne statt. Im Verlauf ihres Gesprächs in der hereinbrechenden Dämmerung ringen sich beide zu einem ehrlichen Umgang miteinander durch. Die Nacht ist innerhalb der Erzählung die Zeit der Wahrhaftigkeit. Das Konzept der Wahrhaftigkeit wird unterstützt durch eine präzise komponierte Tag-Nacht-Metaphorik. Die häufig sehr klaren Angaben zur Tageszeit dienen einerseits der Verdeutlichung der Dauer von Wegen, insbesondere jenen der Hauptperson. Andererseits besitzen die Tageszeiten jeweils eine bestimmte Qualität. Der Töpfer und seine Frau scheinen tagsüber kaum miteinander zu reden. Nachts findet das wichtige Gespräch zwischen den beiden statt, bei dem der Töpfer sich zu seinem Fehler bekennt und von seinem Blau spricht, »an dem mein Herz hängt, das Blau, das mir allein und wahrhaftig zusteht« (S. 17). Die Gespräche mit der Tante und das mit seinem Vetter Rubén beginnen in der Dämmerung; mit der langsamen Auflösung des Misstrauens bricht die Nacht herein.

Nachts quält den Töpfer sein Gewissen. Nachts beginnt er seine Reise, und nachts kehrt er zurück; ebenfalls nachts verlässt er die Kumpel beim Bahndammbau. Die Geschäftsverhandlungen der ›weißen‹ Welt dagegen finden nicht nur aus Plausibilitätsgründen tagsüber statt. Man könnte sie sich auch in dem Setting einer Abendgesellschaft vorstellen, was dem Konzept der Wahrhaftigkeit widersprechen würde. Das Gespräch des Abgeordneten mit seinem Schwiegersohn, in dem dieser die moralische und politische Notwendigkeit des Boykotts vertritt, findet dagegen in der Dämmerung statt. Die Dämmerung hat im Konzept der Wahrhaftigkeit die Funktion eines Zwischenbereiches. Mit der Vertretung der moralischen Implikationen des geschäftlichen Boykotts (»Diese Deutschen […] sind auf einmal wie die Teufel, und all die deutschen Firmen sind in des Teufels Geschäften.« S. 29) durch den Schwiegersohn eröffnet sich ein Zwischenbereich innerhalb dieser Welt, der von dem Bild der hereinbrechenden Dämmerung begleitet wird. Die Bemerkung der Tochter zu den Träumen der Tiere ist ebenfalls diesem Zwischenbereich zuzurechnen, in dem auch die Frauen der ›weißen‹ Welt konzeptionell situiert sind.

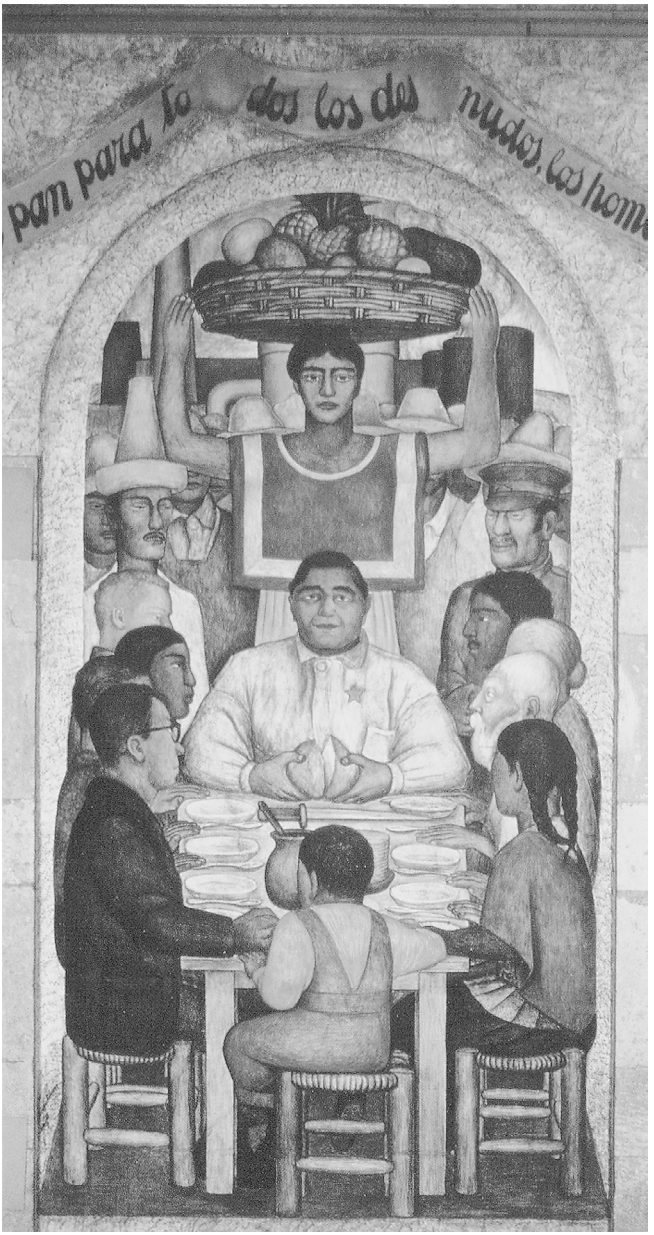


Abb. 7: Diego Rivera. Ausschnitt aus dem »Liederzyklus« im Hof des Erziehungsministeriums: Our Bread. © 2006 Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust. Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.

Träume vom Blau

Die Träume des Töpfers erinnern motivisch und in ihrer Anzahl an die Träume aus dem ersten Teil des *Heinrich von Ofterdingen*.[76] Dort findet Heinrich in seinem ersten Traum die blaue Blume, von der ihm vorher erzählt worden war, an einer Quelle auf einer Wiese, zu der er, nachdem er einem Gang in den Berg hinein gefolgt war, in einem blauen unterirdischen Fluss schwimmend gelangt. Der zweite Traum ist eine Traumerzählung des Vaters, die der des Sohnes ähnelt, der Vater kann sich jedoch nicht mehr an die Farbe der Blume erinnern. Der dritte Traum ereignet sich nach der ersten Begegnung Heinrichs mit Mathilde und handelt von dem Versinken Mathildens in einer blauen Flut und dem Erwachen Heinrichs an einem fremden Ort, an dem, nachdem er aus der Quelle getrunken hat, die Tier- und Pflanzenwelt zu ihm spricht und wo er Mathilde wiederfindet.

Die Träume des Töpfers unterscheiden sich von denen Heinrichs grundsätzlich durch ihre eingeschränktere Bedeutung. Die triadische Struktur (drei Träume und ein Tagtraum) und die Themen der Träume ähneln sich jedoch. Der Auslöser der Handlung ist bei Seghers kein Traum, und die Träume werden nicht von den Figuren selbst, sondern durch die Erzählinstanz berichtet. Die unterschiedlichen Qualitäten der Träume werden durch die Tag-Nacht-Metaphorik vermittelt.

Der erste Traum findet tagsüber im Zug statt und ist ein Traum »in der Nacht seines Hutes«. Mit dieser mehrfach benutzten Formulierung werden die Träume in einem Zwischenbereich verortet. Der Töpfer träumt tagsüber, aber in einer selbst geschaffenen Nacht. Dadurch wird für die Träume das Konzept der Wahrhaftigkeit ebenso in Anspruch genommen wie das Konzept der Ambivalenz des Zwischenbereiches, in das auch die Märchenmotive gehören.[77] Diese Zuordnung wird unterstützt durch die üblichen Traumbilder einer Fahrt »abwärts in dem Schacht der Erinnerung« (S. 33) bis tief unter die Erde. In seinem Traum bekommt der Töpfer das Blau in dem Moment zu sehen, in dem ihn Kraft und Hoffnung verlassen, wird dann aber von seinem Vetter weggedrängt. Die Bergwerk- und Höhlen-Metaphorik in romantischen Kunstmärchen und Erzählungen[78], in denen die (geträumte) Reise immer auch eine Reise zu

76 Novalis, Heinrich von Ofterdingen. In: Ders., Schriften. (Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Kritische Ausgabe.) Band 1, Darmstadt 1960, S. 181-369.

77 Vgl. Alt, Peter-André, Der Schlaf der Vernunft: Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit, München 2002, S. 256.

78 Hoffmann, E.T.A., Die Bergwerke zu Falun. In: Ders., Sämtliche Werke in 6

sich selbst ist, wird hier noch durch die spezifische Schilderung der Farbe Blau unterstützt.[79]

> Dann aber drängte er Benito zurück. Der drehte nochmals den Kopf, und er sah noch einmal das Blau leuchten, wenn auch schon weit entfernt. Aber eher noch stärker in der beklemmenden Dunkelheit, und er fühlte einen Triumph wie nie im Leben. (S. 33)

Die Traumnacht ist beängstigend, aber ihre spezifische Dunkelheit bringt die ersehnte Farbe erst richtig zum Leuchten. Diese doppelte Wertigkeit von Nacht und Dunkelheit unterstützt die Ambivalenzen dieser Zwischenwelt, die in ihrer Außergewöhnlichkeit zugleich erschreckend und erhebend wirkt.[80] Die Gedankenrede des Töpfers verweist auf das Erzählen von solchen Erfahrungen: »Er hatte manchmal von so einem Ort erzählen hören, hier war es besonders eng und dumpf.« (S. 33) Die Anspielung auf den Traum des Heinrich von Ofterdingen von der Höhle, in der er die blaue Blume findet, von der ihm erzählt worden war, ist offenbar. Die Tatsache, dass es Seghers nicht darum ging, die Bedeutung der Farbe Blau mit der blauen Blume der Romantik zu erklären, schließt eine Verarbeitung dieses romantischen Stoffes in der Erzählung nicht aus.[81] Neben der Motivik ist an dieser Stelle der Verweis auf das Erzählen eine Anknüpfung an die Wertschätzung, welche die Romantiker der Erzählkunst und besonders dem Erzählen von Märchen entgegenbrachten.[82] Die Verbindung zu den Romantikern wird von Seghers nicht nur über die von ihr in verschiedenen Essays[83] hervorgehobene gesellschaftliche

Bänden, Band 4, Frankfurt am Main 2001, S. 208-241. Tieck, Ludwig, Der Runenberg. In: Ders., Schriften in 12 Bänden, Band 6, Frankfurt am Main 1985, S. 184-209. Sowie Gold, Helmut, Erkenntnisse unter Tage. Bergbaumotive in der Literatur der Romantik, Opladen 1990.

79 Vgl. u.a. Alt, Peter-André, Der Schlaf der Vernunft (2002), S. 251. Kremer, Detlef, Romantik (2003), S. 139-145, 187-196.

80 Es liegen Korrespondenzen zum Konzept des Erhabenen nahe. Vgl. Pries, Christine, Einleitung. In: Dies., Das Erhabene zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim 1987, S. 1-30. »Die Ambivalenz des Erhabenen bedeutet eine große Chance, aber auch eine große Gefahr. Das Erhabene ist ein défi in der ganzen Doppelbedeutung des Wortes, d.h., es ist gleichzeitig Herausforderung und Bedrohung.« Ebenda, S. 12.

81 Vgl. Hilzinger, Sonja, Die »Blaue Blume« (1988), S. 263.

82 Zu den Märchen im *Heinrich von Ofterdingen* vgl. Pikulik, Lothar, Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung, München ²2000, S. 230-233.

83 Seghers, Anna, Volk und Schriftsteller (1942), KuW I, S. 191-197. Dies., Illegales legal. In: KuW I, S. 185/186.

Funktion der romantischen Autoren hergestellt, sondern auch poetologisch durch das bereits erörterte Erzählkonzept. Für die Romantik war der Traum ein poetisches Modell, aus dem die Autoren eine eigene Poetik der Narration entwickelten. Im *Heinrich von Ofterdingen* zum Beispiel ist die Erzählung von der blauen Blume Auslöser für die Träume von ihr, welche zugleich Erfüllung des Wunsches im Traum und in der Realität ermöglichen. Hier ist der Traum Erfüllung der Narration, und diese ist Auslöser für die Träume, die den Jüngling auf seinem Weg zum Dichter begleiten. Novalis betont die verwandten Ordnungen von Traum und Dichtung zusätzlich im zweiten Traum Heinrichs, in dem der Kuss der Geliebten als Sagen »ein[es] wunderbare[n] geheime[n] Wort[es]«, das ihm beim Aufwachen entfällt und nach dem er von da an suchen wird, beschrieben wird.[84] Das vielfach zitierte Motto, welches Seghers den »Schönsten Sagen vom Räuber Woynok« (1936/1938) voranstellte, rekurriert ebenfalls auf diese Verwandtschaft von Dichtung und Traum.

> Und habt ihr denn etwa keine Träume, wilde und zarte, im Schlaf zwischen zwei harten Tagen? Und wißt ihr vielleicht, warum zuweilen ein altes Märchen, ein kleines Lied, ja nur der Takt eines Liedes, gar mühelos in die Herzen eindringt, an denen wir unsere Fäuste blutig klopfen? Ja, mühelos rührt der Pfiff eines Vogels an den Grund des Herzens und dadurch auch an die Wurzeln der Handlungen.[85]

Die Frage nach den Träumen ist hier zugleich eine nach der Wirkung von Märchen, von Liedern und von Naturwahrnehmungen. Der »Volkskunst« im romantischen Sinne (Märchen, Lied, Natur) wird im Gegensatz zur (rohen) politischen Argumentation der direkte Zugang zu den Herzen bescheinigt. Es ist ein genuin romantisches Motiv, auf das Seghers in den 30er Jahren rekurrierte und das sich in der märchenhaften und mythologischen Grundierung ihrer Texte auch Jahre später immer wieder findet.

Den Träumen wie auch der Welt des Töpfers sind märchenhafte Züge eingeschrieben. Der Bergbau erfährt in den Träumen und Gedanken des Töpfers eine radikale Umdeutung. Der Weg in das eigene Innere und die mühselige Nutzung des »Abfalls« zur Herstellung des Grundstoffes der eigenen Kunst steht anstelle der Ausbeutung und Zerstörung der Natur. Innerhalb dieser Welt geht es um die Farbe Blau als Grundstoff der eige-

84 Novalis, Heinrich von Ofterdingen (1960), S. 279.

85 Seghers, Anna, Die schönsten Sagen vom Räuber Woynok. In: Dies., Reise ins Elfte Reich. Erzählungen 1934-1946, Berlin 1994, S. 26.

nen Kunst. Blau ist eine Farbe, die hell und dunkel zugleich ist.[86] Sie leuchtet in der Dunkelheit besonders stark und gehört so wie die Träume dem Zwischenbereich der Dämmerung an.

Der zweite Traum ist ein nächtlicher Traum in der Hütte von Rubéns Eltern. In diesem Traum bekommt der Töpfer den blauen Farbstoff von seinem Sohn und das fertig bemalte Geschirr vom Maultier an den Zug gebracht. Dieser Traum erinnert an den Traum des Vaters aus *Heinrich von Ofterdingen*, der in dem Bild des Kindes, das sich als Engel über seine Eltern erhebt, gipfelt.[87] Anders als bei Novalis sind bei Seghers die Figur des Künstlers und des Vaters in einer Person vereint. Das führt zu einer anderen Vorstellung vom Künstler. Während der Vater bei Novalis nur von diesem Traum berichtet und er die genaue Farbe der geträumten Blume nicht mehr erinnern kann, ist es bei Seghers der Vater, der sich durch diesen Traum darin bestätigt sieht, das Blau selbst zu finden.[88] Der Traum bedient zugleich die Ikonographie des Anfangsbildes und ist Ausdruck des Wunsches nach Wiederherstellung der verlorenen Harmonie. Darin gleicht er dem Traum des Vaters im *Heinrich von Ofterdingen*. Der Töpfer wird, so wie der Vater in seiner Suche nach der geliebten Frau in der Heimat, in seiner eigenen Suche nach dem Blau bestärkt.

Benitos dritter Traum findet ebenfalls im Zug in der »Nacht seines Hutes« statt. Es ist ein schlechter Traum. Der Töpfer träumt von seiner Ankunft bei dem Vetter, der ihm nur einen grünen Farbstoff anbietet und der mit dem Teufel verglichen wird. Die Farbe Grün und das Teufelsmotiv sind Hinweise auf die Ambivalenz der Zwischenwelt, die auch durch die Märchenelemente (das Bild der Tante mit ihren grünen, »bösen und guten Augen«, S. 26) repräsentiert wird. Beim Aufwachen wird Benito von dem Drogisten in der reinen, weißen Jacke geweckt, der ihm etwas zu Trinken gegen »Herzweh« (S. 61) anbietet. Der Töpfer beschließt, beim Aussteigen dieser weißen Jacke zu folgen. Wie der Traum suggerierte, begibt sich der Töpfer – bei beginnendem Tageslicht – auf einen Irrweg, der ihn erst in die Drogerie und dann in das angenehme Leben beim Eisenbahnbau führt und ihn dadurch zeitweilig von seinem Ziel abbringt.

86 In Goethes Farbenlehre § 778-785 wird zusätzlich die Sogwirkung hervorgehoben: »§ 781: Wie wir einen angenehmen Gegenstand, der vor uns flieht, gern verfolgen, so sehen wir das Blaue gern an, nicht weil es auf uns dringt, sondern weil es uns nach sich zieht.« Goethe, Johann Wolfgang, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abteilung, Band 23/1: Zur Farbenlehre, S. 252.

87 Novalis, Heinrich von Ofterdingen (1960), S. 202.

88 Vgl. Fetzer, John Francis, From the »Blue Flower« (1985), S. 59.

Die Träume spiegeln in vielfältigen Facetten die Ambivalenzen der Zwischenwelt. Der Tagtraum von dem Leben des Töpfers nach seiner erfolgreichen Suche ähnelt thematisch dem dritten Traum in Novalis' Erzählung. Nur hier kommt eine Frau vor, die des Töpfers. Das ist ein signifikanter Unterschied zu der romantischen Erzählung, in der Mathilde als Inkarnation der blauen Blume und diese wiederum als Heimat der Sprache als reines Symbol für das zu erreichende Dichtertum des Helden fungiert. In der Nacht, die auf den ersten Tagtraum folgt, träumt der Töpfer nicht.

> Ein fremdes Kind rutschte Benito auf die Knie. Er hielt es fest, als ob es ihm etwas zerbrechen könnte. Doch auch dieses Kind, das vielleicht fremd, vielleicht sein jüngstes war, starrte in die Luft wie benommen, das fühlte Benito. Auch sein Blick sog an der Nacht, als ob sie enthalte, was er suchte und brauchte. (S. 35)

Die Träume und Wünsche des Töpfers werden auf das Kind projiziert und durch diese Perspektive in ihrem wesentlichen Gehalt zurückgespiegelt. Das Begehren des Töpfers wird dadurch als elementar und ursprünglich charakterisiert. Die Allgemeingültigkeit wird durch die Formulierung »das vielleicht fremd, vielleicht sein jüngstes war« hervorgehoben. Tatsachenbericht (es ist ein fremdes Kind) und Deutungsebene (es könnte sein Kind sein) gehen dabei ineinander über. Der Töpfer verortet sich selbst und das Kind auf einer gemeinsamen Ebene. Auch er sucht, was es zu suchen scheint; sein Begehren ist ein kindliches. Benitos Blick »sog an der Nacht«, als wäre sie eine Mutter. In diesem Bild wird das Konzept der Wahrhaftigkeit mit dem der Natur als Mutterfigur ineinander geschichtet.

Von Frauen und ihren Orten

In der Zwischenwelt sind die Frauenfiguren konstitutiv für das Gelingen des Vorhabens des Töpfers und das Bestehen dieser Welt im Allgemeinen. Ute Karlavaris-Bremer weist in ihrer Analyse auf die helfende Funktion der Frauenfiguren in dieser Erzählung hin.

> Frauen, die dem Helden auf seiner Suche weiterhelfen, werden in verschiedenen Zusammenhängen erwähnt und erscheinen nicht nur dem Leser, sondern auch Benito wie gute Feen, die ihn bei seinem Abenteuer unterstützen.[89]

89 Karlavaris-Bremer, Ute, Frauen in Anna Seghers' Erzählung »Das wirkliche Blau«. In: Argonautenschiff 5 (1996), S. 204-209, Zitat S. 206. Im Folgenden vermischt Karlavaris-Bremer versehentlich die Figur der schwangeren Frau mit der Figur der Kellnerin Concepción.

Weiterhin unterstreicht sie die märchenhaften Züge der Erzählung und analysiert diese insbesondere an der Gestaltung der Frauen. Es sind aber vorwiegend die Frauen aus Benitos direktem Umfeld, die dieser Charakterisierung entsprechen. Die Frauenfiguren der ›weißen‹ Welt stehen für eine durch falschen Lebensstil verdeckte Natürlichkeit. Die Frauenfiguren der Welt des Töpfers dagegen sind facettenreicher konzipiert. Der Passivität der Frauen des Deputado wird deren Aktivität gegenübergestellt, welche das Geschehen maßgeblich bestimmt. Seghers zog in einem Antwortbrief die Figur der Tante Eusebia als Beweis für die aktive Rolle der Frauenfiguren in ihrem Werk heran:

> Ich glaube, es gibt in meinen Büchern ziemlich selten passive Frauen, viele aktive und vor allem, wie es das ganze Leben mit sich bringt, Frauen in denen beides steckt. […] Genauso geht es mit der Tante (oder wie Sie sie nennen wollen), die in der Novelle »Das wirkliche Blau« ihren Neffen zu allen möglichen Punkten des Landes schickt und wirklich jede Art von Passivität aus ihm heraustreibt, ohne es selbst genau zu merken.[90]

Die Tante ist so etwas wie die heimliche Hauptperson des Textes, und dies in doppelter Hinsicht. Einerseits ist sie maßgeblich für die Reflexion auf die Funktion des Erzählens und repräsentiert wie keine andere Figur das Erzählkonzept der Autorin. Erst motiviert sie den Töpfer zum Erzählen und dann zum Handeln, und beides tut sie durch ihre Erzählungen. Andererseits repräsentiert sie am reinsten die märchenhafte Ebene der Erzählung. Eingeführt wird sie als hexenhafte Gestalt:

> Auf einmal scharrte es an der Tür, es wartete, und es scharrte noch einmal. Benito öffnete einen Spalt. Ihm funkelten unwiderstehlich scharfe grünliche Augenlichter entgegen. Das Huckepack auf dem Kopf – es ragte spitz gegen die Sterne. Jetzt waren die Augen deutlich in dem gefälteten Gesicht, so klug und so alt wie die Sterne. Er sagte: »Oh, Tante Eusebia, du!« (S. 24)

Es ist ein realistisches Bild: Eine ältere mexikanische Frau trägt ihr Bündel auf dem Kopf, ganz so wie es üblich ist, und klopft nachts bei ihrem Neffen an die Tür. Die Anordnung der Bilder und Sinneseindrücke des Töpfers verweist auf das Märchenbild der Hexe: das Scharren, die

90 Anna Seghers an Renate H., Berlin, 3.3.1981. In: Argonautenschiff 5 (1996), S. 298.

grünen Augen, der angedeutete Buckel, der zweimalige Verweis auf die Sterne.[91] Auf diesem Wege werden die realistische und die märchenhafte Ebene miteinander verschmolzen. Die Erzählerin der Geschichte von dem wunderbaren Blau, welches der Vetter weit entfernt entdeckt hat, ist selbst Teil einer Märchenerzählung vom »wirklichen Blau«. Konsequent spricht der Töpfer gegenüber dem alten Alvarez dann davon, dass das Blau plötzlich »wie verhext« (S. 44) sei. Es deutet sich hier, genau wie in *Crisanta*, eine Parallelisierung von Erzählvorgängen auf der intra- und extradiegetischen Ebene an, die es erlauben würde, auch in diesem Fall von einer weiblichen Erzählinstanz auszugehen. Während die Männerfiguren dieser Welt als wortkarg beschrieben werden und man sie fast immer mit Alkohol zum Reden bringen muss, erzählen die Frauen ungefragt und ausführlich. Ihr Erzählen motiviert, begleitet und ermöglicht die Reise des Töpfers. Die Nähe von narrativer Instanz und erzählenden Frauenfiguren findet im Erzählkonzept, das sich an der Märchentradition ausrichtet, ihren gemeinsamen Bezugspunkt.[92] Heinz Röllecke erklärt in seinem Nachwort zu den *Kinder- und Hausmärchen* die auffällige Häufung von Heldinnen in den Märchen mit den Überlieferungsbedingungen:

> Das Märchenerzählen ist in mitteleuropäischen Gebieten weitgehend und ständig zunehmend eine Domäne der Frauen geworden; […] So ist es gewiß kein Zufall, daß zur Zeit Luthers die Rolle des Aschenputtels noch überwiegend männlich besetzt war, während es etwa seit dem 18. Jahrhundert wie selbstverständlich als Prototyp einer unterdrückten jungen Frau erscheint.[93]

Bei den märchenhaften Zügen der Frauenfiguren in der Erzählung *Das wirkliche Blau* handelt es sich um eine bewusste Anknüpfung an diese

91 Vgl. Enzyklopädie des Märchens, Band 6, Berlin/NY 1990, S. 960-993, bes. S. 996/997. Frenzel, Elisabeth, Motive der Weltliteratur, Stuttgart 1992, Verführerin, die dämonische, S. 774-788. Zur Mobilisierung alter und neuer Weiblichkeitssymbole vgl.: Bovenschen, Silvia, Die aktuelle Hexe, die historische Hexe und der Hexenmythos. Die Hexe: Subjekt der Naturaneignung und Objekt der Naturbeherrschung. In: Becker, Gabriele; Bovenschen, Silvia; Brackert, Helmut u. a., Aus der Zeit der Verzweiflung. Zur Genese und Aktualität des Hexenbildes, Frankfurt am Main 1976, S. 259-312.

92 Vgl. u.a. Kopelew, Lew, Erregung von heute (1976), S. 39-62.

93 Röllecke, Heinz, Nachwort. In: Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen, Stuttgart 1980, Band 3, S. 593-621, Zitat: S. 615.

Erzähltradition, in der die Ambivalenz der Umwelt und der sie bevölkernden Figuren entscheidend für die Tragfähigkeit der Erzählung ist. Die grüne Augenfarbe der Tante bemerkt der Töpfer auch bei seinem Vetter Rubén, bei dem die Augen aus Misstrauen grün leuchten. Das Bild der Hexe ist ebenso wenig eindeutig positiv besetzt. Die Zusammengehörigkeit der Gegensätze ist das entscheidende Charakteristikum der Tante und der Hexe: »Benito dachte vor sich hin, aber die Tante funkelte mit ihren bösen und guten Augen. Es war, als würde der Himmel funkeln mit zwei besonderen Sternen.« (S. 26)

Die Reise, zu der sie ihn auffordert, ist ebenso ambivalent. Sie steckt voller Gefahren, ihr Ausgang ist ungewiss, und gerade in dieser Gefährlichkeit liegt ihre Notwendigkeit begründet. Seine Reise trägt demnach nicht nur Züge einer Odyssee, sondern ist zugleich die eines kindlichen Märchenhelden. Benjamin paraphrasiert die Funktion der Reise im Märchen so: »[…] es [das Märchen] zeigt uns in der Gestalt dessen, der auszog das Fürchten zu lernen, daß die Dinge durchschaubar sind, vor denen wir Furcht haben […].«[94] Nachdem sich der Töpfer auf die Reise gemacht hat, kommen ihm deswegen Zweifel an der Richtigkeit ihrer Ratschläge: »Immer schon war Eusebia eine bedenkenlos unternehmende Frau gewesen.« (S. 32)

Die Zuversicht ist neben der Lust am Erzählen das charakteristischste Merkmal der Frauenfiguren. Angefangen von Luisa über die Tante bis zur Mutter des Vetters sind sie nicht nur zuversichtlich, was den Ausgang der Reise betrifft, sie motivieren den Töpfer auch immer wieder, weiter zu suchen. Nicht nur die Tante treibt jede Art von Passivität aus ihm heraus, wie es Seghers formulierte, sondern auch die alte Alvarez, vielleicht ebenso ohne es zu wissen. Sie ist es, die auf Knien rutschend im Staub wühlt, um noch eine verbliebene Spur des Farbstoffs zu finden. Das Blau, das dann auf des Töpfers Arm leuchtet, ist eine Signatur des Ziels, die ihn zur Eigeninitiative antreibt. Die drei ihm in der Folge begegnenden Frauenfiguren bezeichnet der Töpfer selbst als sein »Schicksal« (S. 60). Concepción ermöglicht ihm die Weiterreise durch die Preisgabe der Wegskizze. Die Frau in der Hütte am Berg verköstigt ihn, der um Wasser bittet, mit Reis und Kaffee. Die Frau am Fahrkartenschalter vervollständigt Concepcións Hilfe, indem sie ihm genau ausrechnet, bis wohin er mit seinem Geld fahren und wo er sich dann neues verdienen kann. Alle drei Frauen sind mit einem bestimmten Haus verbunden. Concepción in der grauen Schenke verkörpert die Hoffnung, die weg-

94 Benjamin, Walter, Der Erzähler (GS II, 2), S. 458.

weisend ist. Die Frau in der letzten Hütte oben auf dem Berg erinnert den Töpfer an seine Frau und seine Kinder. Sie ist (auch) schwanger und hofft auf einen Jungen, da sie schon zwei Mädchen hat. Der Töpfer denkt an die Schwangerschaft seiner Frau und hofft auf ein Mädchen. Die Kombination von Hoffnung auf Zukünftiges und Erinnerung an seine Familie motiviert ihn, weiter zu suchen. Auffällig ist die Platzierung der Frau am Fahrkartenschalter an einem Ort des Übergangs. Der Bahnhof ist die Schwelle zwischen dem Reisen und dem Dableiben. Die Hütte der Eltern des Vetters ist ebenfalls solch ein Übergangsort hier zwischen Geröll und Behausung. Die beschriebenen Orte sind Stationen der Reise, an denen die Frauen dem Töpfer helfen, weiter zu reisen. Es sind Übergangsorte, und sie selbst sind die Figurationen dieser Übergänge. Die alte Alvarez hofft, trotz ihres eigenen desolaten Zustandes, unablässig auf die Hilfe des Sohnes. Als Figur trägt sie zugleich hexenhafte und armselige Züge: »Sie war aus Haut und Knochen und grauen Zöpfen, und die Haut war aus Fetzen wie ihr Kleid, soviel er erkennen konnte.« (S. 43) Sie besitzt auch das für die Tante Eusebia charakteristische Leuchten in den Augen, das für die Ambivalenzen und die Lebendigkeit der Zwischenwelt steht, und liefert dem Töpfer die nötige Motivation, um aktiv zu werden. Die Kellnerin Concepción ist als Figuration der Erwartung per definitionem als Verbindung von Gegenwart und Zukunft gestaltet. Die Frau in der Hütte ist durch ihre Schwangerschaft in einem transitären Zustand. Sie hofft ebenfalls auf Zukünftiges und weckt diese Hoffnung bei dem Töpfer. Die Frau am Fahrkartenschalter ist durch ihre Funktion für den Übergang zuständig. Als Figuren erschaffen die Frauen den Raum der Erzählung und des intradiegetischen Erzählens als den Zwischenbereich, der in Abgrenzung zu den anderen beiden Welten entsteht und um den es Seghers programmatisch geht.

In *Crisanta* war die Grenze der Ort der Identitätsfindung der jungen Frau. In *Das wirkliche Blau* sind die Frauenfiguren an Übergangsorten als ›Schwellenkundige‹ situiert. Hier begegnet die männliche Hauptperson weiblichen Helferinnen auf ihrer Reise an den Grenzen, über die sie ihm hinweghelfen und an die sie gleichzeitig gebunden sind. Die Funktion der Frauenfiguren ähnelt der der Göttinnen und weiblichen Naturmächte in der *Odyssee*, die ebenfalls wesentlich durch ihre Platzierung bestimmt sind. Odysseus ist auf seiner Reise gezwungen, sich mit den alten (matriarchalen) Kräften auseinander zu setzen.[95] Die örtliche Anbindung der

95 Die Göttinnen hausen in Höhlen, möchten ihn bei sich behalten und lassen ihn nur auf Geheiß der neuen, olympischen Götter und nach der Lösung von Aufgaben ziehen. Beim Abschied geben sie ihm jeweils Anweisungen mit auf den

Naturmächte ist dort Voraussetzung für die Ablösung der historischen Zeit des Helden aus dem Raum. Seghers' Gestaltung der Frauenfiguren ist Teil einer mythologischen Grundierung des Textes, die durch zahlreiche Anspielungen auf die *Odyssee* gekennzeichnet ist, aber nicht darin aufgeht. Die Essenz der Figur der Concepción zum Beispiel als Warten und Hoffen gehorcht einer linearen Zeitauffassung und ist damit der zyklischen des Mythos entgegengesetzt. Des Töpfers Verstellung gründet zwar auf der äußeren Angleichung an die Hoffnung als der Essenz dieser Figur: »Benito, der sich weit weg von seinem richtigen Denken als Heuchler fühlte, als glaube er an die Fahrt Lorenzos mit diesem Mädchen, starrte das Stück Papier an.« (S. 58) Es geht in dem Gespräch der beiden aber nicht um eine »Entmächtigung«. Am Ende des Gesprächs ist der Töpfer erleichtert, dass sie aus seinem Versprechen »kein großes Wesen machte« (S. 59), und wiederholt dieses daraufhin sogar noch einmal. Concepción signalisiert ihr Einverständnis mit diesem Spiel mit der Hoffnung durch das nochmalige Einschenken. Das Gespräch wird komplizenhaft durch einen Kuss beendet: »Benito küsste sie so leicht, daß keine Sünde daran war, und er ging.« (S. 59)

Der Figur der Concepción sind so mythologische Kennzeichen eingeschrieben, ohne dass diese bestimmend für ihren Charakter wären. Das Gespräch zwischen den beiden ist charakterisiert durch ein Spiel mit Bedeutungen. Das Sprachspiel ist in der *Odyssee* wesentlicher Bestandteil der List des Odysseus, durch die er die Naturmächte besiegt.[96] Con-

Weg, die er befolgen muss, um endlich heimkehren zu können. Zur Ablösung des matriarchalen durch das patriarchale Prinzip im Mythos vergleiche neben Horkheimer/Adorno: Fried, Erich, Märchen, Mythen, Träume, Konstanz u.a. 1957. Fried gründet seine Ausführungen auf Bachofen, Johann Jakob, Das Mutterrecht, Stuttgart 1861. Vgl. auch Engels, Friedrich, Der Ursprung der Familie (MEGA Abt. 1, Band 29).

96 Im Sinne der in der *Dialektik der Aufklärung* formulierten Gedanken besteht die List des Odysseus darin, den Unterschied zwischen Wort und Gegenstand, der sich durch die Ablösung vom Mythos auftut, auszunutzen. Das mythische Schicksal war eins mit dem Wort. Die Sprache selbst hatte nicht bedeutenden Charakter, sondern realen. Als Odysseus dem Polyphem auf seine Frage, wer dort sei, mit »Udeis«, Niemand, antwortet, ist dieser nicht in der Lage, den Unterschied zwischen Signifikat und Signifikant zu begreifen. Wenn ›Niemand‹ anwesend ist, ist niemand da. Odysseus' List besteht in der Ausnutzung dieser Unterscheidung, welche die mythischen Kräfte nicht nachvollziehen können. Homer, Odyssee (1980), IX. Gesang, Verse 362-373, S. 119. Vgl. auch Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W., Dialektik der Aufklärung (1987), S. 83/84.

cepción wird zwar als verführerisch, aber nicht als dämonisch dargestellt. Ihr Name bedeutet »Empfängnis«, und sie besitzt eine gewisse Macht durch das Wissen um den Weg, welches sie sich durch Angleichung entlocken lässt. Gleichzeitig wird durch sie, eine ohnmächtig an den Zustand des Wartens gebundene Figur, ein typisches Bild der Frau in der bürgerlichen Gesellschaft präsentiert.[97]

Die Gestaltung der Frauenfiguren changiert zwischen mythologischen und märchenhaften Anspielungen und den realistischen Ingredienzien eines Frauenlebens der erzählten Zeit. Der Topos der Harmonie zwischen Mensch und Natur, in dem der Frau als Mutter eine zentrale Stellung zukommt, ist ein märchenhafter. Die List des Odysseus findet sich auch bei den Märchenhelden und dem Helden dieser Erzählung wieder. Das Verhältnis zur Natur ist in den Märchen ein vollkommen anderes als im Mythos und in den Epen Homers. Benjamins Favorisierung des Märchens gegenüber dem Mythos leitet sich wesentlich von dieser Differenz her. »Der befreiende Zauber, über den das Märchen verfügt, bringt nicht auf mythische Art die Natur ins Spiel, sondern ist die Hindeutung auf ihre Komplizität mit dem befreiten Menschen.«[98]

In diesem Sinne sind auch die Frauenfiguren des Textes konzipiert. Sie gehören, trotz ihrer Verortung, nicht dem Bereich der mythologischen Naturmächte an, wohl aber dem der märchenhaften Komplizität zwischen Mensch und Natur.[99] Diese Komplizität wird einerseits durch die Märchenbezüge und andererseits durch das ikonographische Verfahren im Rekurs auf die Bilder der mexikanischen Wandmaler und auf die christliche Ikonographie hergestellt, in deren Mittelpunkt das Bild der Mutter steht. Der Rekurs auf die religiöse Bildlichkeit, die ebenfalls die

97 Ebenda, S. 95: »Als Repräsentantin der Natur ist die Frau in der bürgerlichen Gesellschaft zum Rätselbild von Unwiderstehlichkeit und Ohnmacht geworden. So spiegelt sie der Herrschaft eitel Lüge wider, die anstelle der Versöhnung der Natur deren Überwindung setzt.«

98 Benjamin, Walter, Der Erzähler (GS II, 2), S. 458.

99 In der Figur der Luisa haben der Zweifel und die Zurückhaltung der Penelope, keinen Eingang gefunden. Diese Episode führt Seghers in »Die drei Bäume« (1946) aus (vgl. Kapitel »Drei Frauen aus Haiti«). Heiner Müller hat seine Kritik an Seghers in dem Gedicht »Epitaph« von 1990 in die Figur der Penelope gekleidet: »Jetzt sind Sie tot, Anna Seghers / Was immer das heißen mag / Ihr Platz, wo Penelope schläft / Im Arm unabweislicher Freier / Aber die toten Mädchen hängen an der Leine auf Ithaka / Vom Himmel geschwärzt, in den Augen die Schnäbel / Während Odysseus die Brandung pflügt / Am Bug von Atlantis.« Müller, Heiner, Epitaph. In: Argonautenschiff 1 (1992), S. 6.

der Märchen ist, stellt den Versuch dar, der Realität einer Industriegesellschaft, hier als ›weiße Welt‹ repräsentiert, eine ›andere‹ Wirklichkeit entgegenzusetzen.

Im letzten Traum, imaginiert, »[e]r träumte nicht richtig« (S. 62), der Töpfer sein Leben nach seiner Rückkehr mit dem blauen Farbstoff. Aufwachend denkt er: »Die Heilige Jungfrau verläßt so leicht niemanden.« (S. 63) Das Bild der Heiligen Jungfrau wird später durch Rubén direkt mit der Farbe Blau verknüpft. Es ist die Farbe des Mantels der Heiligen Jungfrau, die für den Töpfer so lebenswichtig ist, dass er danach monatelang sucht.

Kunst und Künstler im öffentlichen Raum (Abb. 8)

Das letzte Stück Weg zur Farbmühle beginnt mit der Entdeckung der mit einem blauen Muster verzierten Kacheln[100] am Brunnen und wird durch den Satz eingeleitet: »Mit Träumen, mit Ausdenken war es vorbei. Er durfte keine Minute mehr verlieren.« (S. 69) Programmatisch ist dieser Übergang von dem Suchenden zum Wissenden mit einer Aufhebung der Tag-Nacht-Metaphorik verbunden. Die Zeit des Träumens ist vorbei. Mit der Entdeckung des blauen Farbstoffs aus des Vetters Farbmühle wird das Blau zu einem wirklichen Blau. In dieser Kehrtwende liegt die größte Veränderung gegenüber dem romantischen Weltverständnis. Nicht umsonst ist dieser Umschwung mit der Entdeckung des Blaus an einem Brunnen verbunden, der in der Mitte des Innenhofes des Rathauses, einem öffentlichen Raum, steht. Heinrich von Ofterdingen findet seine blaue Blume in einer Höhle an einer Wasserquelle. Die Umschrift hat programmatischen Charakter. Der Glaube an den ›Mehrwert‹ und die Eigenständigkeit von Kunst wird verbunden mit ihrer Wirkung im öffentlichen Raum. Die Herstellung des wirklichen Blaus ist ein mühsamer materieller Prozess, der tagsüber stattfindet. Der Töpfer muss auch die Bearbeitung des Materials, das Sprengen, Mahlen, Rösten, Mischen und Sieben erlernen, um an das Ziel seiner Wünsche zu gelangen. Dieser Vorgang findet in der Einsamkeit der Berge statt, und Rubén ist besessen von seiner Einsamkeitsidee. Glücklich wird er erst durch die Vorstellung, dass er durch sein Blau in das Leben des Volkes integriert wird (»Man könnte sagen, von dir wird etwas in ihrem Leben sein.« S. 82). Die Verbindung zwischen der Auseinandersetzung mit dem Material und der

100 Diese in Andalusien und Mexiko typischen Kacheln mit blauem Muster heißen »azulejos«.

errungenen Individualität ermöglicht in diesem Konzept eine ›wirkliche Kunst‹, deren Wirkung paradigmatisch an den öffentlichen Raum gebunden ist. Das ist eine klare Absage an den l'art-pour-l'art-Gedanken, aber keine an die Individualität von Kunst. Das wirkliche Blau kann im Kontext der Erzählung auch als wahrhaftiges Blau, nicht aber als reales im Sinne des sozialistischen Realismus verstanden werden.[101] Versteht man die Farbe also als poetologisches Symbol, steht diese für ein genaues und individuelles Arbeiten mit dem Wortmaterial, dessen Ziel es ist, anderen Menschen Schönheit zu vermitteln.

Die mythologische Grundlegung des Textes, im Wesentlichen bestehend aus Anspielungen auf die *Odyssee*, sorgt für eine differenzierte Reflexion der Frage nach dem Stellenwert und dem Ort von Kunst und Künstler in der Gesellschaft. Die *Odyssee* schildert eine Rückkehr nach dem Krieg. Eine entscheidende Differenz zwischen der Reise des Töpfers und der *Odyssee* ist die Verlagerung des Krieges aus einer zeitlichen Kausalität (Trojanischer Krieg) an einen anderen Ort (Europa). In beiden Fällen ist ein Krieg der Auslöser für die Ereignisse. Während jedoch Odysseus als Sieger aus diesem Krieg zurückzukehren trachtet, scheint dem Töpfer die Verbindung des Kriegsgeschehens weit weg in Deutschland mit seinem eigenen Schicksal unverständlich. Trotz dieser örtlichen Auslagerung gleichen sich die Motivation für den Krieg in der *Ilias* (die Zurückeroberung der schönen Helena) und die der Reise des Töpfers. Die Wiedergewinnung des Schönen ist das Ziel der Suche des Töpfers. Das Gesuchte findet er bei seinem Vetter, dessen körperliche Versehrtheit ausführlich erörtert wird. Die Tante Eusebia führt ihn mit folgenden Worten ein: »[…], mein Sohn, du hast doch den krummen Rubén gekannt, den mit dem kurzen Bein von Geburt an, der hat es zu was gebracht gegen alle Voraussicht« (S. 25), sie beschreibt seine Behinderung in einer paradoxen Analogie als Grundlage seines Verstandes:

101 Seghers' Mann László Radványi am 29. Dezember 1967 an Tamara Motyljowa: »Sie [die kranke Anna Seghers] hat mich jedoch ausdrücklich gebeten Ihnen zu schreiben (und Sie zu bitten, es auch Genossen Rjurikow zu sagen), dass die russische Übersetzung des Titels ihr nicht gefällt. Anna sagte mir wörtlich: ›Der Titel sagt etwas anderes aus, als ich meinte, es handelt sich um mehr, um etwas Tieferes, als genau die richtige Farbe für einen Töpfer. Es handelt sich um etwas, was begehrt wird, was auch ich wirklich suche!‹ Der russische Titel, der ins Deutsche übersetzt ›Die selbe blaue Farbe‹ heißt, gibt keinesfalls das wieder was Annas deutscher Titel ›Das wirkliche Blau‹ besagt. Auch mich wundert es, dass die sonst so gute Übersetzerin den Sinn der Geschichte scheinbar überhaupt nicht verstanden und einen schlechten Titel gewählt hat.« ASA, Briefwechsel Sign. S4.

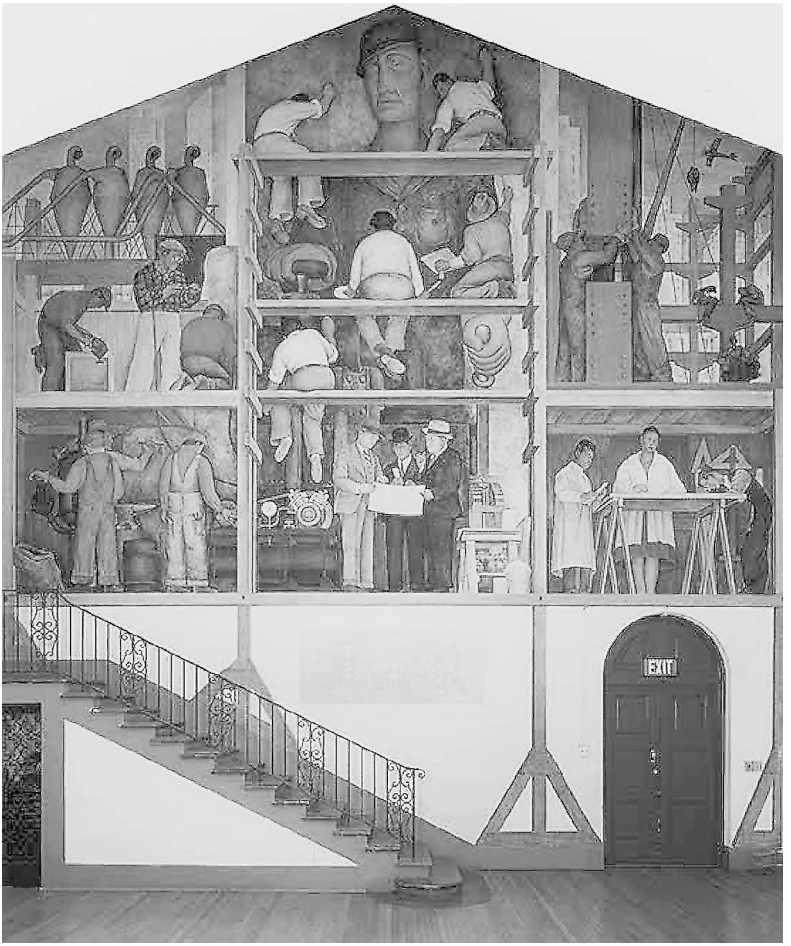


Abb. 8: Diego Rivera. Fresko im San Francisco Art Institute: Making of a Fresco. © 2006 Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust. Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.

> »Er hat nämlich festgestellt, mit seiner Vernunft, die noch gewachsen ist, weil sein Bein nicht gewachsen ist, daß irgendein Ausschuß von dem Zeug, nach dem sie dort gruben, […] einen seltsamen Farbstoff ergibt, […].« (S. 25)

Bei der Darstellung Rubéns aus der Sicht des Töpfers, der ihn bei der Verrichtung seiner Arbeit beobachtet, gewinnt die Anspielung auf die

mythologische Figur des Hephaistos an Plausibilität.[102] Rubén ist trotz seiner Behinderung nicht nur klug, sondern auch außerordentlich geschickt. Die Herstellung der blauen Farbe durchläuft mehrere Stadien, die er alle gleichzeitig auszuführen scheint. Dabei kommt dem Herdfeuer eine zentrale Stellung im Produktionsprozess zu, da es für die Sprengung als Einstieg in die Herstellung ebenso nötig ist wie für das Rösten, das ganz am Ende die eigentliche Farbe hervorbringt. Die Charakterisierung Rubéns in Anlehnung an Hephaistos, den Gott des Feuers und der Schmiedekunst, wird durch die körperliche Gestalt, durch die Arbeit und über das Motiv des Schönen hergestellt. Hephaistos ist mit Aphrodite, der Göttin der Schönheit und der Liebe, verheiratet. Diese betrügt ihn mit dem Kriegsgott Ares. Nachdem der Sonnengott Hephaistos von dem Verrat berichtet hat, schmiedet dieser ein unsichtbares Netz aus Fäden, das die beiden Ehebrecher im Bett unauflöslich umschlingt. Der herbeigeeilten Götter Kommentar lautet bei Homer:

> Böses gedeiht doch nicht; der Langsame haschet den Schnellen!
> Also ertappt Hephaistos, der Langsame, jetzo den Ares,
> Welcher am hurtigsten ist von den Göttern des hohen Olympos,
> Er, der Lahme, durch Kunst. Nun büsst ihm der Ehebrecher.[103]

Rubén ist zwar ein lahmer, aber dadurch nur um so geschickterer Künstler. Er stellt das Schöne her, und sein Arbeitsmittel ist das Feuer. Auch die unterschiedliche Bewertung des Schönen durch Lorenzo und Rubén findet Entsprechungen im Mythos. Lorenzo steht für den Fortschritt und die Schnelligkeit, die Zerstörung verursacht wie der Kriegsgott Ares, des Hephaistos schneller und schöner Bruder. Bemerkenswert ist die Verschiebung des Liebesmotivs in dem Erzähltext. Rubéns Beschäftigung mit der Herstellung des Farbstoffes wird dem lustigen Liebesleben des Vetters in der Stadt gegenübergestellt. Mehrfach wird darauf hingewiesen, dass Rubén wegen seiner Verkrüppelung keine Geliebte haben kann. Seine Liebe gilt der blauen Farbe. Gerade das Schöne, im Mythos durch

102 Fühmann verhandelt anhand dieser Figur ebenfalls das Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft. Vgl. Fühmann, Franz, Das Netz des Hephaistos. In: Ders., Werke, Band 4, Rostock 1993, S. 369-381.

103 Homer, Odyssee (1980), IIX. Gesang, Verse 329-332, S. 103. Ebenso: Publius Ovidius Naso, Metamorphosen, Epos in 15 Büchern, Stuttgart 2001, S. 125/126. Es handelt sich um intradiegetische Erzählvorgänge: Bei Homer wird die Geschichte von einem Sänger auf einem Fest vorgetragen, bei Ovid durch eine der Töchter des Minyas, die sich beim Spinnen durch Erzählen die Zeit verkürzen.

Helena (*Ilias*) und Aphrodite (*Odyssee*) symbolisiert, wird in der Erzählung nicht in einer Frauenfigur verkörpert. An diesem entscheidenden Punkt stellt Seghers keine Äquivalenz zum Mythos her.

Das Konzept von der Frau als Verkörperung des Schönen und des Reinen, das es anzustreben, wiederzugewinnen oder anzubeten gelte, wird hier nicht übernommen. An diese Stelle tritt die Farbe als künstlerisches Material.[104] Die Kunst wird dabei materialistisch fundiert. Ihren ideellen Mehrwert erhält sie aus ihrer Einbindung in den gesellschaftlichen Zusammenhang und aus der individuellen Arbeit am Material, nicht aus einem transzendentalen Bezug. Die Welt der Kunst als Hort des Schönen, Wahren und Guten, inklusive der heiligen Frau, konstituiert sich dagegen im Ausschluss von der gesellschaftlichen Praxis.[105] Diese Tradition der Repräsentation von Frauen, innerhalb eines dichotomischen Verständnisses von Gesellschaft, wird von Seghers nicht fortgeschrieben. Stattdessen wird ›das Schöne‹ aus dem ›Abfall‹ gesellschaftlicher Prozesse gewonnen. Die Hinwendung zu diesem Material führt zur Eingliederung des Künstlers in die Gesellschaft, nicht seine Teilnahme an der Produktionssphäre. Damit ist in der Bildlichkeit des Textes eine deutliche Absage an den »Bitterfelder Weg« der zeitgenössischen DDR-Literatur enthalten. Die Kunst wird deswegen aber nicht in einem bürgerlichen Sinne definiert, sondern in starker Anlehnung an das Handwerk. Die materialistische Fundierung der Kunstauffassung führt zu einer Betonung des Handwerklichen. Eine solche Parallelisierung findet sich auch in Benjamins Erzähler-Aufsatz. Er zitiert Lesskow, der die Schriftstellerei als Handwerk empfunden habe: »Die Schriftstellerei, heißt es in einem seiner Briefe, ist für mich keine freie Kunst, sondern ein Handwerk.«[106] Ebenfalls programmatisch findet sich diese Parallelisierung bei Seghers in der Widmung und in der Erzählung selber durch die Verbindung der Reflexion auf das Erzählen mit der Thematisierung der Frage nach dem

104 Ganz anders bei Benn, Gottfried, Lebensweg eines Intellektualisten (1934). In: Ders., Sämtliche Werke, Band IV, Prosa 2, Stuttgart 1989, S. 154-197, dort S. 179/180: »Nun nähern sich vielleicht schon Worte, Worte durcheinander […]. Da wäre vielleicht eine Befreundung für Blau, welch Glück, welch reines Erlebnis! […] Nicht umsonst sage ich Blau. Es ist das Südwort schlechthin […], das Hauptmittel zur ›Zusammenhangsdurchstoßung‹, nach der die Selbstentzündung beginnt […].« Vgl. auch ders., Die blaue Stunde (1950). In: Sämtliche Werke, Band 1, Gedichte 1, Stuttgart 1986, S. 246/247. Vgl. auch Overath, Angelika, Das andere Blau (1987).

105 Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W., Begriff der Aufklärung (1987), S. 56.

106 Benjamin, Walter, Der Erzähler (GS II, 2), S. 447.

Inhalt und dem Material von Kunst. So wie Lesskow in *Der stählerne Floh*[107] das Handwerk der Silberschmiede von Tula verherrlichte, steht für Seghers der Töpfer stellvertretend für die Künstler allgemein. Auch darin stimmt sie mit den Ausführungen Benjamins überein, der den Erzähler mit dem Töpfer vergleicht.

> Sie [die Erzählung] senkt die Sache in das Leben des Berichtenden ein, um sie wieder aus ihm hervorzuholen. So haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale.[108]

Die Kunst des Erzählens aber wird in *Das wirkliche Blau* von den Frauenfiguren praktiziert und durch die Erzählinstanz reflektiert. Die in den Erzähltext eingegangenen poetologischen Vorstellungen der Autorin lassen sich daher im Besonderen an den Frauenfiguren, ihren Verortungen und Funktionen exemplifizieren.

4 Das Handwerk des Schreibens

Seghers' Erzählung scheint auf den ersten Blick der konventionellen Form einer Heldenerzählung zu gleichen. Eine männliche Figur steht im Vordergrund, während die Frauenfiguren helfen oder warten dürfen. Das ist unbestreitbar eine Schicht des Erzähltextes. Bei genauerer Betrachtung der Frauenfiguren und ihres Ortes innerhalb der erzählten Welten wird jedoch eine differenzierte Konzeption und das für Seghers typische Übereinanderlegen verschiedener Assoziationsschichten deutlich. Benjamin bezeichnet dieses Verfahren als das Wesentliche des Erzählens in Abgrenzung zur *short story*:

> Wir haben das Werden der short story erlebt, die sich der mündlichen Tradition entzogen hat und jenes langsame Einander-Überdecken dünner und transparenter Schichten nicht mehr erlaubt, das das treffendste Bild von der Art und Weise abgibt, in der die vollkommene Erzählung aus der Schichtung vielfacher Nacherzählungen an den Tag tritt.[109]

107 Vgl. Ljesskow [sic], Nikolai, Der stählerne Floh. Übersetzt von Karl Nötzel, München 1921.
108 Benjamin, Walter, Der Erzähler (GS II, 2), S. 447.
109 Ebenda, S. 448.

Bei diesem Verfahren der Schichtung werden besonders die Frauenfiguren in Seghers' Text mit verschiedenen Bedeutungen versehen und damit uneindeutig. Die Repräsentationen sind vom Changieren zwischen Bedeutungs- und Bezugsmöglichkeiten charakterisiert. Die Bezugsebenen von Märchen und Mythologie sind den Reflexionen über die Funktion des Erzählens unterlegt. Die Verkörperung dieses Erzählkonzeptes sind die Frauenfiguren. Im Gegensatz zum homerischen Epos fällt die Aufgabe des Erzählens im analysierten Text vorrangig den Frauen zu. Sie sind es, welche die Reise initiieren, während der Held von seiner Reise kaum berichtet und nur mit Hilfe anderer überhaupt Kunde in Form von Briefen von seinem Verbleib geben kann. Ihr Erzählen und Agieren an öffentlichen Orten ermöglicht die Erinnerung an die vergessenen Elemente innerhalb des Fortschritts und die Hoffnung auf deren Wiedereingliederung. Der Töpfer dagegen muss sich den Glauben an die Kraft und Glaubwürdigkeit des Erzählens erst erarbeiten. Der Unmöglichkeit einer erfolgreichen Reise ohne die Frauen an den Übergangsorten und als Initiatorinnen entspricht die Wertschätzung der weiblichen Traditionslinie durch den Töpfer. Mehrfach wird im Laufe des Textes darauf hingewiesen, dass sich der Töpfer eine Tochter wünsche.

Wenn die *Odyssee* als Erzählung von den Mythen die Beschreibung der Fluchtbahn des Subjektes vor eben diesen mythischen Mächten ist, so handelt es sich in der Seghers'schen Erzählung um ein modernes Konzept, das beim Homerischen Epos Anleihen macht, ohne den umgekehrten Weg einer Rückkehr zu den Mythen zu propagieren. Darin besteht eine wesentliche Ähnlichkeit mit den Ausführungen Benjamins. Beide favorisieren dagegen die Potentiale des Märchenhaften und die damit einhergehenden Eigenarten des mündlichen, bei Seghers zusätzlich weiblichen Erzählens. Die Hoffnung der Frauen scheint für sie das Motiv ihres poetologischen Selbstentwurfs gewesen zu sein. Die Frauenfiguren der Erzählung, die vornehmlich als Mütter und weise Frauen konzipiert sind, werden dennoch nicht auf die ›natürliche‹ Aufgabe der Mutterschaft reduziert. Sie stehen ebenso für das zyklische Prinzip der Reproduktion wie für die Fortsetzung einer Reise in linearer Ausrichtung. Auf diese Weise gehen insbesondere in den Frauenfiguren Seghers' sozialistische Überzeugungen mit ihrer kunsthistorisch und religiös geprägten Bildlichkeit eine genuine Verbindung ein.[110]

110 Zur Religiosität von Seghers vgl. u.a. ihr Tagebuch: Seghers, Anna, Und ich brauch doch so schrecklich Freude. Tagebuch 1924/1925. Die Legende von der Reue des Bischofs Jehan d'Aigremont von St. Anne in Rouen, hg. von Zehl Romero, Christiane, Berlin 2003, S. 7-32.

Der Töpfer könnte ohne die Frauen weniger gut bestehen als die Frauen ohne ihn. Sie erfüllen eine Funktion auf seiner Suche, scheinen aber trotzdem autonom zu existieren. In der Erzählung sind sie nicht als Gegenbild zum entfremdeten Individuum konzipiert. Sie sind Teil der Zwischenwelt, in der Identitätsvergewisserung möglich ist. Grundlage dieser Zwischenwelt ist die emblematische Darstellung der Harmonie zwischen Mensch und Natur, die in dem Bild der Mutter, einschließlich der ikonographischen Elemente aus der christlichen Kunst und der der Wandmaler, ihre reinste Ausprägung findet.

Die Konzeption dieser Erzählung spiegelt die Poetologie der Autorin wider. Die dargestellten Welten und Gespräche präsentieren poetologische Reflexion. Die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Gesellschaft wird in der und durch die Erzählung gestellt und aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet. Für diese multiperspektivische Betrachtung sind die ikonographischen und mythologischen Bezüge und Gestaltungsmerkmale von grundlegender Bedeutung.[111] Mythologie, Ikonographie und intertextuelle Bezüge stellen das vielfältige Material bereit für die Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Sinn von Kunst und Erzählen. Darüber hinaus wird das Verhältnis von zyklischem und linearem Prinzip durchgespielt. Das Neue wird dem immer schon Dagewesenen an die Seite gestellt und darin eingebettet. Beide Prinzipien konkurrieren und korrigieren sich in den beiden mexikanischen Erzählungen gegenseitig und werden am Ende harmonisch zusammengeführt. Die Kritik am Fortschrittsglauben wird mit einer materialistischen Kunstauffassung konfrontiert. Diese Ausrichtung der Poetologie an einfachen (primitiven) Formen in Verbindung mit einer materialistischen Kunstauffassung ist bei Seghers in einem Konzept der Moderne begründet, das aus den Entwicklungen der 20er Jahre verstanden werden muss. Walter Benjamin hatte 1938 Seghers' Stil in seiner Rezension von *Die Rettung* als »echte Volkskunst«, im Sinne der Ideen des *Blauen Reiters*, bezeichnet und so ein ähnliches Verständnis von volkstümlicher Kunst zum Ausdruck gebracht.[112] In dieser Kunstauffassung und deren wirkungspoetischem Fokus begegnen sich die europäischen und mexikanischen Künstler und Künstlerinnen dieser Zeit.[113]

Wenn in der Sirenen-Episode des Homerischen Epos der Interpretation Horkheimers und Adornos folgend der zweckfreie und wirkungslose

111 Vgl. auch Fehervary, Helen, The mythic dimension (2001), S. 14.
112 Benjamin, Walter, Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen (GS III), S. 535.
113 Vgl. Badenberg, Nana, Wandbilder – Bilderwandel (1992).

Kunstgenuss des Bürgers und die Handarbeit der Beherrschten auseinander treten, dann wird das Kulturgut von der Arbeit geschieden und beides in der gesellschaftlichen Herrschaft über die Natur begründet.[114] Im Rahmen dieser Dialektik gewinnt Seghers' Rückgriff auf das Handwerk einerseits und natürliche Bilder andererseits seine Bedeutung. Seghers' Töpfer muss sich die essentielle Erfahrung mit dem Material seiner Kunst erst wieder erarbeiten. In seiner Vorstellung soll es durch seine handwerkliche Produktionsweise im Gegensatz zur industriellen nach der Vorstellung Lorenzos nicht zu einer Herrschaft über die Natur kommen. Dem liegen die natürlichen Bilder zugrunde, durch welche die Welt des Töpfers charakterisiert wird. Seghers arbeitet mit einer archaisierenden Utopie, die an der diagnostizierten Dialektik der Aufklärung ansetzt. Dabei sind die Mythologeme und die der christlichen Kunst und der mexikanischen Wandmalerei entnommenen ikonographischen Elemente das Material ihrer Kunst, so wie die Farbe das Material des Töpfers ist. Die Kunst besteht nicht ausschließlich in der Herstellung des Farbstoffes, sondern vorrangig in dessen Weiterverarbeitung durch die Bemalung von Gebrauchsgegenständen, welche öffentliche Wirkung erzielen. Der Anspruch auf kollektive Wirkung, den Seghers hier wie auch sonst in ihrem Werk erhebt, gehört zu den wesentlichen Kriterien des Mythologischen, an welches unter anderem auch die Romantiker anzuknüpfen versuchten.[115] Die öffentliche Funktion des Erzählens, deren Figuration die Frauen des Textes sind, ist genuiner Ausdruck dieses Anspruches.

Seghers propagiert durch diesen Text die Überwindung entfremdeter Lebenszusammenhänge, die für sie auch im ›real existierenden Sozialismus‹ weiter Bestand hatten. Ihre Intentionen und ästhetischen Verfahren der 60er Jahre zeigen wenig Veränderungen gegenüber denen der 30er Jahre. Ihr Schreiben ist wesentlich geprägt durch die Erfahrungen des Exils. Der Wunsch nach dem nicht entfremdeten Leben verbindet sie mit den Romantikern, auf die sie sich in ihren Reden der 30er und 60er Jahre des Öfteren bezog. *Das wirkliche Blau* steht in einer langen Tradition von Texten, die diesen Wunsch zu gestalten versuchen. Die Gestaltung dieser Utopie findet auch durch eine Anknüpfung an die im Judentum traditionell verankerte Wertschätzung des Erzählens statt. Das Erzählen bewahrt die Möglichkeit der Erfüllung. Die konforme Haltung der Autorin zu den Anforderungen des sozialistischen Aufbaus geht Hand in

114 Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W., Begriff der Aufklärung (1987), S. 57f.

115 Vgl. Frank, Manfred, Einführung in die frühromantische Ästhetik: Vorlesungen, Frankfurt am Main 1995, bes. 15. und 16. Vorlesung S. 248-286.

Hand mit der Kritik an den realen Ausformungen und Konsequenzen der Entwicklungen. Der Ort der Frauenfiguren in einem Zwischenbereich, den es zu aktivieren gelte, kann als Ausdruck der ambivalenten Haltung der Autorin zur DDR-Gesellschaft der 60er Jahre verstanden werden.

Drei Frauen aus Haiti (1980)

> Die Erzählung sagt immer weniger als sie weiß, aber sie läßt einen oft mehr wissen, als sie sagt.[1]

Pünktlich zu Anna Seghers' achtzigstem Geburtstag erschien 1980 der Erzählzyklus *Drei Frauen aus Haiti*. Die drei Erzählungen[2] »Das Versteck«, »Der Schlüssel« und »Die Trennung« sind die letzten zu Lebzeiten der Autorin erschienenen Texte und werden daher häufig als ihr »Vermächtnis«[3] betrachtet. Die erste Erzählung, »Das Versteck«, war noch vor dem Tod ihres Mannes abgeschlossen worden.[4] Die beiden anderen Erzählungen wurden kurz darauf, 1979, fertiggestellt.[5] Die verzögerte Drucklegung führt Zehl Romero auf Probleme bei der Auswahl der Illustrationen zurück, die erst Seghers nicht gefielen und dann dem Verlag zu teuer gewesen seien.[6] Bei Erscheinen des Zyklus gingen Geburtstags-

1 Genette, Gerard, Die Erzählung (1998), S. 140.

2 Seghers bezeichnete auch diese drei Texte als »Novellen« oder als »Geschichten«. Vgl. Kaufmann, Eva, Kommentar, Werkausgabe II/6, S. 424. Hier wird allgemeiner von Erzählungen gesprochen und jeweils bei Bedarf die gattungsgeschichtliche Zuordnung diskutiert.

3 Albrecht, Friedrich, Das letzte Buch. Zu Anna Seghers' Zyklus »Drei Frauen aus Haiti«. In: Weimarer Beiträge 45 (1999) 3, S. 348-367. Mit Verweis auf unvollendete Arbeiten im ASA verneint Albrecht die These vom Vermächtnis, bezeichnet den Zyklus aber selber als »Lebensbilanz«. So auch: Hilzinger, Sonja, Anna Seghers, Stuttgart 2000, S. 164.

4 Er starb überraschend am 3. Juli 1978. Das Manuskript wurde von ihm noch mit Anmerkungen versehen. ASA Sign 70: »3. Es ist absolut unmöglich, dass das Mädchen daheim Katalina genannt wurde. Du muss[t] ihr einen indianischen Namen geben. […] No. 13 Es gefällt mir nicht, dass ›Katalina‹ die Frau von Tschanangis Freund wird, während Tsch noch lebte. […] Fazit: Eine sehr schöne Geschichte.« Der Name stammt aus Seghers' Quelle. Vgl. Exzerpt aus: Christoph Columbus, Tragödie eines Entdeckers. Historische Erzählung von Heinrich Hubert Houben, Berlin 1932 in ASA Sign. 69. Vgl auch Kaufmann, Eva, Kommentar. Werkausgabe II/6, S. 424.

5 Vgl. Brief an Christa Wolf. In: Wolf, Christa; Seghers, Anna, Das dicht besetzte Leben (2003), S. 48. An Tamara Motyljowa schreibt sie am 23.5.1979: »Ich werde wahrscheinlich heute meine ›Drei Frauen aus Haiti‹ fertig machen und dann an etwas anderes gehen, da ich das Leben ohne Arbeit schlecht ertrage.« ASA Sign. S 4.

6 Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (2003), S. 320/321.

wünsche, offizielle Huldigungen und Rezensionen eine kaum noch voneinander zu trennende Verbindung ein. Die ›Geburtstagsausgabe‹ der *Neuen deutschen Literatur* legt davon Zeugnis ab.[7] Die enthusiastischen Würdigungen harmonisierten die verstörenden Anteile der Texte und gingen dabei wesentlich an deren Gehalt vorbei.

In allen drei Erzählungen stehen Frauen aus Haiti im Mittelpunkt. Der Zyklus beginnt mit der Kolonisierung durch Kolumbus, behandelt die Zerschlagung der ersten freien Republik auf Haiti durch Napoleon und endet mit der Aussicht auf die Ablösung des Duvalier-Regimes in der Zukunft.

»Das Versteck« erzählt die Geschichte einer jungen haitianischen Frau, Toaliina, die von Kolumbus zusammen mit anderen Mädchen gefangen genommen wird, um der spanischen Königin Isabella als Geschenk überbracht zu werden. Toaliina stürzt sich beim Ablegen des Schiffes als erstes der Mädchen in die Fluten. Als einzige der Gruppe von Mädchen, die ihr folgt, kann sie tatsächlich entkommen. Die anderen werden wieder eingefangen. Nur sie bleibt hinter einem auf dem Meer treibenden Busch unentdeckt. An einer ihr von einem Bruder des Häuptlings zuvor verratenen Stelle, an der ein umgestürzter Baum den Eingang zu einer Höhle verbirgt, geht sie an Land. Von einer alten Frau wird sie in eine Höhle geführt, in der sie, anfangs zusammen mit der alten Frau, am Ende in vollkommener Einsamkeit, den langen Rest ihres Lebens verbringt. Dem Sohn der alten Frau gebiert sie mehrere Kinder. Nachdem dieser als Sklave in ein Bergwerk verschleppt worden ist, lebt sie mit dessen Freund, der bei ihr Zuflucht gesucht hat, und bringt zwei weitere Kinder zur Welt. Auch der zweite Mann wird gefangen genommen und gefoltert, und Toaliina bleibt allein zurück. Als ein Sturm die Höhle zum Einsturz bringt, rettet sie sich auf die Felsen, an denen das Meer zerrt. Ihr letzter Gedanke beschließt den Text: »Sie wußte, ihre Flucht war geglückt.«[8]

Die Erzählung »Der Schlüssel« handelt zwar von einem haitianischen Ehepaar, Handlungsschauplatz ist aber das napoleonische Frankreich um 1800. Touissant, der haitianische Freiheitsheld, ist von Napoleon entmachtet, entführt und in einem Gefängnis im Jura eingekerkert worden. Amédée und seine Frau Claudine sind ihrem Befreier nach Frankreich gefolgt. Um in seiner Nähe zu sein, arbeitet Amédée im Straßenbau direkt unterhalb der Festung. Claudine verdient durch den Verkauf ver-

7 ndl 28 (1980), 11.

8 Seghers, Anna, Werkausgabe II/6, S. 334. Im Folgenden werden Zitate aus den Erzählungen im Text in Klammern nachgewiesen.

schiedener gerösteter Früchte am Straßenrand etwas dazu. Nachts erzählt Claudine einer ebenfalls aus Haiti stammenden Freundin die Geschichte ihrer Befreiung: Sie war, weil sie eine Vase zerbrochen hatte,[9] von ihrer weißen Herrin in ein Wandgefängnis im Esszimmer der Herrschaft eingesperrt worden. Den Schlüssel zu diesem Gefängnis trug eine schwarze Aufseherin an einer Kette um den Hals. Als bei einem Festmahl der Herrschaften der Aufstand auf der Insel ausbrach, dachte niemand an die Befreiung Claudines, weder die flüchtenden Weißen noch die diese vertreibenden Sklaven. Nur Amédée stellte sich der Masse entgegen und befreite mit dem wunderbarerweise auftauchenden Schlüssel Claudine aus ihrem Gefängnis. An dem Schlüssel, den er seitdem um den Hals trägt, erkennt diese ihren Retter bei einer Versammlung zu Ehren Toussaints wieder. Toussaint, nachdem er von Amédée die Geschichte des Schlüssels erfahren hatte, erteilte den beiden seinen Segen. Daher rührt deren Verehrung und Treue ihm gegenüber. Nach Toussaints Tod bleiben sie in der Nähe der Festung, um dem Grab nahe zu sein, obwohl es an diesem Ort keine Arbeit mehr für Amédée gibt. Als Toussaints Grab nach Bordeaux verlegt wird, ziehen sie ihm hinterher. Bei Amédées Tod besteht Claudine darauf, ihm den Schlüssel mit ins Grab zu geben, wie es sein Wunsch gewesen war. Damit setzt sie sich gegen ihre französischen Freunde durch, die meinen, sie müsse diesen nun tragen: »Nein, Amédée soll ihn tragen bis zur Auferstehung aller Sklaven der Welt.« (S. 345)

Die letzte Erzählung mit dem Titel »Die Trennung« spielt wiederum auf Haiti, diesmal zur Zeit des Regimes der Duvaliers. Die Autorin schildert einige Aspekte der aktuellen Problematik der Insel und nimmt den Sturz des Regimes (tatsächlich erst 1986 geschehen) in der Fiktion vorweg. Luisas Geliebter Cristobal ist ein anerkannter Freiheitskämpfer, der aus Haiti fliehen muss. Luisa richtet sich in ihrem Leben mit der Trauer ein und wartet auf die Wiederkehr des Geliebten. Als sie in einem Café sitzend sein Lieblingslied hört, ist sie sicher, dass er selber anwesend sein müsse. Bevor sie mit ihm Kontakt aufnehmen kann, muss er vor der Geheimpolizei fliehen. Der Kellner des Cafés, Juan, wird ihr Vertrauter, der ihr politische Ereignisse erklärt und sie mit Informationen versorgt. Das nächste Mal kehrt Cristobal mit einer neuen, schönen und reichen Frau wieder. Mit dem Geld ihres Vaters, eines Freundes der Duvaliers, richtet er eine Bibliothek ein und versucht, auf diesem Wege seinem

9 Vgl. »Wiedereinführung der Sklaverei in Guadeloupe« (1949). Weil sie vergessen hatte, die Blumen in einer Vase zu wechseln, wird dort in einer Kreuzigungsszene eine Sklavin auf Befehl ihrer Herrin in der Mittagshitze auf dem Hof an einen Pfahl gebunden und mit den verwelkten Blumen geschmückt.

Land Gutes zu tun. Luisa erfährt davon, gibt sich ihm aber nicht zu erkennen. In dem Moment, in dem Luisa die Schönheit des Paares auf der Treppe der Bibliothek bewundert, wird diese von der Geheimpolizei gestürmt. Der Geliebte und seine Frau werden unter Polizeischutz zum Hafen gefahren und dort in das nächste Schiff gesetzt. Luisa wird mit anderen zusammen gefangen genommen, verhört, gefoltert und eingesperrt. Als Jahre später, nach dem Tod Bébé Docs, die Massen die Gefängnisse stürmen, ist Cristobal ohne seine Frau aus dem Pariser Exil zurückgekehrt. Zusammen mit dem Kellner Juan, der ihn erst an die Existenz Luisas erinnern muss, macht er sich auf die Suche nach ihr. Sie finden sie schließlich, verstümmelt bei einem Haufen von Leichen im Keller des Gefängnisses liegend. In Juans Wohnung wird Luisa von dessen Tochter Susanna gepflegt. Obwohl sie nach längerer Zeit für kurze Augenblicke aufstehen kann, bleiben ihre Gesundheit und ihr Gesicht völlig zerstört: eine Fratze. Sie verzichtet ein weiteres Mal auf ihre Liebe, indem sie Susanna und Cristobal bittet, einander zu heiraten, dabei aber bei ihnen bleiben zu dürfen. In der Regenzeit geht sie trotz des Verbots an die frische Luft, woraufhin sie kurze Zeit später am Husten stirbt. »Sie bekam einen stolzen Begräbniszug, an dem alle teilnahmen, die ihre Gedanken geteilt hatten, und solche, in denen beim Mitgehen diese Gedanken zu keimen begannen.« (S. 363)

1 Immer wieder Toussaint

Die historische Zeit der Erzählungen umfasst einen Zeitraum von über 500 Jahren haitianischer Geschichte und ist auf entscheidende Wendepunkte konzentriert. Der Rekurs auf die historischen Daten ist dabei nicht immer korrekt und – wie Friedrich Albrecht ausführt – offensichtlich nicht Ziel der Darstellung.[10]

10 In »Das Versteck« datiert Seghers den Beginn der Handlung auf die 3. Rückreise des Columbus: 1498. Die Geburt des letzten Kindes Toaliinas wird mit der Zerstörung der Festung La Navidad in Verbindung gebracht: 1493. Das Ende der Erzählung markiert Seghers durch den Tod des spanischen Thronerben: 1497. Da in Seghers' Quelle Heinrich Hubert Houben, Christoph Columbus (1932) die Daten korrekt aufgeführt werden, schließt Albrecht auf eine bewusste Veränderung der Chronologie durch die Autorin. Vgl. Albrecht, Friedrich, Das letzte Buch (1999). Seghers folgt tatsächlich nicht den Daten, sondern dem narrativen Verlauf der Erzählung: der Episode von der Flucht der Mädchen (S. 278/279) folgt dort die Erzählung vom Goldtribut (S. 308) und die Erörterung der Sklavenfrage (S. 310ff.). Die Ausführungen zur spanisch-habsburgischen Hausmacht

Von insgesamt drei Zyklen zur Karibik ist dieser der letzte.[11] Der erste Zyklus, »Große Unbekannte«, entstand 1947 gleich nach Seghers' Rückkehr nach Deutschland. Von den dafür insgesamt drei geplanten Portraits südamerikanischer Revolutionshelden wurden nur zwei fertig gestellt und gedruckt. Im ersten Portrait wird das Leben Francisco Mirandas, eines venezolanischen Freiheitskämpfers, erzählt, der scheitert und die Unabhängigkeit Venezuelas nicht mehr erlebt.[12] Das zweite Portrait, »Ein Neger gegen Napoleon«[13], ist dem Lebensverlauf des haitianischen Revolutionärs Toussaint l'Ouverture (1743-1803) gewidmet, eines freien Schwarzen, der 1791 zu den aufständischen Sklaven stößt, diese in kurzer Zeit in eine schlagkräftige Armee verwandelt und sich 1794 den französischen, republikanischen Kommissaren in ihrem Kampf gegen die französischen Royalisten anschließt. 1796 wird er zum Gouverneur von Haiti ernannt. Trotz Abschaffung der Sklaverei zwingt er die Schwarzen zu bezahlter Arbeit auf den Plantagen der weißen Grundbesitzer und sorgt so für eine vorübergehende Prosperität des Inselstaates. 1801 ernennt er sich selbst zum Gouverneur auf Lebenszeit. Napoleon scheitert bei dem Versuch, die Insel zurückzuerobern. Toussaint, der auf eine Einladung mit der Zusicherung von freiem Geleit eingeht, wird gefangen genommen, nach Frankreich verschifft und dort in der Festung Fort Joux bis zu

und zum Tod des Kronprinzen (S. 323), die von Seghers fast wörtlich übernommen wurden, bilden den Abschluss der Erzählung von der zweiten Reise. Lediglich die Benennung der Reise als dritte (anstatt zweite) und die Zerstörung der Festung La Navidad, die bei Houben direkt vor der Catalina-Episode geschildert wird, weichen bei Seghers von der narrativen Chronologie der Vorlage ab. Vgl. auch ASA Sign. 69: maschinenschriftliche Exzerpte und Auflistungen der historischen Daten rund um die Reisen des Kolumbus.

11 Zum Prinzip des zyklischen Erzählens bei Seghers vgl. Greiner, Bernhard, »Kolonien liebt, und tapfer Vergessen der Geist«: Anna Seghers' zyklisches Erzählen. In: Argonautenschiff 3 (1994), S. 155-171.

12 Seghers, Anna, Große Unbekannte. Einleitung. Miranda. In: Ost und West (Berlin) 1 (1947) 2. Wiederabgedruckt in: Argonautenschiff 1 (1992), S. 187-198.

13 Seghers, Anna, Große Unbekannte. Ein Neger gegen Napoleon. In: Ost und West (Berlin) 2 (1948) 3. Wiederabgedruckt in: KuW III, S. 230-242. Vgl. auch Seghers' Quelle: Korngold, Ralph, Citizen Toussaint, Boston 1944. Sowie: ASA Sign. 1391, 2. Mappe, Clarita Porset an Anna Seghers, Mexico, D.F., 1. November 1968: »[…] Ich habe Deinen Erzählband ›Hochzeit auf Haiti‹ erhalten. […] Woher hast Du so viele Kenntnisse über Haiti und Guadalupe? Ich erinnere mich, daß ich Dich einmal, als wir zusammen in Cuernavaca im Urlaub waren, die Biografie von Toussaint L'Ouverture habe lesen sehen und wie beeindruckt Du warst, daß sich ein einfacher schwarzer Kutscher zum Befreier der Neger seines Landes entwickelte. […]«



Abb. 9: Portrait Toussaint L'Ouverture. Lithographie von Nicolas E. Maurin (1838).

seinem Tod 1803 festgehalten. Die Figur dieses scheiternden Revolutionärs steht in allen drei karibischen Zyklen im Mittelpunkt. (Abb. 9) Das dritte, nicht ausgeführte Portrait sollte dem deutschen Publikum einen Armeeführer im mexikanischen Freiheitskampf, den Dorfpfarrer José María Morelos y Pavón, vorstellen. Im Jahr darauf erschienen die ersten beiden karibischen Geschichten des zweiten Zyklus: »Die Hochzeit von Haiti« und »Wiedereinführung der Sklaverei auf Guadeloupe«.[14] Die dritte Erzählung dieses zweiten Zyklus, »Das Licht auf dem Galgen«, entstand 1959 und wurde 1960 einzeln in *Sinn und Form* abgedruckt. 1962 erschien der gesamte Zyklus dann unter dem Titel *Karibische Geschichten.*[15] Alle drei Erzählungen behandeln die Zeit der Französischen Revolution und die Auswirkungen dieses europäischen Ereignisses auf

14 Seghers, Anna, Die Hochzeit von Haiti. Zwei Novellen, Berlin 1949.

15 Seghers, Anna, Das Licht auf dem Galgen. Eine karibische Geschichte aus der Zeit der Französischen Revolution. In: Sinn und Form 12 (1960) 5/6, S. 663-756. Dies., Karibische Geschichten, Berlin, Weimar 1962.

die Karibik, besonders die Zurücknahme der Sklavenbefreiung durch Napoleon.[16] Während der erste Zyklus also Portraits »großer Unbekannter« aus verschiedenen südamerikanischen Ländern vereinte, ist der zweite auf die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert und die Inseln der Karibik konzentriert. Im letzten Zyklus wird historisch ein großer Bogen geschlagen und nochmals die Beziehungen Europas zu Haiti ins Blickfeld gerückt.

Biographisch gesehen markieren die drei Zyklen wichtige Stationen im Leben der Autorin. Vier der Texte entstanden nach der Rückkehr aus dem mexikanischen Exil in das Nachkriegsdeutschland. »Das Licht auf dem Galgen« ist Ausdruck einer der tiefsten Krisen der Autorin in der DDR. Neben Rückschlüssen auf ihre Auseinandersetzung mit dem Prozess gegen Walter Janka und andere lässt diese Erzählung solche auf die Ablösung des Motivs der verlorenen Revolution (insbesondere im Frühwerk) durch das Motiv der verratenen Revolution (erstmalig in *Transit* von 1944) zu.[17] Auch die beiden bereits analysierten mexikanischen Erzählungen fügen sich in dieses zeitliche Schema ein. *Crisanta* wurde 1950 veröffentlicht und entstand zeitgleich mit den anderen beiden karibischen Novellen und den Portraits. »Das Licht auf dem Galgen« markiert mit *Das wirkliche Blau* von 1967 den Anfang und – wenn nicht das Ende – einer tiefen Verunsicherung, so doch vielleicht eine Art Versöhnung mit den Gegebenheiten und ein erneutes Erstarken der Hoffnung auf eine Veränderung im DDR-Sozialismus.

2 Neue Freiheiten und alte Strukturen

Die folgende Darstellung einiger für das Verständnis der Zeitumstände wichtiger Tendenzen in der DDR-Literatur der 70er Jahre wird durch eine Auswahl zeitgenössischer Dokumente, Briefe und Redebeiträge ergänzt und dient der Kontextualisierung der im Anschluss zu analysierenden Erzählungen.

16 Vgl. die Thematik bei Buch, Hans Christoph, Die Hochzeit von Port-au-Prince, Frankfurt am Main 1984. Ders., Die Scheidung von San Domingo. Wie die Negersklaven von Haiti Robespierre beim Wort nahmen, Berlin 1976.

17 Ausgeführt in: Hilzinger, Sonja, »Wenn es keine Zukunft mehr gibt, ist das Vergangene umsonst gewesen«. Anna Seghers und die beiden deutschen Diktaturen. In: Rüther, Günther (Hg.), Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus, Paderborn, München u.a. 1997, S. 195-214. Dies., From the Revolution Lost to the Revolution Betrayed (1998), S. 165-173.

Der Beginn der 70er Jahre in der DDR war entscheidend durch den Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker geprägt, mit dem viele Intellektuelle Hoffnungen auf die Ablösung der alten Doktrinen vom »klassischen Erbe« und von der des »sozialistischen Realismus« in der Nachfolge des »Bitterfelder Wegs« verbanden. Die Rede Honeckers auf dem 4. Plenum des Zentralkomitees im Dezember 1971 schien diese Hoffnungen zu bestätigen. Seine dortige Formulierung, wenn man vom Standpunkt des Sozialismus ausgehe, könne es keine Tabus geben, wurde als Befreiung von staatlichen Vorgaben verstanden und ging als »zweiter Aufbruch« in die Geschichtsschreibung ein.[18] Obwohl sich diese Hoffnungen nur sehr begrenzt bestätigten, um dann durch die Biermann-Affäre 1976[19] gänzlich ad absurdum geführt zu werden, ermöglichte die zeitweilige Offenheit für Neues und die Ablösung von alten Doktrinen in der Literatur neue Wege. So betonte Seghers in ihrer Rede auf dem VII. Schriftstellerkongress 1973 die Notwendigkeit von Freiräumen für das Schreiben und damit einhergehend die Last der Verantwortung für das Geschriebene:

> […] einmal kommt für ihn [den Schriftsteller] der Moment – das hat Simonow hier in Berlin vor langem gesagt –, in dem er allein ist. Wenn er endlich den richtigen Ausdruck findet und niederschreibt, ist er allein, die ganze Verantwortung liegt auf ihm.[20]

Die Hervorhebung der alleinigen Verantwortung impliziert ebenso eine Absage an staatliche Einmischung wie an den Glauben, Literatur lasse sich herstellen wie ein Industrieprodukt. Im Rekurs auf die Formulierung Honeckers zwei Jahre zuvor nannte sie ihren Vortrag »Der sozialistische Standpunkt läßt am weitesten blicken« und skizzierte darin ein historisches Bild von der Entwicklung der DDR-Literatur, in dem sie unterschiedliche Zeiten mit unterschiedlichen Graden von Enge und Weite zu erkennen meint. Verknüpft mit der Warnung vor vorschneller und dogmatischer Kritik versuchte sie, den jungen Autorinnen und Au-

18 Vgl. Emmerich, Wolfgang, Kleine Literaturgeschichte der DDR (2000), S. 239-252. Mittenzwei, Werner, Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 2000, Leipzig 2001, S. 272-289. Rez. zu Emmerich vgl. Meyer-Gosau, Frauke, DDR-Literaturgeschichtsschreibung nach dem Ende der DDR. In: Argonautenschiff 5 (1996), S. 337/338.

19 Vgl. u.a. Roos, Peter, Exil. Die Ausbürgerung Wolf Biermanns aus der DDR. Eine Dokumentation, Köln 1977.

20 Seghers, Anna, Der sozialistische Standpunkt läßt am weitesten blicken. In: KuW IV, S. 103-109, Zitat S. 104.

toren Mut zu machen zur Ausnutzung der entstandenen oder der noch zu erobernden Spielräume.

Die Hinwendung zum Mythologischen und zur Romantik in der DDR-Literatur der folgenden Jahre geschah folgerichtig häufig im direkten oder indirekten Bezug auf die Werke von Anna Seghers.[21] Anders als andere Autoren und Autorinnen aus der älteren Generation hatte sie wiederholt mythologische Stoffe verarbeitet.[22] Offen war diese Beschäftigung zum Beispiel in *Sagen von Artemis* (1938) und in *Das Argonautenschiff. Sagen von Jason* (1949) zu Tage getreten. Der Erzählzyklus *Sonderbare Begegnungen*, an dem sie seit etwa 1970 arbeitete und der 1973 veröffentlicht wurde, stellte das Phantastische der erzählten Begebenheiten direkt zur Schau und schien so eine Anknüpfung an Texte aus der Exilzeit wie *Reise ins Elfte Reich* (1939) zu sein. Die Bezüge der Erzählung *Das wirkliche Blau*, die im vorangegangenen Kapitel analysiert wurden, zeugen ebenfalls von der fortwährenden Beschäftigung mit und der Verarbeitung der Mythologie im Werk der Autorin.

Der Zyklus *Sonderbare Begegnungen* enthält drei Erzählungen. Die mittlere, »Der Treffpunkt«, ist die einzige, welche in einem realistischen Umfeld, hier Deutschland während des und nach dem Nationalsozialismus, spielt. Eingerahmt wird dieser Text einerseits von den »Sagen von Unirdischen«, in denen Wesen von einem anderen hochtechnisierten Stern während der Bauernkriege in Deutschland auf die Erde kommen, um dort den Nutzen der Kunst zu erforschen, und andererseits von einer phantastischen Begegnung Kafkas, Gogols und E.T.A. Hoffmanns in einem Prager Café in »Reisebegegnung«.[23] Diese Erzählungen, die Erstaunen und Beifall bei Schriftstellerkolleginnen und -kollegen auslösten,[24]

21 Vgl. Hilzinger, Sonja, Avantgarde ohne Hinterland. Zur Wiederentdeckung des Romantischen in Prosa und Essayistik der DDR. In: Arnold, Heinz Ludwig; Meyer-Gosau, Frauke (Hg.), Literatur der DDR. Rückblicke, München 1991, S. 93-100.

22 Emmerich, Wolfgang, Kleine Literaturgeschichte (2000), S. 342. Emmerich scheint hier Brecht entweder nicht zu dieser Generation zu rechnen oder seine Arbeit mit mythologischen Stoffen zu übersehen. Zu Seghers vgl. Bernhardt, Rüdiger, Wie Odysseus unterwegs (2000).

23 Vgl. u.a. Straub, Martin, Kafka-Rezeption und Realismus-Auffassung in »Die Reisebegegnung«. In: Argonautenschiff 2 (1993), S. 64-78. Bircken, Margrid; Melchert, Monika, Notizen und Briefe von und an Anna Seghers im Umkreis der Erzählung »Die Reisebegegnung«. In: Argonautenschiff 9 (2000), S. 188-204. Horn, Anette, Reisen in die vierte Dimension (1992). Bock, Sigrid, Anna Seghers liest Kafka. In: Weimarer Beiträge 30 (1984) 6, S. 900-915.

24 Christa Wolf an Anna Seghers, Kleinmachnow, d. 4.3.72. »Liebe Anna, mehrere Leute, zum Beispiel Sarah Kirsch, und die Endlers, haben mir gesagt, ich sollte

können exemplarisch für zwei die DDR-Literatur der 70er Jahre charakterisierende Strömungen stehen: die Beschäftigung mit der Romantik und der Einzug des Phantastischen in die Literatur. Emmerich, der von einem »Rekurs auf Erbe und Mythos« spricht, betont für beide Komponenten die Bedeutung von Seghers' Werk in dieser Zeit.[25]

Christa Wolf, die sich seit den späten 60er Jahren verstärkt mit dem Werk der von ihr geschätzten Kollegin auseinander setzte, griff in ihren Essays auf den Briefwechsel zwischen Seghers und Lukács, speziell auf Seghers' Verteidigung der Romantiker gegenüber der Bevorzugung der Klassiker durch Lukács, zurück. Einige der von ihr erstmalig gesammelten und unter dem Titel *Glauben an Irdisches* (1969)[26] herausgegebenen Essays bestärkten solche neuen Lesarten. Christa Wolf ›antwortete‹ 1974 auf die Veröffentlichung *Sonderbare Begegnungen* mit *Drei unwahrscheinliche[n] Geschichten.*[27] Nach der Fertigstellung von *Kindheitsmuster* beschäftigte sie sich mit Karoline von Günderrode, auf die sie durch Seghers aufmerk-

Dir bei Gelegenheit sagen, wie gut ihnen deine letzte Geschichte in ›Sinn und Form‹ gefällt. Alle waren ganz überrascht über diesen Einfall, wir auch, und wir sind froh, daß etwas Neues darin ist, und doch auch vieles, was wir von Dir kennen.« In: Wolf, Christa; Seghers, Anna. Das dicht besetzte Leben (2003), S. 30. Es handelt sich um den Erstabdruck von »Sagen von Unirdischen« in *Sinn und Form* 24 (1972) 1, S. 16-40. (Diese Angabe fehlt im Verzeichnis der Erstveröffentlichungen bei Hilzinger, Sonja, Anna Seghers, 2000.) Ähnlich urteilte Lew Kopelew in einem persönlichen Brief an Seghers und ihren Mann: »Liebe Anna, lieber Rodi […]. Annas ›Sagen von Unirdischen‹ waren für mich ein sehr großes Erlebnis – zunächst ein überraschend Unerwartetes und beim Weiterlesen und wiederholtem Lesen das Erkennen eben doch von Annas unnachahmbarer Sprache und Gedankenart. […] Diese Verschmelzung von Märchen-Mythos und klarstem [sic] Ratio, von uralter Phantasiefreiheit und durch und durch gegenwärtiger Weltempfindung (eines Künstlers der Kosmonauten-Aera) – erschienen mir außerordentlich fruchtbar[,] und ein Satz wie ›nicht so vollständig tot, wie die Lebenden glaubten‹ ist für mich wahre Poesie – irdisch und unirdisch zugleich, wie es eben Poesie sein muß[,] und da fühle ich[,] das[s] Anna sich ›eben auf dies[e] Art ausdrücken mußte, gerade auf diese Art‹. Und das[s] es ein Glück für die Literatur und für uns alle – ihre Leser [ist], daß sie so ist[,] und mag sie noch lange – lange bleiben.« Moskau 22.4. [1972], ASA Sign. 1153.

25 Emmerich, Wolfgang, Kleine Literaturgeschichte (2000), S. 334-347.

26 Seghers, Anna, Glauben an Irdisches. Essays aus vier Jahrzehnten. Hg. von Christa Wolf, Leipzig 1969. Vgl. auch Wolf, Christa; Seghers, Anna, Das dicht besetzte Leben (2003), S. 22/23.

27 Wolf, Christa, Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten, Darmstadt 1974. Zum literarischen Verhältnis der beiden Autorinnen siehe: Zehl Romero, Christiane, Erinnerung an eine Zukunft. Anna Seghers, Christa Wolf und die Suche nach einer weiblichen Tradition des Schreibens in der DDR. In:

sam gemacht worden war.[28] Ergebnis dieser Studien waren die Herausgabe und Kommentierung von Texten Günderrodes und die Erzählung *Kein Ort. Nirgends*, in der sie Kleist und Günderrode aufeinander treffen ließ.[29] Seghers antwortete der Kollegin damals auf ihre Überlegungen zur Wahrscheinlichkeit eines realen Zusammentreffens der beiden historischen Personen mit einem direkten Bezug auf ihre Erzählung »Reisebegegnung«:

> Ich finde ganz gleichgültig, ob sich Kleist und die Günderrode in Wirklichkeit getroffen haben. Schließlich haben sich Kafka und Gogol auch in keinem Prager Café getroffen. […] Schreib, was Dir zusteht, liebe Christa und schreib es richtig. Den Sinn in dem Teil der Welt, über den Du schreibst, bring zum Ausdruck, wenn es auf Dich Eindruck gemacht hat.[30]

Diese Betonung des unmittelbaren Eindrucks eines Teiles der Welt auf den einzelnen Menschen und damit die selbstverständliche Annahme einer äußerst vielgestaltigen und nur subjektiv wahrnehmbaren Welt, jenseits von bloßer Faktizität, ist für Seghers eine der wichtigsten Konstanten ihres Schaffens gewesen. Für die jüngere Kollegin Wolf und andere in der DDR sozialisierte Autoren und Autorinnen glichen solche Auffassungen lange Zeit einem Tabubruch.[31]

Stephan, Inge u.a. »Wen kümmert's, wer spricht«. Zur Literatur- und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West, Köln 1991, S. 211-224. Gödeke-Kolbe, Stefanie, Subjektfiguren und Literaturverständnis nach Auschwitz. Romane und Essays von Christa Wolf, Frankfurt am Main u.a. 2003, S. 65-106.

28 Christa Wolf an Anna Seghers, (Berlin) 7. Dez. 77: »Aber Du bist mit schuld an dem Thema: Ich versuche, eine Begegnung zwischen Kleist und Günderrode zu schildern, die vielleicht einmal stattgefunden hat (wahrscheinlich nicht), aber ich glaube, das habe ich Dir im Frühjahr schon erzählt.« In: Wolf, Christa; Seghers, Anna, Das dicht besetzte Leben (2003), S. 43.

29 Günderrode, Karoline von, Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen, hg. von Christa Wolf, Darmstadt 1979. Wolf, Christa, Kein Ort. Nirgends, Darmstadt 1979.

30 Wolf, Christa; Seghers, Anna, Das dicht besetzte Leben (2003), S. 43.

31 Reflektiert hat Wolf diese Unterschiede in ihrer Erinnerung an ihr erstes Interview mit Seghers 1959. »Später in der Redaktion, als wir ihre Antworten durchlasen, sagten wir tadelnd und gelinde bekümmert: Die Anna hat wieder mal ihren Kopf für sich. Wir nämlich waren mächtig sattelfest in dem, was wir für marxistische Literaturtheorie hielten.« Wolf, Christa, Fortgesetzter Versuch. In: Dies., Die Dimension des Autors (1987), S. 340.

Schon 1968 hatte Wolf selber mit *Nachdenken über Christa T.* ein Tabu in Frage gestellt, das vorher nur von Uwe Johnson (*Mutmassungen über Jakob*) und Erwin Strittmatter (*Ole Bienkopp*) angerührt worden war: Der Tod oder gar Selbstmord durfte bis dahin in den künstlerischen Abbildern des ›real existierenden Sozialismus‹ nicht vorkommen.[32] In Seghers' Texten dagegen spielte der Tod schon immer eine herausragende Rolle, wie an den zentralen Titeln *Die Toten bleiben jung* und *Der Ausflug der toten Mädchen* deutlich wird. Immer wurde dem Tod zwar kein unmittelbarer Sinn, wohl aber die Utopie einer besseren Zukunft abgerungen.[33] Das kann für die Werke der 70er Jahre, wie zum Beispiel *Steinzeit* (1975), nicht mehr uneingeschränkt gelten. Während in den frühen Texten der Tod häufig Ausgangspunkt der Erzählung und dadurch eng mit dem Motiv der verlorenen Revolution verknüpft worden war, steht er in den späten Werken am Schluss der Handlung sowie der Erzählung und markiert insbesondere in *Drei Frauen aus Haiti*, wie in der Analyse zu zeigen sein wird, zwar ein Ende als Erlösung, aber nicht den Übergang zu etwas Neuem.

Dieser Utopieverlust findet sich auch bei anderen Autoren und Autorinnen dieser Zeit, nicht nur in der DDR. Die 70er und 80er Jahre brachten in beiden deutschen Staaten eine Literatur der radikalen Zivilisationskritik hervor, die in der DDR zu einem geschichtsphilosophischen Paradigmenwechsel führte.[34] Die in der Gründungsphase der DDR betonte Opfer- und Verfolgtenperspektive innerhalb der Geschichtsschreibung hatte zu einer Entdifferenzierung und Entkonkretisierung der Erinnerung geführt, welche die Identifikation mit dem ›besseren Deutschland‹ ermöglicht hatte.[35] Die jüngere Generation der Schriftsteller und Schriftstellerinnen, die den Nationalsozialismus als Kinder erlebt hatte, begann, diese Erinnerungskonstruktion behutsam in Frage zu stellen und

32 Heukenkamp, Ursula, Der Januskopf der Geschichte. Motive der Vergangenheitsbewältigung am Ende der siebziger Jahre. In: Chiarini, Paolo; Heukenkamp, Ursula (Hg.), Perspektivwechsel. Subjektivität in Spannung zu Alltag und Geschichte, Rom 1990, S. 19-39, bes. S. 19-22. Emmerich, Wolfgang, Kleine Literaturgeschichte (2000), S. 250.

33 Vgl. Albrecht, Friedrich, Zwischen den Grenzpfählen der Wirklichkeit. Zur Todesproblematik bei Anna Seghers. In: Weimarer Beiträge 36 (1990) 1, S. 118-139.

34 Emmerich, Wolfgang, Kleine Literaturgeschichte (2000), S. 251.

35 Vgl. u.a. Danyel, Jürgen, Die Opfer- und Verfolgtenperspektive als Gründungskonsens? Zum Umgang mit der Widerstandstradition und der Schuldfrage in der DDR. In: Ders. (Hg.), Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten, Berlin 1995, S. 31-46.

dabei sowohl ihren individuellen Erinnerungen nachzugehen als auch den Antifaschismus als Mythos zu demontieren.[36] Die Abwendung von den ›Heroen‹ der DDR-Geschichtsschreibung[37] praktizierte dennoch keine absolute Infragestellung des sozialistischen Weltbildes. Die Hinwendung zur Mythologie, zu Märchen- und Legendenfiguren zum Beispiel bei Autoren wie Franz Fühmann und Heiner Müller und Autorinnen wie Christa Wolf[38] und Irmtraut Morgner[39] ist von dieser Ambivalenz geprägt. Diese Koordinaten des Geschichtsbewusstseins ähneln denen in der Exilliteratur, in der häufig die Einsicht in das Scheitern der eigenen Hoffnungen eine Hinwendung zum Mythologischen und Gleichnishaften zur Folge hatte. Die DDR-Literatur der 70er Jahre verknüpfte die Wiederkehr verdrängter Traumata mit der Wiederkehr von Hoffnung und utopischen Entwürfen, die in der (sozialistischen) Realität nicht mehr zu verankern waren. Unter anderem brachte diesen Konnex Christa Wolf in ihrem Diskussionsbeitrag zum VII. Schriftstellerkongress der DDR 1973[40] auf folgende Formulierung:

> Als schreibendes Subjekt kann man überhaupt nur versuchen, diesem Stoff [der Zeit des Faschismus] näherzutreten, wenn man sich eines gesellschaftlichen Standorts sicher ist, der einem eine radikale Kritik auch an sich selbst, der man einmal war, ermöglicht. Sonst könnte eine solche Arbeit einen vernichten. Aber auch dann ist es ungeheuer schwer. Genau das aber zeigt mir, daß es sich um »Unerledigtes« handelt, worüber zu sprechen ist.[41]

36 Vgl. Zimmering, Raina, Mythen in der Politik der DDR, Leverkusen 2000.

37 Vgl. Brockmann, Stephen, Heroes of the Zero Hour. In: Ders.; Steakly, James, Heroes and Heroism in German Culture. Essays in Honor of Jost Hermand, April 2000, Amsterdam, New York 2001, S. 103-121.

38 Vgl. Hell, Julia, Critical Orthodoxies, Old and New, or The Fantasy of a Pure Voice: Christa Wolf. In: Hermand, Jost; Silberman, Marc, Contentious memories: looking back at the GDR, Madison, Wis. 1996, S. 65-101.

39 Die Hexe Kathrin aus den »Sagen von Unirdischen« wird von Zehl Romero als der »Anfang einer langen Reihe von feministischen Hexen, die mit Irmtraut Morgners *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz* (1974) bald großen Einzug in die DDR-Literatur halten sollten«, bezeichnet. Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (2003), S. 287.

40 Vgl. auch: Schriftstellerverband der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.), VII. Schriftstellerkongreß der Deutschen Demokratischen Republik. 14.-16. Nov. 1973 in Berlin, Berlin, Weimar 1974.

41 Wolf, Christa, Diskussionsbeitrag zum VII. Schriftstellerkongreß der DDR 1973. In: Dies., Die Dimension des Autors (1987), S. 434/435.

Kindheitsmuster erlangte seine umfassende Bedeutung für die DDR-Literatur aus diesem geschichtsphilosophischen Paradigmenwechsel. Kulturpolitisch fanden die Ambivalenzen zwischen Kritik und neuer Utopie ihre Entsprechungen Anfang des Jahrzehnts in der Desillusionierung der Hoffnungen auf einen zweiten Aufbruch. Schon 1973, auf dem 9. Plenum des Zentralkomitees der SED, nahm Honecker die Enttabuisierungen zurück. Die folgenden Verbote und Beschränkungen, unter anderem durch das Devisengesetz, das Strafen für die Annahme von Honoraren aus dem Westen vorsah, gipfelten 1976 in der Aberkennung der Staatsbürgerschaft von Wolf Biermann anlässlich seines Konzertes in Köln. Der erfolglose Protest vieler Schriftsteller und Schriftstellerinnen gegen diese Maßnahme und die folgende Polarisierung zwischen Künstlern, Künstlerinnen und Regierung waren der Grund für eine große »Westflucht« von Intellektuellen, die in den 80er Jahren stetig zunahm und aus heutiger Sicht als ein Vorbote des Zusammenbruchs des Systems gedeutet werden kann.

Seghers, die aufgrund ihres Alters und ihrer häufigen Krankenhausaufenthalte mehrfach um Ablösung vom Amt der Präsidentin des Schriftstellerverbandes gebeten hatte, musste in dieser »Affäre« noch ein letztes Mal kulturpolitisch agieren. Sie war zwar nicht um ihre Unterschrift unter das Protestschreiben gebeten worden, wohl aber von Christa Wolf von demselben und der bevorstehenden Veröffentlichung in westlichen Zeitschriften informiert worden.[42] Die Weitergabe des Schreibens an westliche Agenturen widersprach ihrem Loyalitätsgefühl. Aus diesem Grund sah sie sich gezwungen, das Vorgehen der Regierung öffentlich zu rechtfertigen. Die persönlichen Konflikte, die sie in dieser Affäre austrug, beschrieb Christa Wolf in ihrer Rede zum hundertsten Geburtstag der Autorin:

> In den nächsten Tagen und Wochen, die angefüllt waren mit endlosen Auseinandersetzungen und Versammlungen, rief sie mich öfter an, meistens um mir ihr Missfallen immer wieder auszudrücken. Einmal sagte sie: Jetzt huppst du übern Graben. – Über welchen Graben, Anna? fragte ich sie. Sie legte auf. – Wenig später rief sie wieder an und ließ mir ausrichten, sie habe es nicht so gemeint, wir bleiben doch auf alle Fälle Freunde. Sie litt, wie man leidet, wenn beide Seiten eines Widerspruchs gleich unerträglich sind.[43]

42 Vgl. Berger, Christel, Gespräch mit Dr. med. Ruth Radvanyi. (1992), S. 152.

43 Wolf, Christa, Im Widerspruch. Zum hundertsten Geburtstag von Anna Seghers. In: Dies., Seghers, Anna, Das dicht besetzte Leben (2003), S. 190.

Die geplanten Ausschlüsse der ›Protestler‹ aus dem Schriftstellerverband, da diese sich weigerten, ihren Protest öffentlich als Fehler einzugestehen, verhinderte Seghers durch ihr Eingreifen.[44] Nicht verhindern konnte sie aber die Parteiausschlüsse und die »strengen Rügen« der Partei zum Beispiel gegenüber Stephan Hermlin und Christa Wolf sowie die Abwanderung einer ganzen Reihe wichtiger Schriftsteller und Schriftstellerinnen in den nächsten Jahren, unter ihnen Thomas Brasch, Sarah Kirsch, Reiner Kunze, Hans Joachim Schädlich, Jutta Bartus und Jürgen Fuchs.

Auf dem VIII. Schriftstellerkongress von 1978, an dem außer Hermlin und Braun keiner der ›Protestler‹ teilnahm,[45] wurde Seghers von Hermann Kant als Präsidentin des Verbandes abgelöst.

Seghers' Arbeit an *Drei Frauen aus Haiti* fällt in die Zeit der Eskalation im Konflikt zwischen Schriftstellern und Regierung. Der Schriftstellerverband wurde mehr und mehr zu einem »Instrument der Schikane«.[46] Mittenzwei, der die Entwicklungen unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses der Intellektuellen zum Staat darstellt, betont den Wunsch vieler Intellektueller nach einer Öffentlichkeit jenseits der Parteilinie und den verzweifelten Versuch der Regierung, diese trotz der Gegenöffentlichkeit in der BRD zu verhindern. Für Seghers, die wahrscheinlich ebenso wie der von Mittenzwei als Beispiel herangezogene Jürgen Kuczynski so etwas wie den »Voltaireschen Typus« des Intellektuellen[47] verkörperte,

44 Ebenda, S. 191. Mittenzwei, Werner, Die Intellektuellen (2001), S. 290-309. Emmerich, Wolfgang, Kleine Literaturgeschichte (2000), S. 246-263.

45 Fühmann, der durch Seghers, trotz seiner Mitgliedschaft im Vorstand, als Gast zum Kongress eingeladen worden war, trennte in seiner Antwort, genau wie Wolf, die persönliche Beziehung von der öffentlichen: »Sehr geehrte Frau Präsidentin; verehrte Anna Seghers, […] Ich erwarte, verehrte Anna Seghers, auch darum keine Antwort von Ihnen, weil ich jede Minute Ihrer Zeit, die Sie Ihrem literarischen Werk widmen können, für unvergleichlich nutzbringender angelegt halte als mit dem Eingehen auf Fragen, die durch einen Briefwechsel zwischen uns nicht zu lösen sind. Ich möchte Ihre Einladung darum auch als Ihren persönlichen Versuch verstehen, einen offensichtlichen Verstoß gegen die Statuten des Verbands irgendwie noch abzumildern. Wäre es so gemeint gewesen, danke ich für die gute Absicht. […] Ich bleibe mit den besten Wünschen für Ihre Gesundheit, Ihre Arbeitskraft und Ihr persönliches Wohlergehen, in stets unveränderter Verehrung Ihres literarischen Werkes [Unterschrift]«, ASA Sign. 929. Auch in: Franz Fühmann: Briefe 1950-1984. Hg. von Hans-Jürgen Schmitt, Rostock 1994, S. 261/262.

46 Emmerich, Wolfgang, Kleine Literaturgeschichte (2000), S. 261.

47 Mittenzwei, Werner, Die Intellektuellen (2001), S. 319: »Für Peter Hacks bewegten sich Männer vom ›Voltaireschen Typus‹ auf der ›haardünnen Linie zwischen Staatsfeind und Staatsdichter‹, ›heute willkürlich zugelassen, morgen willkürlich

war die Ausrichtung auf Öffentlichkeit schon immer eine Grundkonstante der Poetologie ihrer Werke und ihrer politischen Tätigkeit gewesen. Die große Bedeutung der öffentlichen Orte in ihren Texten ist nur ein Ausdruck dieser Wertschätzung. Mit zunehmendem Alter scheint sie die geforderten Einschränkungen, die sie immer nur teilweise ernst nahm, für ihr eigenes Schreiben mehr und mehr ignoriert zu haben. Diese Souveränität bedeutete aber nicht, dass der Kampf um Öffentlichkeit und die Repressionen keinen Eingang in ihr Spätwerk gefunden hätten. In die hermetische Poetik der drei letzten Erzählungen ist, wie zu zeigen sein wird, die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Politik und Individuum, von Einschluss und Ausschluss eingegangen. Mit den letzten Erzählungen zeigt sich die gealterte Autorin immer noch in Auseinandersetzung mit den sie umgebenden Widersprüchen und Entwicklungen.

In die ersten Rezensionen der Erzählungen, die zu Seghers' achtzigstem Geburtstag erschienen, ist nichts von diesen Widersprüchen und Problemen der aktuellen Situation eingegangen. Die Rezensenten brachten der Autorin ihre Verehrung dar und feierten ganz im Sinne der fortschreitenden Entwicklung des ›real existierenden Sozialismus‹ den Geschichtsoptimismus der Erzählungen und die Heroik der dargestellten Frauenschicksale.[48] Wolfgang Joho zum Beispiel beschwört die Zuversicht und Siegesgewissheit der Frauenfiguren und beschreibt die Folgerichtigkeit des Lebens der Autorin anhand von Naturmetaphern, die an die Sprache der Revolutionsmythen der 20er Jahre erinnern.[49] Noch in der Erkenntnis, dass die Erzählungen wohl doch eher einen skeptischen Blick auf die Geschichte werfen, muss Siegfried Streller den Marxismus der Autorin heraufbeschwören, um das Erkannte wieder unkenntlich zu machen.

> Anna Seghers zeichnet Geschichte nicht als den siegreichen Kampf der Fortschrittskräfte auf, von denen sie als Marxistin weiß, daß er auf die Dauer das Antlitz unseres Planeten verändern wird. Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf den widerspruchsvollen auch von Niederlagen bestimmten und verzögerten Prozeß.[50]

entfernt.‹ […] Das Ausnutzen feudaler Strukturen im Interesse der Öffentlichkeit offenbarte einerseits den undemokratischen Charakter dieses Staates, andererseits kennzeichnete es die vertrauten Beziehungen zwischen der Parteispitze und ihren prominenten Intellektuellen.«

48 Vgl. Kaufmann, Eva, Kommentar. Werkausgabe II/6, S. 437.

49 Joho, Wolfgang, Den Sieg den wir in uns tragen. Anna Seghers: Drei Frauen aus Haiti. In: ndl 28 (1980) 11, S. 134-136.

50 Streller, Siegfried, Von verborgener Größe. In: ndl 28 (1980) 11, S. 139-142, Zitat S. 142.

Eine genauere Lektüre präsentierte Eva Kaufmann in den *Weimarer Beiträgen* und 2005 im Kommentar der Werkausgabe.[51] Sie stellt sich den verstörenden Anteilen der Texte, die unter anderem durch die äußerste stilistische Verknappung ausgelöst würden. Die Widersprüche versucht sie durch die Einbindung des Schicksals des Einzelnen in das der Massen am Ende der Erzählung als aufgehoben zu interpretieren. Dieser Rezeptionstopos der Einbindung des Einzelnen in die Gesellschaft war schon auf die erste mexikanische Novelle *Crisanta* in Verkennung ihres poetologischen Gehaltes angewandt worden und scheint sich immer da anzubieten, wo sich die Texte einer eindeutigen Interpretation entziehen. Nach dieser ›Gratulationskur‹ wurde es still um die letzten Erzählungen der Autorin, die 1983 starb. In den zahllosen Nachrufen auf ihre Person und ihr Werk standen die Romane und die Erzählungen aus dem Früh- und Exilwerk im Mittelpunkt.[52] In den Jahren bis 1989 waren die *Drei Frauen aus Haiti* nur selten Gegenstand der Forschung und wenn, dann unter den bekannten Vorzeichen.[53]

Erst die Wende, so scheint es im Rückblick, ermöglichte neue Sichtweisen auf das Werk und damit einhergehend die Entdeckung einiger bis dahin vernachlässigter Texte. Die ersten Jahre waren noch durch die Janka-Debatte geprägt. Die Diskussionen fanden polarisierend zwischen Anschuldigung und Rechtfertigung statt. Die karibischen Erzählungen schienen unter diesem Blickwinkel abseitiges Terrain. In der Monographie von Ute Brandes zum Beispiel werden die Erzählungen mit keinem Wort erwähnt.[54] Andreas Schrade führt die Texte nur der Vollständigkeit halber und ohne neue Erkenntnisse in einem nachgestellten Kapitel an.[55] Das Interesse an den karibischen Geschichten im Ganzen konzentrierte sich meist auf den mittleren Zyklus. Die Verarbeitung der Erzählung »Das Licht auf dem Galgen« durch Heiner Müller in seinem Stück »Der Auftrag« stand zum Beispiel häufiger im Blickfeld der Forschung.[56] Die

51 Kaufmann, Eva, Anna Seghers: Drei Frauen aus Haiti. In: Weimarer Beiträge 36 (1980) 11, S. 151-161.

52 Vgl. ndl 31 (1983) 10, sowie: Sinn und Form 35 (1983) 4.

53 Hodges, Carolyn R., The Power of the Oppressed. The Evolution of the Black Character in Anna Seghers' Caribbean Fiction. In: Studies in GDR Culture and Society 7, New York, London 1987, S. 185-197. Behn-Liebherz, Manfred, Der Schriftsteller als Gedächtnis der Revolution. Die »karibischen Geschichten«. In: Text und Kritik, Anna Seghers, 38 (1982), Neufassung, S. 87-95.

54 Brandes, Ute, Anna Seghers, Berlin 1992.

55 Schrade, Andreas, Anna Seghers, Stuttgart, Weimar 1993.

56 Fehervary, Helen, Landschaften eines Auftrags (1999), S. 160-175.

Darstellung der Schwarzen, der Frauen und der Karibik wurde unter dem Verdacht des Exotismus und des Sexismus analysiert.[57] Die Argumentationslinien verliefen dabei ähnlich wie bei der Analyse der mexikanischen Erzählungen. Die Darstellung einer Geschichte der Befreiung der Schwarzen musste unter diskursanalytischem Blickwinkel zwangsläufig zu einer Analyse der inhärenten diskriminierenden Anteile führen. Sigrid Weigel (1991)[58] stellt in ihren Betrachtungen zu der Novelle »Die Hochzeit von Haiti« die Verbindung der Topoi der Natur, der Schwarzen und der Frauen in den Mittelpunkt und erkennt deren Grundlage im Aufklärungsdiskurs. Vibeke Rützow Petersen[59] nimmt, anders als Weigel, eine Analyse der drei letzten karibischen Erzählungen unter feministischer und antikolonialistischer Perspektive vor und kommt dabei zu der Schlussfolgerung, Seghers habe zwar für die Befreiung ihrer Figuren schreiben wollen, werde dabei aber Opfer des der deutschen Sprache inhärenten kolonialen Diskurses und kolonialisiere ihre Figuren, statt sie zu befreien.

> *Drei Frauen aus Haiti* is a text about colonized subjects constructed neither in the once indigenous Arawak nor in the French patois of the colonized peoples of Haiti, but in German, a language deeply rooted in European hegemonic discourses. […] But purely by writing in German as a German, she is empowering Western intellectual and political hegemony. […] Language, both in the spoken form and as »the writing project,« was and still is one of the primary agents of control and mastery.[60]

Die allgemeine Erkenntnis, dass es unmöglich ist, aus den eigenen kulturellen und sprachlichen Kontexten herauszutreten, ist so richtig, wie sie für das Verständnis der Texte wenig hilfreich ist. Die Analyse verkennt trotz des Wunsches nach Ausgewogenheit die genuin ästhetische Verfasstheit von Literatur. Literarische Figuren bleiben immer Objekte ihrer

57 Teraoka, Arlene A., Race, Revolution and Writing. Caribbean Texts by Anna Seghers. In: Bahr, Eberhard; Saine, Thomas P., The internalized Revolution. German Reactions to the French Revolution 1789-1889, New York 1992, S. 219-237.

58 Weigel, Sigrid, Fremde Kultur und Weiblichkeit in den »karibischen Geschichten« von Anna Seghers, Hans Christoph Buch und Heiner Müller. In: Feministische Studien 9 (1991) 2, S. 57-64.

59 Rützow Petersen, Vibeke, Revolution or Colonization: Anna Seghers' Drei Frauen aus Haiti. In: The German Quarterly 65 (1992) 1, S. 396-406.

60 Rützow Petersen, Vibeke, Revolution or Colonization (1992), S. 401.

Erfinderinnen und Erfinder. Die Frage, ob den Figuren ein Subjektstatus zugebilligt werde oder ob sie Objekte des Diskurses bleiben, ist unter den gegebenen Bedingungen der durch Sprache geschaffenen Figuren irrelevant. Es soll hier kein Zweifel an den analysierten hegemonialen Anteilen europäischer Sprachen und europäisch-amerikanischen Sprechens über die ehemaligen Kolonialländer geäußert werden. Die Frage ist nur, ob solch eine Analyse abgesehen von dieser allgemein wichtigen Erkenntnis auch dem Verständnis der analysierten Texte nutzen kann. Diese Art der Rezeption fällt trotz der Schulung an neuesten Literaturtheorien auf die Gleichsetzung von literarischen Figuren mit realen Menschen zurück und perpetuiert das Vorurteil, die möglichst getreue Abbildung von Realität sei das Ziel dieser sozialistischen Autorin gewesen. Die mitgelieferte Voraussetzung, die Autorin wolle ihre Figuren zur Befreiung führen, verstellt den Blick auf die Gegebenheiten des Textmaterials und lässt die Frage nach den Implikationen in den Texten gar nicht erst aufkommen.[61] Thomas Mast, der in seiner Analyse der karibischen Geschichten insbesondere die Verwendung des Materials durch Seghers betrachtet, versucht so, die Texte selber und nicht den Ethnozentrismus der europäischen Kultur im Allgemeinen wieder in den Blick zu bekommen.

> Of course, Seghers' positionality as a white, German woman of Jewish background, with a doctorate in art history and with Marxist affiliations embeds her in the European philosophical tradition. But this disposition does not automatically disqualify her from highlighting the specificality of the other culture nor does the fact that she incorporated historically authenticated information with regard to the French Revolution.[62]

Seine Auseinandersetzung mit Seghers' Quellen verdeutlicht die differenzierte Annäherung der Autorin an das Problem der Repräsentation des Anderen. Auch in dieser Frage erweist sich die Herangehensweise über die Biographie als relativ unergiebig und scheint immer nur schon Bekanntes zu bestätigen. In diesem Sinne kritisiert Bernhard Greiner die

61 Deutlich wird die Vernachlässigung des Textmaterials in der falschen Inhaltsangabe von »Das Versteck«. Toaliina pflegt weder Tschanangi noch andere Verwundete in der Höhle, wie dort behauptet wird. Rützow Petersen, Vibeke, Revolution or Colonization (1992), S. 397.

62 Mast, Thomas, Representing the Colonized/Understanding the Other? A Rereading of Anna Seghers' *Karibische Geschichten*. In: Colloquia Germanica 30 (1997) 1, S. 25-45, Zitat: S. 29.

Lektüren, welche im Rekurs auf die Biographie, auf die Teilhabe an den antifaschistischen Kämpfen, die Texte von längst Gewusstem her erläutern. Dagegen setzt er den Versuch einer Lektüre der karibischen Geschichten mit Hölderlin und unter semiologischen Gesichtspunkten. Die These seiner Untersuchung lautet, Anna Seghers' Erzählen sei semiologisch orientiert und tendiere auf dieser Grundlage zu serieller Konstruktion.[63] Diese These lenkt den Blick auf die Konstruktion der Erzählungen und führt zu neuen Ergebnissen. Am ergiebigsten erweist sich dabei die Herausarbeitung der Nähe zu jüdischen Geschichts- und Erzählkonzeptionen in der Struktur der Texte. Dieser Ansatz korrespondiert mit meinem Interesse an der Erzählkonzeption und dem Ort der Frauen in der Topographie der Texte. Dabei geht es in Anlehnung an Stephen Greenblatts Untersuchung zur »Erfindung des Fremden« weniger um die Unterscheidung von richtiger oder falscher Darstellung als vielmehr um die Untersuchung der Darstellungspraxis als solcher. Denn: »Fest steht nur, daß die europäischen Darstellungen der Neuen Welt etwas über die europäische Repräsentationspraxis aussagen.«[64]

Die drei Erzählungen werden im Folgenden nacheinander unter dem Aspekt der diskursiven Verfasstheit der dargestellten Welten analysiert. Die Analyse verfolgt zum einen das Ziel, die Texte als sprachliches Material ernst zu nehmen, und zum anderen, den verstörenden Anteilen der Geschichten nicht aus dem Weg zu gehen. Dabei gehe ich von der Frage aus, an welchem Standort die Frauenfiguren in der diskursiven Verfasstheit der Texte positioniert sind. Das Sprechen, Erzählen und Schweigen der Frauen im Gegensatz zu dem der männlichen Figuren ist Ausdruck der diskursiven Widersprüche in den Texten, in denen Narration, Erzählung und Geschichte nicht mehr widerspruchsfrei aufeinander zu beziehen sind. Die Frage nach dem Verhältnis dieser drei Ebenen zueinander steht daher im Mittelpunkt der Analysen.

Die Bedeutung des Sehens für die Perspektivierung der Geschichten wird in allen drei Erzählungen auf intra- und extradiegetischer Ebene deutlich. Die im Kontext der Geschichten diskutierten Perspektivierungen verweisen auf den narrativen Diskurs des Zyklus, dem anhand einer Analyse der Beziehungen zwischen Geschichten und Erzählungen sowie zwischen Geschichten und Narrationen nachgegangen werden soll. Dabei stütze ich mich auf die grundlegende Unterscheidung von Genette

63 Greiner, Bernhard, Anna Seghers' zyklisches Erzählen (1994), S. 157, S. 161.

64 Greenblatt, Stephen, Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker, Berlin 1994, S. 18.

und verwende dessen Terminologie.[65] Die Unterscheidung zwischen den drei Ebenen der Erzählungen macht es möglich, die Verortung der Frauenfiguren in dem widersprüchlichen Erzählgeflecht herauszuarbeiten. Der diskursive Charakter dieser Positionierung erlaubt es nicht, die textuell erschaffenen Figuren auf eine außertextuelle Realität zu übertragen.[66] Die Blick-Konstellationen auf der Ebene der Geschichten und der Erzählung bilden die Grundlage für die topographische Zuordnung der Frauenfiguren. Auf diese Weise sind Erzählkonstruktion, Perspektivierung und Verortung der Frauen engmaschig miteinander verknüpft.

3 »Das Versteck«

Die erste der drei Erzählungen ist die zeitlich am weitesten entfernte, als historisches Datum wird die dritte Abreise des Kolumbus aus Haiti (1498) genannt. Zugleich mit der großen zeitlichen Distanz scheint eine starke Anreicherung mit Symbolik und eigener Bedeutungszuschreibung in diesen Text eingegangen zu sein. Die extreme sprachliche Verdichtung lässt den Text schlicht wirken. Die Geschichte von Toaliina, die der Versklavung durch Kolumbus durch einen Sprung ins Wasser entgeht und den Rest ihres Lebens in einer Höhle am Meer zubringt und zur Legende der Widerstandskraft und -möglichkeit wird, trägt legendenhafte Züge.[67] Die Vielfalt der Bedeutungsebenen erschließt sich erst bei genauerer Lektüre.

3.1 Vom Sehen und Gesehenwerden

Mit Beginn des Textes lenkt die Erzählinstanz den Blick auf die Schiffe des Kolumbus. Die Schiffe, die in allen drei Erzählungen Schlüsselpositionen inne haben, markieren den Ort des Geschehens innerhalb der historischen

65 Genette, Gérard, Die Erzählung (1998), S. 17.

66 Vgl. auch Greenblatt, Stephen, Wunderbare Besitztümer (1994), S. 75: »Echte Toleranz, so ließe sich argumentieren, gibt es nur gegenüber Leuten, mit denen man tatsächlich zusammenlebt; die Sitten räumlich oder zeitlich weit entfernter oder gar erfundener Wesen mag man bewundern oder verachten soviel man will, mit Toleranz haben diese Reaktionen nichts zu tun.«

67 Günter Caspar formulierte seinen ersten Leseeindruck so: »Es sind starke Geschichten: hart, karg und poetisch. Eigentlich Legenden.« Günter Caspar an Seghers, 2. Mai 1979, ASA Sign. 809.

und geographischen Koordinaten. Von diesem Punkt ausgehend werden die nötigen Informationen für das Verständnis und die Bedingungen der Situation geliefert. Da es sich um die Schiffe des Kolumbus handelt, werden seine Absichten und sein Auftrag expliziert. Der Auftrag ist doppelt mit der Aufgabe des Berichtens verbunden: Ziel der Heimfahrt ist ein neuer Bericht für die Königin und die Lieferung von Waren, von deren Schönheit er vorher berichtet hatte. Beide Berichte handeln von Fremdheit und Schönheit und wecken bei der Königin Wünsche nach mehr Besitz und neuen Berichten. Die Umschreibung der Mädchen anhand einer Paradies-Metaphorik bedient exotistische Topoi: »Er brachte ihr zwölf sehr junge Mädchen, die er in seinen Berichten paradiesisch an Anmut und Schönheit genannt hatte.« (S. 327) Die Mädchen werden als Jungfrauen und im Zusammenhang mit der Suche nach Gold zu Bestandteilen der Bildlichkeit vom Paradies und vom »Goldenen Zeitalter«. Die Referenzen entsprechen den Beschreibungen des historischen Kolumbus, der hoffte, in der Neuen Welt das irdische Paradies zu finden.[68] Ergänzt wird diese Konzeption durch die Komponente der Erziehung und damit der Integration des wunderbaren Fremden in das eigene System: »Die Königin Isabella wollte diese Mädchen am spanischen Hof erziehen und sie aufwarten lassen zum Staunen ihrer Gäste.« (S. 327)

Die Pläne des Kolumbus und der Königin sind auf Zukünftiges ausgerichtet und unterwerfen die Fremden, indem sie sie für ihre Zwecke nutzen wollen, dem Warencharakter. Die Darstellung macht deutlich, wie der »frühe Diskurs der Neuen Welt […] die allmähliche Kolonisierung des Wunderbaren« dokumentierte und häufig unter dem Motto der ›Erziehung‹ vollzog.[69] Dieser Erzählstrang ist durch die Tätigkeit des Planens und Verfügens im Modus des Berichtens bestimmt. Kolumbus vollzog tatsächlich, wie aus seinen Briefen und überlieferten Texten entnommen werden kann, die Besitzergreifung der entdeckten Inseln als sprachliche Handlung. Seine Berichte und die übersandten Dokumente waren Zeugnisse juristischer Verfahren, durch die der Anspruch der spanischen Krone auf die Inseln besiegelt wurde.[70] Die Machtausübung durch Sprache bei vollkommener Nichtbeachtung der Gegebenheiten,

68 Vgl. u.a. Todorov, Tzvetan, Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen, Frankfurt am Main 1985, S. 25.

69 Greenblatt, Stephen, Wunderbare Besitztümer (1994), S. 42.

70 Ebenda, S. 91-98, S. 93/94: »Für Kolumbus besteht Besitzergreifung im wesentlichen aus einer Reihe sprachlicher Handlungen: Erklären, Bezeugen, Protokollieren. Diese Handlungen sind öffentlich und amtlich: Der Admiral spricht als Vertreter des Königs und der Königin, und seine Rede muß von zulässigen, namentlich genannten Zeugen gehört und verstanden werden, […].«

wie zum Beispiel der dort bereits anwesenden anderen Menschen, ist typisch für den Diskurs über die Neue Welt und findet sich in der Charakteristik des Kolumbus im Text der Erzählung.

Im folgenden Absatz werden die Mädchen auf dem Schiff aus verschiedenen Perspektiven dargestellt.

»Wie fliegende Fische schnellten die Mädchen in ihren Tänzen aneinander vorbei unter der Abendsonne, an Deck des Admiralsschiffs.« (S. 327) – Der unmittelbare bildliche Einstieg in den Absatz markiert eine Perspektivenveränderung: Der Blick der Erzählinstanz wendet sich nun den Mädchen direkt zu, erfolgt nicht mehr vermittelt durch die Berichte anderer. Darüber hinaus ist er selber explizit Thema dieser Hinwendung. Die Subjektposition wird von den Mädchen eingenommen, die sich gegenseitig die Inselbewohner zeigen. Diese aktive Handlung scheint für die Darstellungspraxis von indigenen Mädchen so ungewöhnlich zu sein, dass, trotz der Eindeutigkeit bei den im Archiv aufbewahrten Manuskripten, in der Erstausgabe beim Aufbau-Verlag eine kleine grammatische Veränderung zu einer Umkehrung der Blickrichtung führte. Dort heißt es: »Sie zeigten sich den Inselbewohnern.«[71] Die Formulierung vom Angeschaut-Werden der Mädchen, nicht von deren aktivem Zeigen, scheint die weniger irritierende zu sein. Die Inselbewohner wiederum, welche von den Spaniern bewacht werden, beobachten die Abfahrtmanöver der Schiffe. An Deck bestaunen die Schiffsleute die Mädchen, welche sie nicht berühren dürfen. Zwischen den spanischen Matrosen und den Mädchen wird also die übliche eurozentrische Blickrichtung (weiße Männer betrachten indigene Frauen) hergestellt. Es sind wechselseitige Blickkonstellationen, die Ausdruck für die Distanz und die Machtverhältnisse zwischen den Beteiligten sind und in deren Mittelpunkt die Gruppe der Mädchen steht, welche sich ihresgleichen zeigen. Der Ort der Schiffe ist dabei eine Heterotopie im Sinne Foucaults, der Heterotopien als Platzierungen beschreibt, »die die sonderbare Eigenschaft haben, sich auf alle anderen Plazierungen zu beziehen, aber so, daß sie die von diesen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren.«[72] Die Situation auf dem Schiff ist

71 In der Originalausgabe (Aufbau 1980) heißt es: »Sie zeigten sich den Inselbewohnern.« In der Luchterhand-Ausgabe (1980) steht: »Sie zeigten sich die Inselbewohner.« In den ersten handschriftlichen Aufzeichnungen »Sie zeigten sich diesen und jenen Inselbewohner.« Vgl. ASA Sign. 68. So auch in Sign. 70. In Sign. 71 auf Manuskriptseiten des Aufbau-Verlags: »Sie zeigten sich die Inselbewohner.«

72 Foucault, Michel, Andere Räume. In: Idee, Prozeß, Ergebnis. Die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt. Ausstellungskatalog, Berlin 1987, S. 337-340, Zitat S. 338.

eine solche Heterotopie, da wie in einem Spiegel die Machtverhältnisse zugleich gezeigt und umgekehrt werden.[73] Die Mädchen sind der aktive Kern des Bildes. In ihrem Mittelpunkt steht Toaliina, die erstens durch ihre Schönheit hervorsticht und zweitens als einzige mit einem Namen genannt wird:[74] »Die Schönste unter ihnen war daheim Toaliina gerufen worden, der Name war ihr geblieben.« (S. 327) Heimat wird in diesem Satz zu einem Ort, an dem ein Mensch einen Namen hat. Die Schiffe sind keine Heimat, und aus einem nicht näher erklärten Grund scheint nur Toaliina ihr Name geblieben zu sein. Dieser Umstand ähnelt ex negativo der Praxis des Kolumbus und anderer Entdecker, die entdeckten Länder sowie die verschleppten Menschen auf christliche Namen zu taufen und damit den eigenen Besitzanspruch zu manifestieren.[75] Die kurze Sequenz erinnert ebenfalls an den Schrecken der Erzählerin in *Der Ausflug der toten Mädchen*, als sie ihren Mädchennamen vernimmt und sich unwillkürlich an die nicht mehr vorhandenen Zöpfe fasst. Der Name, mit dem man in der Heimat gerufen wurde, kann in der Fremde verloren gehen. So wird in diesem Absatz, im Gegensatz zu den Berichten des ersten Erzählstranges, Erzählen als ein Benennen im Sinne von Erkennen des Anderen etabliert. In der Gegenüberstellung der verschiedenen Arten zu sprechen lassen sich Parallelen zu Benjamins frühem Sprachverständnis aufweisen. In seinem Aufsatz »Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« entwirft er in einer Nacherzählung der Genesis die Idee einer Unmittelbarkeit von Sprache, die dem binären Zeichenmodell widerspricht und Benennen mit Erkennen gleichsetzt.[76] Einer

73 Foucault bezeichnet den Spiegel als einen Ort der »Misch- und Mittelerfahrung« zwischen Utopie und Heterotopie. »Das Schiff […] ein Ort ohne Ort […] das ist die Heterotopie schlechthin.« Foucault, Michel, Andere Räume (1987), S. 338 und 340.

74 Houben (Christoph Columbus, 1932, S. 279/280) spricht ebenfalls von Catalina und einer Gruppe von Mädchen.

75 Greenblatt, Stephen, Wunderbare Besitztümer (1994), S. 130: »Die Taufe ist der Gründungsakt des christlichen Imperialismus.« Cortés, der von den Tabascanern 20 Frauen als Friedensgeschenk erhielt, taufte eine dieser Frauen, die seine Geliebte und Übersetzerin wurde, auf den Namen Doña Marina. Als La Malinche ist sie bis heute eine der umstrittensten Figuren der mexikanischen Geschichtsschreibung. Vgl. Ebenda, S. 216-220.

76 Benjamin, Walter, Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen (GS II, 1), S. 140-157. Zur Kritik an diesem Sprachverständnis siehe: Kleiner, Barbara, An-Sprache oder Sprache überhaupt. Zur Frage der (sexuellen) Differenz bei Walter Benjamin. In: Global Benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992, Band III, hg. von Klaus Garber u.a., München 1999, S. 1648-1658.

solchen Idee von Sprache scheint auch Seghers' Schreiben teilweise verpflichtet gewesen zu sein.

In der Exposition werden zwei verschiedene Arten zu sprechen mit dem Sehen und Gesehenwerden verbunden. Die Schönheit, welche die einen begehren und die anderen besitzen, bildet den Mittelpunkt dieser Konstruktion. Während das Berichten über Schönheit deren Unterwerfung zur Folge hat, erscheint das Sprechen auf Seiten der Mädchen als nahezu magische Handlung. Die Perspektive des Gesehenwerdens verbleibt in der Distanz und verleiht den Handlungen (Tanzen, Zusammendrängen) und Kommunikationsakten (Handzeichen, Vogelschrei, Beißen) dieser Gruppe einen rätselhaften und animistischen Charakter. Die Erzählinstanz etabliert eine übergeordnete Perspektive, durch die beide Gruppen in ihrer Unterschiedlichkeit und Abhängigkeit voneinander präsentiert werden. Die Darstellung der grundsätzlichen Differenz der beiden Gruppen und ihrer Sprachen betont den Charakter eines Widerstreits.[77] Der Blick der Erzählinstanz auf die Mädchen ist deswegen ein anderer als der der Kolonisatoren. Während der koloniale Diskurs die Einordnung in die eigenen exotistischen Kategorien vornimmt (»paradiesische Schönheit«), betont die Erzählinstanz deren Fremdheit und kleidet diese in animistische Metaphern. Die Unterschiede zwischen Aneignung und Anerkennung der Fremde sind so fein wie bedeutsam. Greenblatt besteht in seiner Untersuchung der erhaltenen Texte des Kolumbus und anderer Entdecker der Neuen Welt auf dem unterschiedlichen Gebrauch des Wunderns und des sich Verwunderns. Für Kolumbus arbeitet er einen besitzergreifenden Gebrauch des Wunderbaren heraus. An anderen Texten werde aber die Erfahrung des Staunens als eine Erfahrung deutlich, die uns immer von Neuem daran erinnere, dass wir die Welt nur unvollständig begreifen. »Die Definition der Verwunderung als einer instinktiven Anerkennung von Verschiedenheit«[78], auf die er verweist, ist es, die im analysierten Text den Blick der Erzählinstanz von dem der Kolonisatoren unterscheidet.

77 Lyotard, Jean-François, Der Widerstreit, übersetzt von Joseph Vogl, München ²1989, S. 9.

78 Greenblatt, Stephen, Wunderbare Besitztümer (1994), S. 36, auch: S. 35-41, S. 43: »Wenn ich zum Abschluß noch einmal auf das kritische und humanisierende Potential der Verwunderung hinweise, so will ich damit nicht beinahe magisch ihre entgegengesetzte Verwendung im Diskurs derjenigen ungeschehen machen, die nach der Neuen Welt ausfuhren, um von ihr Besitz zu ergreifen und sie zu versklaven – so als könnte die Kunst uns von den Alpträumen der Geschichte erlösen –, wohl aber möchte ich damit in Erinnerung rufen, daß Verwunderung nicht nur der Unterwerfung, sondern auch einem fairen Umgang dienen kann.«

Die Sprache der Erzählinstanz ist grundlegend von der Etablierung einer Nähe zwischen Menschen und Naturphänomenen durchdrungen. Die Kolonisatoren – mit Namen als Etiketten – fungieren als austauschbare Spielfiguren in politischen und historischen Systemen. Die Haitianer dagegen werden in großer Nähe zu ihrem Land und umgekehrt das Land als lebendiger Teil der Gemeinschaft der Menschen dargestellt. Den Abschluss der Exposition bildet zum Beispiel das Bild der verschwindenden Küste Haitis, in dem diese personifiziert wird: »Die Anker wurden eingezogen. Die Küste verdunstete schnell mit einem tiefen Atemzug.« (S. 327) In der Konsequenz des Vergleichs der Mädchen mit fliegenden Fischen wird die Küste, also das Land, mit einem Menschen verglichen.[79] Beide Bildebenen (Natur und Mensch) gehen über den Bildbruch hinweg eine enge Verbindung ein, die als typisch für Seghers' Erzählen angesehen werden kann. Zusätzlich werden die natürlichen Elemente Erde, Wasser und Luft im Bild der Erde (Küste), die wie Wasser verdunstet, also in Luft übergeht, aufs Engste verschränkt. Die aus dem Bezug zu Wasser und Luft zusammengesetzte Metaphorik der fliegenden Fische wird fortgesetzt im Vogelschrei, den Toaliina beim Sprung ins Wasser ausstößt, und im Bild des (Vogel-)»Zugs«, den die Mädchen im Wasser bilden. Diese animistische Metaphernsprache konstituiert die Gegenwelt zu der der Kolonisatoren. Der Fortgang der Erzählung zeigt die Konsequenzen der Flucht in ihren lebens- und identitätsverweigernden Aspekten und damit die Ambivalenz der Gegenwelt. Das Ideal der Harmonie zwischen Mensch und Natur bleibt ein ereignishaft Aufblitzendes ohne die Möglichkeit einer konsequenten Verwirklichung.

Der nächste Absatz beginnt mit »Toaliina«. Dieser Name markiert den Beginn des Ereignisses und damit die zunehmende Einschränkung auf die Perspektive der Hauptfigur. Das Ereignis selber wird noch aus den etablierten Perspektiven kommentiert. Das Verbot, die Mädchen zu verletzen, wird mit ihrem Warenwert begründet. Die Menschen an der Küste erkennen aufgrund des Ereignisses, »was auf dem Spiel stand« (S. 328). Demgegenüber versuchen die Schiffsleute, sich das Fremde in den eigenen Kategorien zu erklären. Das eigene Unverständnis wird auf die Mädchen projiziert: »Sie ahnen nicht, was Spanien ist.« – »Und

79 Die bewusste Verdichtung der Metaphorik (vgl. Kaufmann, Eva, Kommentar (2005), S. 426) kann an den verschiedenen Manuskripten studiert werden. Die zitierte Stelle lautete in der ersten handschriftlichen Fassung: »Die Mädchen starrten auf die Küste, die man eben verlassen hatte.« Seghers korrigierte dann: »[…], die jetzt langsam verschwand in einem Dunst, der ihr eigener Atem zu sein schien.« Beides ASA Sign. 68. In Sign. 70 und Sign. 71 dann wie zitiert.

was es für sie bedeuten würde, am Spanischen Königshof zu dienen.« (S. 332)

Das Zitat verdeutlicht den kolonialen Diskurs, der blind ist für den Anderen. Die Figurenrede offenbart ihre unbewusste Doppeldeutigkeit. Die Narration verweist so auf die Fragwürdigkeit dieser Haltung, dem im Verlauf der Novelle der Diskurs der Haitianer gegenüber gestellt wird. Der Bruder des Häuptlings, der sofort begriffen hatte, dass diese Fremden keine Götter, sondern Ausbeuter waren, führt später den Widerstand gegen die Kolonisatoren an. Dieser Bruder hatte, so berichten sich zwei befreundete Schiffsleute, Toaliina Handzeichen gemacht und leise mit ihr gesprochen. Auch die Rufe, welche von der Küste übers Meer dringen, gehören in diese Kategorie von Sprache, die durch Kargheit im Gegensatz zum Geschwätz gepaart mit großer Bedeutung sowie durch Ermutigung und Erkenntnis charakterisiert ist.

Toaliina wird als Einzige nicht wieder gefangen genommen. Der Fokus der Erzählung richtet sich jetzt vollends auf sie aus. Die nächsten sieben Absätze beginnen durchgehend mit Toaliina oder der alten Frau, der sie folgt. Die Verengung der Erzählperspektive korrespondiert mit der zunehmenden Isolierung Toaliinas, die durch die beiden Absatzanfänge »Toaliina hatte die Richtung geändert. […] Toaliina war nicht an Land geschwommen« (S. 328) eingeleitet wird. Das Ausscheren aus der Gruppe, ihre Vereinzelung, ermöglicht das Gelingen der Flucht. Toaliinas Gedanken, Gefühle und Wahrnehmungen strukturieren die weitere Geschichte. Durch eine Analepse in der Gedankenrede Toaliinas wird die Situation auf dem Schiff beim Besuch des Bruders des Häuptlings erinnert, die vorher aus der Perspektive der beiden Schiffsleute in der erlebten Rede schon einmal dargestellt worden war: »Er hatte ihr ein Zeichen gemacht. ›Du bist nur bei dieser Frau, der Mutter meines Freundes, sicher, dein Leben lang.‹« (S. 329) Beide Aussagen bleiben rätselhaft und erhellen die Bedeutung des Zeichens nicht, das so eine Bedeutungssteigerung erhält, welche antiproportional zu seinem Inhalt verläuft. Es wird in der Aussage des Mannes mit der Frau als Mutter verknüpft.[80] Sie ist das gleichermaßen leere wie bedeutungsaufgeladene Signifikat dieses Signifikanten, zu dem auch Toaliina in ihrer Nachfolge werden wird und um dessen Mittelpunkt sich die diskursive Verfasstheit des Textes organisiert. Die Leere des Zei-

80 In ASA Sign. 70 hat Seghers »der Mutter meines Freundes« hinzugefügt. Es kann also von einer bewussten Betonung der Mutterfigur ausgegangen werden. Ebenso wird in der Schlusspassage die Frage nach den Kindern handschriftlich hinzugefügt: »Wo sind denn meine Kinder? Im Bergwerk? Gefesselt? Gefangen? Auf der See?« ASA Sign. 69.

chens korrespondiert mit dem kargen Raum der Höhle, in der die beiden Frauen leben, und mit ihrer relativen Stummheit.[81] Der Stil folgt dabei konsequent dieser Perspektive. Das Erzählen wird arm an Bildern und Ereignissen, und die Kargheit des Inhalts findet ihr Äquivalent in der Schlichtheit der Sprache. Die beiden Frauen sprechen in der gesamten Novelle beide jeweils nur zweimal. Der erste Satz der alten Frau ist wiederum eine Benennung im Sinne des Erkennens, wie sie vorher mit Toaliinas Namen verknüpft worden war: »Man hörte Schritte aus einem rückwärtigen Zugang. Die Frau sagte: ›Tschanangi! Mein Sohn!‹« (S. 329) Diese Aussage benennt den Ankömmling und die Sprecherin gleichermaßen. Er bekommt seinen Namen durch sie, seine Mutter. Sie hingegen bleibt einzig durch den Bezug auf ihn definiert. Ihr Name ist »Mutter«.

Auf seinen Bericht vom Schicksal der anderen Mädchen, der in der indirekten Rede wiedergegeben wird, reagiert Toaliina mit einem Ausruf, der seine Worte wiederholt: »Man hätte sie blutig geschlagen. Man hätte sie eingesperrt. Man hätte ihre Hütten verbrannt. Toaliina rief: ›Blutig geschlagen! Verbrannt!‹« (S. 330)

Neben dem Vogelschrei, der am Anfang des Ereignisses stand, ist dieser Ausruf die einzige lautliche Äußerung der Hauptfigur. Im Folgenden werden zwar ihre Gedanken durch die Erzählinstanz mitgeteilt, es gibt aber keinen Sprechakt mehr und keinen Bericht davon. Die Reaktion der alten Frau auf den Bericht des Sohnes ist das in der direkten Rede wiedergegebene Verbot für Toaliina, hinauszugehen.

Von diesem Zeitpunkt an gibt es nur noch das Sprechen der Erzählinstanz und die Berichte der haitianischen Männer in der Höhle. Über diese werden die historischen Geschehnisse aus den beiden bereits etablierten Perspektiven dargestellt. Die Ereignisse auf der Insel werden entweder in direkter oder in zitierter Figurenrede geschildert. Die Ereignislosigkeit des Lebens in der Höhle wird durch die äußerste Knappheit der Darstellung vermittelt.

> Sie gebar einen Sohn. Tschanangi kam später als je zuvor. Er trug eine sonderbare Münze durch eine Schnur gezogen, die um seinen Hals geknotet war. Er erklärte: […]. (S. 330)

> Die alte Frau starb. Das Alleinsein war bitter. Nach langem Warten, und Toaliina hatte inzwischen begriffen, was Warten war, kam anstelle von Tschanangi sein bester Freund. Er sagte: […]. (S. 331)

81 Im Sinne der Semiotik handelt es sich um symbolische Zeichen, die im Verlauf der Erzählungen von arbiträren symbolischen Zeichen zu konventionellen werden. Vgl. Linke, Angelika; Nussbaumer, Markus; Portmann, Paul R., Studienbuch Linguistik, Tübingen 2001, S. 17-42.

Die Aufzählung der vielfältigen politischen Ereignisse verstärkt den Eindruck der Isolation der Hauptfigur, deren Symbol die Höhle als dunkler, abgeschlossener und versteckter Raum ist. Die Kombination aus Bericht der Erzählinstanz, Berichten der haitianischen Männer und der bloßen Benennung von Toaliinas Lebensumständen ist Ausdruck der zunehmenden Ablösung des Lebens durch den Diskurs. Das Leben Toaliinas wird nicht mehr sinnlich wahrnehmbar repräsentiert. Die sich gegenseitig vermittelnden Berichte vom Leben außerhalb und innerhalb der Höhle treten an die Stelle des Lebens selbst.

In der Schilderung von Toaliinas Leben mit Tschanangi wird noch von ihren Gedanken und Gefühlen berichtet. Der Schlüsselsatz (»An diesem Ort, bei der Mutter meines Freundes wirst du dein Leben lang sicher sein.« S. 331) wird als ihre Gedankenrede nochmals wiederholt, und ihre Gefühle dazu werden benannt. Mit dem Erscheinen des zweiten Mannes, welcher den Weg zur Höhle durch den ersten erklärt bekommen hatte, wird das Höhlenleben emotions- und ereignislos. Der Bericht von der Höhle ist immer ein vermittelter (2. Stufe) oder sogar doppelt vermittelter (3. Stufe). In der Gedankenrede Toaliinas wird die intradiegetische Erzählung von der Höhle zitiert. Der zweite Mann erzählt von der Rede Tschanangis. Der Erzähler zweiter Stufe berichtet also von der Erzählung des Freundes. Die Vermittlung, die zugleich eine Verschlüsselung darstellt, betont den Geheimnischarakter. Die Höhle als Lebensort selbst bleibt dabei inhaltsleer. Die Vermittlung der Vermittlung ermöglicht die Legendenbildung,[82] die der realen Präsenz einer Person oder Gegebenheit als Signifikat nicht mehr bedarf. Dadurch ersetzen die Erzählungen von der Höhle das Geschehen in der Höhle, also das Leben Toaliinas. Innerhalb der nächsten sieben Absätze ist nur einer dem Leben in der Höhle gewidmet.

> Toaliina hatte gelernt, ihm vorzügliche Mahlzeiten zu bereiten wie Tschanangis Mutter. Sie lebte mit diesem Freund zusammen, nicht so glücklich wie ehemals, doch ohne Ungemach. Sie gebar ihm zwei Kinder. (S. 332)

82 Die Legende wird definiert – und unterschieden vom Mythos – durch eine dogmatische Dimension, auf die es hier besonders ankommt. Vgl. Ecker, Hans-Peter, Die Legende. Kulturanthropologische Annäherung an eine literarische Gattung, Stuttgart, Weimar 1993, S. 87-91, S. 107.

Von Toaliina wird damit mehr und mehr nur noch vermittelt gesprochen. Die Erzählungen und die Bilder von ihr rücken an die Stelle der Person und ihres Lebens. Tschanangi sieht zum Beispiel ihr Bild in seinem Todeskampf, und sie »schien ihm schöner zu sein als irgendeine, die es sonst wo geben mochte« (S. 333).[83] Die Beschwörung dieses Bildes endet wieder mit einer Benennung, und diese scheint magische Kräfte zu wecken. Die Suche nach dem Namen lässt ihn seine Wunden vergessen, und die wiedergefundene Erinnerung an den Namen gibt ihm Kraft.

> Ihr Anblick überschüttete ihn mit Glück. Er vergaß seine Wunden, solange er ihren Namen suchte. Er wurde plötzlich hellwach und rief: »Toaliina!« Mit dieser Erinnerung widerstand er eine Zeitlang dem Tod. (S. 333)

Die Erinnerung beschwört die Frau durch ihren Namen als Zeichen. In dieser nahezu magischen Benennung wird die reale Existenz Toaliinas durch ihre Funktion als Zeichen für etwas anderes abgelöst. Die durch die chronikhafte Aufzählung repräsentierte Leere des Höhlenlebens bildet die Grundlage für die Stilisierung der Person Toaliinas zu einem Bild. Dadurch kann sie innerhalb des Diskurses der haitianischen Männer zur Nachfolgerin der alten Frau werden. Die beiden Frauen sind in diesem Diskurs Zeichen für die Möglichkeit, sich der Unterdrückung durch die Kolonisatoren zu entziehen. Der Ort ihres Verstecks und die Frauen selber repräsentieren sich gegenseitig und können im Diskurs nicht mehr voneinander getrennt werden. Daraus resultiert erzählkompositorisch gedacht das strikte Verbot, die Höhle zu verlassen, welches über Toaliinas Goldpunkte im Haar auf der Ebene der Geschichte vordergründig motiviert wurde. Die hohe Bedeutsamkeit des Zeichens speist sich aus der Widerständigkeit gegenüber dem Weltgeschehen. Als der zweite Mann Toaliinas gefangen genommen und gefoltert wird, bewahrt er das Geheimnis. »Er lachte, und er war gewillt, sich totschlagen zu lassen, nie würde er den Ort angeben, an dem sich Toaliina versteckte, der war eine Zuflucht für manchen Verfolgten geworden.« (S. 333)

83 In dem Roman *Die Entscheidung* (1959) wird ganz ähnlich an die Krankenschwester Celia, die drei verwundete deutsche Spanienkämpfer in einem ausgetrockneten höhlenartigen Flussbett pflegt, erinnert: »Es [das Gesicht] war so schön, wie sie nie eins gesehen hatten und auch, wenn sie noch länger lebten, nie mehr eins sehen würden.« Seghers, Anna, Die Entscheidung, Werkausgabe I/7, S. 35. Zum Bild der Krankenschwester in der Literatur der 20er und 30er Jahre vgl. Rohrwasser, Michael, Saubere Mädel, starke Genossen, proletarische Massenliteratur? Frankfurt am Main 1975.

Die Konsequenz dieser topographischen Festlegung ist, dass Toaliina sowohl ihren Weltbezug als auch ihre Identität verliert. Sie vergisst ihre eigene Vergangenheit, »bis auf das Brausen der Wellen« (S.334). Vorhergegangen war diesem Verlust der Verlust der Zeitwahrnehmung durch die Liebe Toaliinas zu Tschanangi. Der Eintritt Toaliinas in die Höhle wird gekoppelt an das durch die Liebe motivierte Gefühl: »Sie verstand nichts mehr von der Zeit.« (S. 330) Dieser Satz, der in *Crisanta* ebenfalls an zentraler Stelle steht und dort den Verlust der Erinnerung und damit den Anfang der zerstörerischen Entwicklung der Frauenfigur markiert, motiviert hier die sukzessive Übernahme und Einfügung in das System der Höhle und in die Rolle der Frau darin.[84] In den Raum der Höhle wird die geschichtliche Zeit durch die Erzählungen der Männer hineingetragen. Die Frauen selbst erfahren Zeit nur im Zustand des Wartens.[85] Die Erzählung folgt diesem Verlust, indem sie der Ereignislosigkeit des Höhlenlebens den Ablauf der historischen Chronik gegenüberstellt. Am Ende kann auch die narrative Instanz über die Wirksamkeit des Zeichens und des Geheimnisses sowie über den weiteren Verlauf des Geschehens nur noch mutmaßen:

> Vielleicht schlich sich manchmal einer in Toaliinas Versteck, dem man in Todesgefahr diese Zuflucht anvertraut hatte. Vielleicht sagte manchmal einer zum anderen: »Dort lebt wohl die Frau […].«[86] (S. 334)

Das Zeichen »die Frau« ersetzt die Person Toaliina, und diese wird in dem Maße, in dem sich ihr eigenes Leben reduziert, zur Legende. Dieser Prozess der gleichzeitigen Auflösung der Identität und Konstitution des Zeichens wird durch die Schlussszene aufgebrochen. Die Ablösung der

84 Anders als im magischen Realismus, in dem der Verlust rationaler Kontrolle häufig als Ideal einer Bewusstseinshelle verstanden wird, ist dieser Zustand in Seghers' Texten negativ konnotiert. Vgl. Scheffel, Michael, Die poetische Ordnung einer heillosen Welt. Magischer Realismus und das ›gespaltene Bewußtsein‹ der dreißiger und vierziger Jahre. In: Martinez, Matias (Hg.), Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen, Paderborn u.a. 1996, S. 163-180.

85 Vgl. Leistner, Bernd, Warten und Wartenkönnen. Zu einem Motiv bei Anna Seghers. In: Ders., Sixtus Beckmesser. Essays zur deutschen Literatur, Berlin, Weimar 1989, S. 156-172. Leistner exemplifiziert an dem Roman *Die Toten bleiben jung* seine These, das Wort »warten« gewinne dort den Charakter eines Tätigkeitsverbs und Warten werde so zu einer »der Frau, der Mutter eigentümlichen Tathandlung«. Ebenda, S. 166.

86 Vgl. die Verdichtung in der Überarbeitung. In den ersten Fassungen hieß es noch: »Dieser oder jener schlich sich manchmal in Toaliinas Versteck.« ASA Sign. 69 und 70.

Chronik durch ein Ereignis wird mit dem Wort »Einmal« markiert. Der automatisch ablaufende Geschichtsprozess wird durch die Einmaligkeit des Ereignisses durchbrochen. Das Erzählen wird bildhaft, Sinneswahrnehmungen werden geschildert, und Toaliina als Person mit Gedanken und Gefühlen rückt wieder in den Mittelpunkt des Erzählens.

Das Verständnis dieser Schlussszene erschließt sich über die Bedeutung der Verortung Toaliinas in der Höhle. Um diese Bedeutung zu erhellen, sollen im Folgenden die erzählten Welten, also die Orte der Erzählung, näher betrachtet werden.

3.2 Von Inseln und Bäumen

Die Topographie der Erzählung ist an den Charakteristika einer Insel ausgerichtet. Die wenigen genauen Angaben (außer »Haiti« und »Spanien«) sind so allgemein gehalten, dass sie auf jede mögliche gebirgige Insel übertragen werden könnten, dazu gehören: das Meer, die Küste, der Hafen. Hinzu kommen als Spezifika das Gebirge im Westen und die Höhle an der Küste. Die Schiffe stehen für die Verbindung zur Außenwelt (hier Spanien). Die Erzählperspektive ist in Übereinstimmung mit ihrer Ausrichtung auf Toaliina auf den Inselraum fokussiert. Durch Toaliinas Augen richtet die Erzählinstanz den Blick zurück zur Küste, als diese »mit einem Atemzug verdunstet«. Das Meer bildet so die Begrenzung des Erzählraums, weniger den Ort einer möglichen Grenzüberschreitung.[87] Die Flucht Toaliinas ist in einem doppelten Sinne eine Flucht zurück: zurück zur Mutterfigur und zum Land. Das Meer ist zugleich Einfallstor für die Kolonisatoren, deren Schiffe die Grenzüberschreitung symbolisieren, die von den Spaniern willkürlich oft begangen werden kann, für die Mädchen jedoch den Verlust ihres Subjektstatus bedeutet. Die Versklavung der Mädchen hat ihr Äquivalent in der Versklavung der haitianischen Männer in den Bergwerken, deren geographische Lage nicht näher bestimmt wird.[88] (Abb. 10) Auf dem Rückzug vor

87 Das gilt auch für Luisa in der dritten Erzählung des Zyklus.

88 Vgl. das Bild der Bergwerke in *Das wirkliche Blau*. Tschanangis Erzählung: »Wer von uns keinen Goldtribut abgab, wird ins Bergwerk geschickt. Dort muß er, was er nicht freiwillig abgab, aus der Erde graben« (S. 334), erinnert an Riveras Wandbild *Ausgang aus der Mine* im Erziehungsministerium, in dessen Mittelpunkt ein Minenarbeiter zur Untersuchung durch Aufseher in der Haltung des Gekreuzigten steht (Reproduktion im Flur der Gedenkstätte). In ASA Sign. 598, 1. Mappe: Exzerpte und Zeitungsartikel zum Thema Sklaverei und Goldsucht, zur aktuellen Ausbeutung der afrikanischen Goldküste für den Profit westlicher Firmen.



Abb. 10: Diego Rivera. Teil aus dem Fresko im Erziehungsministerium: Exit of the Mine. © 2006 Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust. Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.

den Invasoren haben sich zwei Orte des Widerstandes erhalten: das Gebirge im Westen und die Höhle an der Küste. Die Erzählungen der Männer und die Bilder aus Tschanangis Fiebertraum stellen eine Verbindung her zwischen diesen Orten über den von den Spaniern beherrschten Teil der Insel hinweg. Das Bild der Höhle in diesem Traum korrespondiert dem realen Aufenthaltsort der Männer, der als das »Innere der Berge« (S. 333), die bei den Spaniern als unüberwindlich gelten, beschrieben wird. Auf diese Weise werden ein Widerstandsort der Frauen und einer der Männer konstruiert, von dem nur berichtet wird.

Der zentrale Ort des Geschehens, die Höhle, wird von der einen Seite vom Meer und von der anderen Seite durch Felsen begrenzt. Sie besitzt einen Zugang zum Meer hinaus und einen zur Insel. Es wird nicht deutlich, ob der durch die Mutter erwähnte Zugang durch den Wald dieser

zweite ist oder ein dritter. Der Eingang vom Meer aus ist durch einen umgestürzten Baum, der wieder Wurzeln geschlagen hat, gleichermaßen gekennzeichnet wie versteckt.

> Dort blieb sie stehen und spähte in eine mächtige Baumkrone, die, mit Absicht oder durch ein Unwetter, vom Stamm gerissen war. Die Krone hatte wieder Wurzeln geschlagen. Aus dem Geäst kroch jetzt ein altes Weib. Es zog sich zurück, als es festgestellt hatte, daß Toaliina ihm ohne Zögern nachkam. Es rief nichts, es winkte nicht, es hob nur den Zeigefinger gegen die Bergwand, an der sich das frische Astwerk festhielt. (S. 333)

Die zentrale Bedeutung der Höhle erwächst parallel zu diesem Eingangsbild aus der Kopplung der Komponenten Unsichtbarkeit und Zeichencharakter. Das Bild der abgerissenen Baumkrone verdichtet die Nähe zwischen Mensch und Natur gleich mehrfach. Einerseits lässt sich nicht unterscheiden, ob ein Unwetter oder Menschen die Baumkrone vom Stamm gerissen haben. Natur und Menschen scheinen die gleichen Interessen zu verfolgen. Weiterhin werden das Stafettenmotiv und die Idee von einem Neuanfang durch den Tod präsentiert. Die Baumkrone, die wieder Wurzeln geschlagen hat, stellt diesen Neuanfang nach der Zerstörung als natürliches Phänomen dar. Zuletzt werden die Frauenfiguren mit der Baummetapher aufs engste verknüpft. Der ungewöhnliche Umstand eines schwimmenden Busches auf dem offenen Meer ermöglicht Toaliina die Flucht. Die alte Frau kriecht aus dem Geäst und zieht sich sofort wieder dorthin zurück. Das Zeichen, das sie Toaliina macht, verweist wiederum auf das frische Astwerk an der Bergwand. Schon hier wird auf die Rollenübernahme hingewiesen. Die alte Frau wird in der Mitte der Baumkrone an der Stelle des alten Geästs situiert und zudem fünfmal in zwei Sätzen durch das neutrale Personalpronomen »es« bezeichnet.[89] Toaliina wird als Äquivalent das frische Astwerk zugewiesen, welches aus dem alten entspringt. Das ›Schicksal‹ der beiden Frauenfiguren findet eine symbolische Entsprechung und organische Verbindung in dieser Ausgestaltung der Baummetapher.

Bäume als Zufluchtsstätten spielen in Seghers' gesamtem Werk eine wichtige Rolle. Oft bedeuten diese den sicheren Tod. Susann Schüchlin, die weibliche Hauptfigur in *Der Kopflohn* (1933), zum Beispiel schlüpft

89 Den ursprünglichen Text: »aus dem jungen Geäst« hat Seghers in den Manuskripten mehrfach korrigiert, indem sie »jung« oder »neu« gestrichen hat. Vgl. ASA Sign. 68-71.

bewusst in ein hölzernes Wasserrohr, in welchem sie erstickt. Am Schluss der Novelle »Die Hochzeit von Haiti« (1949) werden Toussaints und Nathans Tod mit dem gleichzeitigen Absterben von Bäumen, die der gleichen Aussaat entstammen, verglichen. Die drei kurzen Prosatexte aus dem französischen Exil »Die drei Bäume« (1940)[90] erzählen von dem Schicksal eines Ritters, dessen Versteck in einem hohlen Baum zu einem todbringenden Gefängnis wird, von dem Propheten Jesaja, der versteckt in einem hohlen Zedernstamm zersägt wird, sowie von der »Freierprobe« der Penelope bei der Rückkehr des Odysseus. In den ersten beiden Texten wird den Protagonisten ihre Angst vor den Verfolgern, die bei Jesaja explizit aus der Isolation von seinem Volk entspringt, zum Verhängnis.[91] Von beiden bleibt nur ein Zeichen. Vom Ritter wird Jahrhunderte später die Rüstung in einem gefällten Baum gefunden. Dieses Zeichen kennzeichnet ihn als »Gefolgsmann Karls des Kühnen«[92]. Von Jesaja bleibt nur die Legende, auf die der Text mit dem ersten und letzten Satz verweist: »Eine Überlieferung weiß von dem Tod des Propheten, daß er in einer Zeder zersägt wurde«, und »Er fürchtete sich, so daß er, wie man von ihm berichtet, in einer Zeder zersägt wurde«.[93]

In dem Text »Der Baum des Ritters« wird das Sterben des Ritters zugleich verbunden mit dem jahrhundertelangen Weiterleben des Baumes und davon unterschieden. »Aber der Baum, damals schon alt und mächtig, rauschte und grünte weiter, während der Ritter in ihm keuchte, weinte, betete, starb.«[94] Zeichen dieser Verbindung in der Differenz ist die Rüstung in der Höhlung des Baumes, die Ambivalenz von Schutz und Falle wird auf die Spitze getrieben.

90 Seghers, Anna, Die drei Bäume. In: Dies., Reise ins Elfte Reich (1994), S. 136-139.

91 Vgl. Koh, Maeng-Im, Mythos und Erzählen im Werk von Anna Seghers, Würzburg 2005, S. 76-94. In der Erzählung »Wiedereinführung der Sklaverei auf Guadeloupe« (1949) flüchtet sich der aufständische Schwarze Jean Rohan in den Urwald: »Er war in den Wald eingedrungen. Die Wurzeln drehten sich wie verknorpelte Hexen aus der Erde bis in die Äste hinauf. […] Er brauchte nicht mehr zu kriechen. Der Wald saugte ihn auf.« Er wird dort von den Hunden der Verfolger aufgespürt und wie ein Tier vom Baum geschossen. In der Konsequenz des Gedankens der Erzählinstanz, es sei besser, nicht zu leben denn als Sklave zu leben, wird das Fressen der Urwaldtiere an dem Leichnam als nahezu friedlich dargestellt. Vgl. Seghers, Anna, Wiedereinführung der Sklaverei auf Guadeloupe. In: Erzählungen (1994), S. 110.

92 Seghers, Anna, Die drei Bäume. Erzählungen (1994), S. 136.

93 Ebenda. S. 136, S. 137

94 Ebenda, S. 136.

»Der Baum des Odysseus« dagegen hat eine ganz andere Funktion. Der intradiegetische Verweis des Odysseus auf den Baum, aus dem er einst das Ehebett schnitt, fungiert als Erkennungszeichen zwischen den Eheleuten. Die Stille des Hauses bei der Heimkehr erscheint bedrohlich und wird der Bewegtheit der Erinnerungen an das Vorherige gegenübergestellt. Die Motive um das Geschehen herum (das Rauschen des Meeres, die Kämpfe, die Hochzeit etc.) erinnern an die Erzählungen, die in das Versteck Toaliinas hineingetragen werden. In den anderen beiden Texten des Zyklus dagegen, lässt die Ambivalenz der Baummetapher als Gefängnis und Versteck an die späte Erzählung denken. Das Haus als Ziel der Heimkehr des Odysseus steht für die Gemeinschaft von Mann und Frau. Odysseus kann sich im Gegensatz zu Toaliina an seine Vergangenheit erinnern, und diese sich in dem Bild des Baumes kristallisierende Erinnerung bestätigt seine Identität. Der fehlende Weltbezug, der bei Toaliina durch die Berichte der Männer und der Erzählinstanz gekennzeichnet und vordergründig ausgeglichen wird, findet sich bei Odysseus nicht. Er erinnert sich selbst an das Meer, an die Kämpfe, an die Hochzeit. Daher ist er derjenige, der von sich selbst berichtet, von seiner Familiengründung auf dem Baumstumpf, den er selbst schuf. Genau diese Selbstgewissheit, gepaart mit der Möglichkeit zu handeln, ist es, die Toaliina gänzlich fehlt. Die Parallelität der beiden Textkonstruktionen offenbart sich in den Parallelen der Männererzählungen von Kriegen, Tätigsein und Widerstehen. In beiden Texten steht ein Ort der Stille auf einer Insel, der zudem durch einen Baum gekennzeichnet ist, im Mittelpunkt. In dem frühen Text ist dieser Ort das Haus als Keimzelle der Gemeinschaft, in dem Erinnerung und die Verbindung von Vergangenem mit Zukünftigem ermöglicht wird. Die Höhle Toaliinas dagegen ist durch den Verlust des Weltbezugs, den Verlust der Erinnerung und letztendlich des Lebens gekennzeichnet.

3.3 Mutterhöhle und Höhlenfrauen

Im Mittelpunkt der erzählerischen Gestaltung steht die Höhle als Versteck und zentraler Ort des Textes.[95] Als Schauplatz sind Höhlen innerhalb der europäischen Literatur von Homer über Vergil, Dante, Grimmelshausen bis hin zu Novalis ein zentrales episches Motiv. Eng verknüpft

95 In den ersten Fassungen handelt es sich noch um eine »Waldgrube«. Vgl. ASA Sign. 69 und 70.

ist dieses Motiv mit dem Abstieg in die Unterwelt.[96] Stefan Goldmann führt diese Bildlichkeit auf eine den Texten entwicklungsgeschichtlich vorhergegangene Stufe des Höhlenlebens der Menschheit zurück: »Die Höhle ist eine Wegmarke des Zivilisationsprozesses und der Kulturation der Menschheit.«[97]

Die unterirdische Topographie in den Texten ist dabei deutlich von realen Höhlentopographien geprägt. Die Zugänge sind meist sehr eng, man muss sich kriechend fortbewegen, häufig müssen unterirdische Seen oder Flüsse überquert werden. Das Geschehen in der Höhle ist in Dunkelheit gehüllt beziehungsweise wird durch eindrucksvolle Lichtinszenierungen präsentiert. Dabei ist die Ausschnitthaftigkeit des Erlebens, wie zum Beispiel bei Platon, ein durchgehend wichtiger Topos. Toaliinas Gang in die Höhle enthält ebenfalls solche Elemente.[98]

> Die alte Frau war ihren Weg in die Felswand hinein so ruhig und sicher gegangen, als sei er ein Feldweg. Toaliina kroch hinter ihr. Sie machten in einer Höhle halt. (S. 329)

Die Überschreitung der Grenze zur Unterwelt geschieht mit Hilfe von Grenzgängern, wie zum Beispiel dem Charon. Die alte Frau in diesem Text wird als Grenzgängerin vorgestellt.[99] Den Weg, der für Toaliina mühsam und unverständlich ist, geht sie so leicht wie einen Feldweg.

Mit dem Beginn der Flucht, die durch die Übermittlung des sprachlichen Zeichens »bei der Mutter meines Freundes« motiviert wurde, richtet sich das Leben der Hauptfigur auf diese Frau aus. In der sukzessiven Aneignung der Aufgaben der alten Frau übernimmt sie deren Rolle und Funktion. Dies ist eine weitere Ausprägung des Stafettenmotivs in weiblicher Genealogie. Die Höhle als Ort dieser beiden Frauen ist ein karger, halbdunkler Raum mit nur wenigen Utensilien: ein Teppich, etwas Kochgeschirr. Die Höhle bleibt ein leerer Raum, den lediglich die Erzählungen der Männer mit Projektionen füllen. So wird auch diese Höhle zu einer Erziehungs- und Bildungsanstalt in einer interessanten Umdeutung des platonischen Höhlengleichnisses. Wo Platon sich mit der Täuschung

96 Goldmann, Stefan, Höhle. Ort der Prägung, Erinnerung und Täuschung bei Platon und Kleist. In: Lühe, Irmela von der; Runge, Anita (Hg.), Wechsel der Orte (1997), S. 290-303.

97 Ebenda, S. 290/291.

98 Vgl. auch ASA Sign. 70, wo drastischer formuliert ist: »Toaliina wühlte sich durch einen Riß in die Bergwand ein.«

99 Vgl. die Verortung Crisantas auf der Grenze.

der Bürger zum Wohle des Staates im phönizischen Ursprungsmythos auseinander setzt,[100] stehen hier die Erzählungen der Männer, die von den ›wahren‹ Kämpfen berichten. Platons Bild von den Schattenbildern an der Höhlenwand, die als reale missverstanden werden und von denen es sich, wenn auch unter Schmerzen, abzuwenden gelte, postulierte mit dem mühsamen Aufstieg zum ›wahren‹ Licht auch eine Abkehr von der mütterlichen Matrix. Das Höhlenbild des Textes ist ähnlich dem platonischen strukturiert und dabei geschlechtsspezifisch differenziert. Es sind die Frauen, die durch die Berichte der Männer (Schattenbilder) an den Ort der Höhle gebunden sind. Die Höhle als mütterliche Matrix wird durch die Erzählungen der Männer aufgerufen. Die Ersetzung des wirklichen Lebens der Frauen durch die Berichte wird durch diese Bildlichkeit unterstrichen. Dass diese das Leben der Frauen ersetzen und zunehmend verdinglichen, ist eine ideologiekritische Lesart, die nicht in das Bild der ›gläubigen Sozialistin‹ Seghers passt. Auch in dieser Höhle werden Verwandtschaftsverhältnisse und Gemeinschaft im Widerstand begründet. Dieser Vorgang wird jedoch nicht gerechtfertigt, sondern es wird auf den Preis verwiesen, welcher in der Verdinglichung der Frauen zu Zeichen und damit in der Vernichtung ihres Lebens besteht.

Die weibliche Genealogie, die in der Erzählung an das Dasein in der Höhle gebunden ist, erinnert an die kulturelle Bildlichkeit der Höhlen in Delphi als Zeichen für die Gebärmutterhöhle (»delphys« gr. = Gebärmutter)[101] Die einzigen nennenswerten Vorkommnisse, die dort geschehen, sind folgerichtig die Geburten der Kinder, die lediglich chronistisch benannt werden. Toaliina, die in diesen Ursprungsort eintritt, ist betäubt von ihrer Liebe, vergisst die Zeit und damit zunehmend ihre eigene Vergangenheit. Der Leere des Höhlenraumes korrespondiert die Leere der Zeit und der Verlust der Identität. Das ist ein Aspekt, den zum Beispiel Rützow Petersen in ihrer Analyse übersieht. In Ermangelung einer Betrachtung der verschiedenen Diskursebenen der Erzählung versteht sie die Metapher der Höhle als genuinen Ausdruck des Frauenbildes der Autorin.

100 Goldmann, Stefan, Höhle (1997), S. 293. Schües, Christina, Die Frau, der Ort, die Schwelle (2001), S. 53-68.

101 Vgl. neben Goldmann: Kerenyi, Karl; Jung, Carl Gustav, Das göttliche Mädchen: Die Hauptgestalt der Mysterien von Eleusis in mythologischer und psychologischer Beleuchtung, Amsterdam, Leipzig 1941. Burkert, Walter, Antike Mysterien. Funktion und Gehalt, München 1990, S. 70.

> Nevertheless, Seghers not only confines Toaliina to nature (versus culture?) but also has her reside in the metaphorical construct of her own womb. The reduction of any woman's liberating qualities and possibilities to her biology is, to say the least, troubling.[102]

Genau auf diesen Umstand verweist die Konstruktion des Textes. Indem Toaliina die Möglichkeit, auch außerhalb dieses Ortes zu existieren, genommen wird, verliert sie den Weltbezug und damit ihren Subjektstatus. Dies geschieht einerseits durch den kolonialen Diskurs der Eroberer und andererseits durch den Diskurs der Haitianer. Eine Gleichsetzung dieser mit den politischen Positionen der Autorin verkennt den Vorführcharakter in der Konstruktion der Erzählung.

Toaliina verliert mit dem Eintritt in den Ursprungsort, auf den sie festgelegt wird, die Möglichkeit, auch außerhalb dieses Ortes zu existieren. Sie repräsentiert in den Erzählungen der Männer die Höhle und die Höhle sie. Der Höhlenraum wird zwar angefüllt mit den Erzählungen der Männer, bleibt selbst aber leer, auch leer von Zeit. Der Zeitverlust und der Erinnerungsverlust Toaliinas dokumentierten dies schlagkräftig. Die Höhle wird als Mutter-Höhle konzipiert, welche als Gefängnis enthält, was sie umgeben sollte. Genauso wie der Ort der Höhle erst durch die Anwesenheit der Frauen seiner Funktion gerecht werden kann, erfüllt sich deren Repräsentationsfunktion nur in der Verbindung mit diesem Ort. Daher ist dem Ende der Erzählung, an dem die Höhle zerstört wird, besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Die Befreiung Toaliinas, ihre geglückte Flucht, ist notwendig an die Zerstörung dieses Ortes gebunden.

3.4 Das Ende: Tod als Erlösung

Die Sinnhaftigkeit der beschriebenen Zeichenfunktion wird durch den Schluss in Frage gestellt. Die Szenerie des Endes erinnert an den Anfang der Erzählung *Aufstand der Fischer von St. Barbara* (1928). In dieser frühen Erzählung sitzt der Aufstand als allegorische Mutterfigur am Beginn des Textes und am Ende der Handlung auf dem Marktplatz und sinnt über das Geschehene nach. Trotz des erfolglosen Ausgangs des Aufstandes scheinen die im Kampf gestorbenen Fischer ein sinnvolles Opfer gebracht zu haben.

102 Rützow Petersen, Vibeke, Revolution or Colonization (1992), S. 39/40.

> Aber längst, nachdem die Soldaten zurückgezogen, die Fischer auf der See waren, saß der Aufstand noch auf dem leeren, weißen, sommerlich kahlen Marktplatz und dachte ruhig an die Seinigen, die er geboren, aufgezogen, gepflegt und behütet hatte für das, was für sie am besten war.[103]

Die Situierung der Szenen in der Nähe des Meeres lässt atmosphärische Gemeinsamkeiten entstehen. Der Aufstand sitzt jedoch auf dem Marktplatz, dem Mittelpunkt des öffentlichen Lebens. Toaliina dagegen ist allein mit sich und dem Meer. Die Veränderungen in der Aussage der Bilder könnten größer kaum sein. Das Schlussbild der Erzählung »Das Versteck« ist wie ein Spiegelbild zu dem des Aufstands komponiert. Es steht am Ende der Textes statt an dessen Anfang. Die Frage nach den Kindern geht ins Ungewisse, da Toaliina keine Antwort darauf weiß. Der Tod der Männer wird ebenso wenig legitimiert wie das Höhlenleben der Frauen. Der Verlust des Weltbezugs durch das Leben in der Höhle kann nicht wieder rückgängig gemacht werden. Die Ersetzung des Lebens durch den Diskurs oder das Zeichen wird nicht gerechtfertigt. Toaliina ist zum Ende des Textes gerade durch ihre Sterblichkeit wieder zur Person geworden, zum Leben zurückgekehrt und dadurch der Legendenbildung entkommen. Der Aufstand dagegen erscheint als Allegorie unsterblich. Die frühe Erzählung ist auf das Stiften eines zukunftsweisenden Zeichens hin konzipiert.[104] »Das Versteck« dagegen betont die Ungewissheit des Zukunftsbezugs und setzt den nahen Tod mit geglückter Flucht und mit Erlösung gleich.

Die Figur der Toaliina ist im Verlauf der Erzählung so eng mit der Höhle verknüpft worden, dass eine selbst motivierte Flucht aus dieser nicht möglich scheint. Das Ende wird schließlich durch die Naturgewalt des Sturmes ermöglicht, der dazu führt, dass das Meer Teile der Küste abreißt und damit die Höhle zerstört. Dies wird durch die Worte »Die Wände der Höhle gaben nach« (S. 334) sinnfällig gemacht. Die Höhle wird nicht aufgerissen, sondern droht zusammenzustürzen und damit endgültig für Toaliina zur Grabstätte zu werden. Anstatt zu warten, befreit sich Toaliina aus diesem sie erwartenden Grab. Die Entwurzelung der Bäume, auf welche die Erzählinstanz verweist, knüpft an das Anfangsbild von der Höhle und den Frauen an und repräsentiert das Ende des Diskurses, in dem die Frauen in der Höhle, deren Eingang durch den

103 Seghers, Anna, Aufstand der Fischer von St. Barbara, Werkausgabe I/1.1, S. 5.
104 Vgl. auch Greiner, Bernhard, Anna Seghers' zyklisches Erzählen (1994), S. 160.

Baum gekennzeichnet war, zu Zeichen verdinglicht wurden. Mit ihrer Befreiung aus der Höhle erinnert sich Toaliina wieder. Dabei geht die Erinnerung an die Kinder ins Leere, das Zeichen der Mutter wird, anders als bei der Allegorie des Aufstands, der Sinnlosigkeit überführt. Die Erinnerung an ihre Flucht, an den letzten Augenblick vor Eintritt in das Höhlendasein wird dagegen als positiv erfahren. Der letzte Satz schließt an dieses Ereignis an, als läge zwischen den beiden Zeitpunkten keine Distanz. Die vorangegangene Leere des Höhlendasein macht das zeitliche Zusammenfallen der beiden Ereignisse möglich: »Sie wußte, ihre Flucht war geglückt.« (S. 334) Die Erzählinstanz betont das Ereignis jenseits von Diskurs und Verdinglichung, das Wahrnehmungen ermöglicht und damit Leben und Identität herstellt – und sei es durch den drohenden Tod. Dem Tod durch die Naturgewalt wird der Identitätsverlust im Zug der Versklavung durch die Kolonisatoren sowie der Verdinglichung zum Zeichen durch das eigene Volk gegenübergestellt.[105] Greiner, der zwar auf den Aspekt der Negation der Zeichen in den drei letzten Erzählungen eingeht, verkennt deren Sprengkraft, weil er sein Konzept der Zeichenverweisung, welches er an den frühen Erzählungen entwickelte, hier ebenfalls anwendet. Er konzentriert sich auf die Höhle als Zeichen, vermerkt, dass diesem kein Sinn mehr zugeschrieben wird und dass der Verweis auf die mediale Weitergabe des Zeichens fehlt. Er übersieht die unterschiedlichen Ebenen der Erzählstruktur, innerhalb deren die Zeichenkonstitution selbst kritisiert und aufgelöst wird. In dieser Perspektive wäre dann tatsächlich Seghers' Erzählen in diesem Zyklus zu einem Ende gekommen. Weniger die Forderung nach einem Eintritt in die Geschichte auch um den Preis eines Lebens ohne Freude, wie Greiner den Zyklus verstanden wissen will, ist gemeint. Vielmehr handelt es sich um die Kritik an einem Diskurs, der Menschen verdinglicht und damit Leben, bei Seghers immer genuin verbunden mit der Möglichkeit sinnlicher Wahrnehmungen, unmöglich macht. Die Ermöglichung subjektiver Wahrnehmungen durch ›unerhörte Ereignisse‹, um derentwillen die Geschichten erzählt werden, ist eine der wichtigsten Komponenten von Seghers' ästhetischem Konzept, welches nicht gleichzusetzen ist mit ihren politischen Vorstellungen.[106] »Das Versteck« handelt nicht von realen Personen, sondern verhandelt das Problem der diskursiven Aneignung von Leben. Die geglückte erste Flucht der Hauptfigur steht für die Flucht aus den Zwängen der Unterdrückung und die zweite für diejenige aus

105 Friedrich Albrecht geht in »Zwischen den Grenzpfählen der Wirklichkeit« (1990) nicht auf die *Drei Frauen aus Haiti* ein.

106 Vgl. Petersen Rützow, Vibeke, Revolution or Colonization (1992), S. 399.

den Zwängen des Geschichtsdiskurses. Zugespitzt formuliert könnte man sagen, der Text beginnt als Novelle mit einem besonderen, neuen Ereignis und wird im Mittelteil parallel zur Entwicklung der Hauptfigur mit legendenhaften Zügen einschließlich der dogmatischen Dimension ausgestattet. Durch die Anknüpfung an das erste Ereignis am Schluss wird dieser Duktus durchbrochen und vom erneut einsetzenden novellistischen Erzählen abgelöst.

In Seghers' Texten hat die ästhetisch vermittelte Realität Vorrang vor politischen Implikationen. Seghers' Haltung zu den Entwicklungen der DDR-Kulturpolitik war maßgeblich von einer Distanz zu den dokumentarischen Genres geprägt. An der sozialistischen Kritik, die Texte seien nicht eindeutig genug, wird das Spezifische dieses Erzählens deutlich. Maßgeblich ist zudem die herausgearbeitete Nähe zwischen Mensch und Natur, die hier auf den Moment der Flucht beschränkt bleibt. Das Ereignis der Flucht ist ein besonderes, in dem die Elemente von Erde, Luft und Wasser sprachlich zusammengeführt werden und topographisch gesehen eine Grenzüberschreitung stattfindet. Das Schiff der Kolonisatoren und die Insel Haiti sind einander gegenüberliegende Orte, die für unterschiedliche Prinzipien stehen, deren Verknüpfung zwangsläufig Unterdrückung und Krieg zur Folge zu haben scheinen. Das Meer zwischen diesen beiden Orten ist eine Grenze und zugleich Ort der Flucht der Frauen. In diesem Zwischenraum leuchtet ereignishaft auf, was nicht möglich ist, aber dennoch denkbar bleibt: eine harmonische Vereinigung von Ich und Welt. Sobald die Frauen das Land erreichen, werden sie wieder gefangen genommen, einschließlich Toaliina. Auf dem Wasser setzt man ihnen mit Booten nach, nur ein »Junge«, kein Mann, springt direkt ins Wasser und wird von Toaliina, im Kontext der Naturbilder folgerichtig, gebissen. Dieser Zwischenraum ist der Ort der Frauen wie der Ort des Ereignisses, in dem eine Verbindung zwischen Mensch und Natur sprachlich hergestellt wird und das die zugrunde liegende Motivation der Erzählung liefert.

Der Schluss der Erzählung ist eine Anknüpfung an die Bildlichkeit des ersten Ereignisses. Darauf verweist der Text mehrfach: Die Vertrautheit mit dem Meer von Kindheit an, das Wissen Toaliinas, dass das Meer ihr helfen werde, und der Gedanke, ihre Flucht sei geglückt, stehen für diese Anknüpfung an das Ereignis im Zwischenraum und die mit ihm verbundenen Implikationen. Die Natur-Metaphorik bleibt jedoch im Unterschied zu der am Anfang extrem karg. Weder wird das Meer als ›weibliches Urelement‹ beschworen, noch kommt es zu einer ›Vereinigung‹. Wie die Verbindung, die im ersten Ereignis momenthaft möglich zu sein schien, real aussehen könnte, kann nicht sprachlich erfasst werden. Eine

erneute Verbindung im Zwischenraum ist nur als Tod oder gar nicht denkbar und wird daher offen gelassen.

Die Erzählinstanz steht zwischen den verschiedenen Geschichtsdiskursen. Sie referiert den kolonialen Diskurs mit kritischer Distanz, verdeutlicht die Problematik des männlichen Revolutionsdiskurses, der Machtausübung durch das Sprechen über die Revolution, den Aufstand, den Widerstand, und lässt einen eigenen Standort, der sich aus einer Nähe zum Revolutionsdiskurs von diesem abgrenzt, nur sehr bedingt durchblicken. Der ›natürliche‹ Raum der Höhle wird als Ort der Frau abgelehnt und muss als Gegenbild zu dem in den Berichten der Entdecker häufig evozierten Topos des locus amoenus verstanden werden.[107] Die Verortung der Frauen innerhalb der Höhle wird ebenso wie die Reduktion auf ein Zeichen der Erlösung als fragwürdiges, wenn nicht sinnloses Opfer dargestellt. Das (sozialistische) Vertrauen auf die objektive Tendenz der Geschichte wird durch die Sinnlosigkeit der Opfer negiert. Der Zwischenraum als Ort der Frau kann nur noch auf der Kehrseite der Negation andeutend gedacht werden. Der Tod erscheint als Erlösung aus einer Situation, in der Leben Tod bedeutet.

4 »Der Schlüssel«

Die Geschichte der zweiten Erzählung trägt sich ungefähr um 1800 zu. Amédée und seine Frau Claudine, die beiden Hauptfiguren, erfahren auf dem Schiff von Haiti nach Frankreich vom 18. Brumaire, der Auflösung der Nationalversammlung durch Napoleon im Jahre 1799. Ein Großteil der Erzählung behandelt die Verehrung Toussaints durch Amédée, dessen Beerdigung ihren Schlusspunkt bildet. Claudine bleibt als einzige der drei Frauenfiguren in diesem Zyklus am Leben. Das Ende des Textes, von dem Seghers mehrere Versionen verfasste, bevor sie sich für die vorliegende entschied,[108] gibt immer wieder Anlass zu Spekula-

107 Greenblatt, Stephen, Wunderbare Besitztümer (1994), S. 122-125.

108 Vgl. ASA Sign. 68. Die erste handschriftliche Fassung enthält vier verschiedene Schlüsse. »Von nun an trug Luisa den Schlüssel auf ihrer Brust« korrigierte Seghers durch ein Gespräch, in dem die Freunde Luisa überreden, den Schlüssel zu tragen, weil er die Möglichkeit zum Erzählen von Haiti böte. Eine zweite Version schildert einen Monolog der Frau, in dem sie argumentativ belegt, warum es gut sei, wenn sie den Schlüssel trage, auch gegen den Willen ihres verstorbenen Mannes: »Die Zeit der Sklaverei hat nicht so gut für alle geendet. […] Nur ich brauche keine feine Kette.« Die vierte Version in diesem Manuskript gleicht der gedruckten. Ein weiteres Textstück im gleichen Heft lässt die Frau von Anfang an den Schlüssel tragen.

tionen.[109] Der Blick auf die Ausgestaltung der Frauenfigur im Besonderen und der Erzählebenen im Ganzen wird die bisherigen Interpretationen um den Aspekt der Zeichenkonstitution erweitern. Wie in der ersten Erzählung wird die zentrale Frauenfigur im Verlauf der Handlung zu einem Zeichen innerhalb des Geschichtsdiskurses verdinglicht. Ihr Weiterleben am Ende des Textes steht für die nicht mehr darstellbare Möglichkeit eines Auswegs aus dieser Verdinglichung.

4.1 Vom Fortschreiten und Innehalten

Der Ort des Geschehens am Beginn der Erzählung ist eine Straße im französischen Jura-Gebirge. Die Straße, die noch gebaut wird, verweist auf den Aspekt des Fortschreitens. Demgegenüber wird die Gebundenheit des Paares an den Ort ihres Aufenthaltes betont. Sie machen Rast und sitzen am Rande der Straße, sie haben keine Eile, während andere vorübergehen. Als der Straßenbau längst beendet ist, bleiben sie dort. Das Motiv für diese eindeutige Platzierung bildet die Gefangenschaft Toussaints in der oberhalb der Straße gelegenen Festung.[110] Diese Dichotomie von Fortgang und Dableiben in positiver und negativer Konnotation durchzieht den gesamten Text und muss als eines der ihm zugrunde liegenden Strukturprinzipien verstanden werden. Der Fortschritt der europäischen Geschichte wird hier zum Verhängnis der Figuren. Ihr Innehalten ist ihre Stärke.[111]

Die Orte der Erzählung können den beiden Komponenten Fortgang und Dableiben zugeordnet werden. Paris wird der Abgeschiedenheit des Jura-Gebirges und der Hafenstadt Bordeaux als Ort für unterdrückte Hoffnungen gegenübergestellt. Das Gleiche gilt für Haiti und Paris sowie in Haiti für die Berge und die Güter. In den Bergen wird ausgeharrt, wodurch Zeit für Erzählungen entsteht. Das Gebirge in Haiti unterscheidet sich vom Jura-Gebirge, da dieses als kalt, karg und abweisend präsen-

109 Vgl. u.a. Hilzinger, Sonja, »Wenn es keine Zukunft mehr gibt, ist das Vergangene umsonst gewesen« (1997). Albrecht, Friedrich, Das letzte Buch (1999). Greiner, Bernhard, Subjekt und Symbol (1988).

110 Es handelt sich um die Festung Fort Joux, in der 1807 auch Kleist festgehalten wurde. Toussaint war dort vom 23.8.1802 bis zu seinem Tod am 6.4.1803 inhaftiert.

111 Der topographische Aufbau lässt die These Weigels, Seghers reproduziere ein eurozentrisches Geschichtsbild, welches sich am Fortschritt der Menschheit orientiere, als zweifelhaft erscheinen. Weigel, Sigrid, Fremde Kultur und Weiblichkeit (1991), S. 60.

tiert wird, während in Haiti die Berge Zuflucht und Gemeinschaft ermöglichen. Die Festung, in der Toussaint festgehalten wird, sieht von der Straße her aus wie ein Gebirgsvorsprung.[112] Diese Bildlichkeit gekoppelt mit dem der Straße, die das Gebirge durchziehen soll, repräsentiert das Jura-Gebirge als ein der Herrschaft von Paris schon teilweise unterworfenes Gebiet. Die französische Hauptstadt wird mit Napoleons Herrschaft, mit dem Sitz von Verwaltung und Wirtschaft verbunden. Die Gegenüberstellung einer Stadt in der Ebene, von der die Autorität ausgeht, und dem unbezwingbaren Gebirge ist ein europäischer Topos der frühen Neuzeit, der hier aufgegriffen wird.[113] Paris wirkt bis in das Jura-Gebirge hinein, was der Straßenbau durch dieses abweisende Gebiet versinnbildlicht: »Der Bauherr in Paris hatte sich in staatlichem Auftrag verpflichtet, die Straße durch das Gebirge zu legen.« (S. 335) Dem Verharren Amédées in der Nähe Toussaints entspricht die Hoffnung auf ein Scheitern des Fortschreitens Napoleons, auf das am Ende des Textes hingewiesen wird.[114] Schon in ihrem Essay »Fürst Andrej und Raskolnikow« von 1944 hatte Seghers die napoleonische Machtideologie als Vorwegnahme der faschistischen Ideologie interpretiert.[115]

Das Gefängnis Toussaints liegt an der Straße des Fortschritts und ist Zeichen von dessen Kehrseite. In der Fixierung des Paares auf das Freiheitssymbol in Gefangenschaft wird auf die unterdrückten Anteile der revolutionären Bewegung verwiesen. Auch das ist ein Strukturelement

112 Vgl. ASA Sign. 595, Mappe 1: Briefe von Jeannot (11.12.1978) und Mizou Radvanyi (20.3.1978), Postkarten von der Festung, Farbfotos unter anderem von der Zelle Toussaints. Auf den Postkarten mit alten Stichen der Festung erscheint diese genau, wie sie von Seghers in der Erzählung beschrieben wird: als nahezu eins mit dem Felsen, uneinnehmbar und mit einer Straße, die am Fuß des Felsens vorbeiführt.

113 Vgl. Greenblatt, Stephen, Wunderbare Besitztümer (1994), S. 109: »Für das Europa der frühen Neuzeit bedeutete Autorität stets die Autorität der Ebene, der befestigten Städte, die, falls nötig, bis zu ihrer Unterwerfung belagert und ausgehungert werden konnten; die Zentralgewalten fürchteten und haßten das Gebirge.«

114 Die Einordnung des Unabhängigkeitskampfes von Haiti in die Reihe der Befreiungskriege gegen Napoleon findet sich schon in der Publizistik und Belletristik des Vormärz. Vgl. Schüller, Karin, Die deutsche Rezeption haitianischer Geschichte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zum deutschen Bild vom Schwarzen, Köln u.a. 1992, S. 164, 282. Vgl. auch Kleist, Heinrich von, Die Verlobung von St. Domingo. In: Sämtliche Werke Band 2, Prosa 4, Basel 1988.

115 Seghers, Anna, Fürst Andrej und Raskolnikow. In: KuW II, S. 148-151.

des Textes, das in der intradiegetischen Erzählung von der Befreiung Claudines wiederkehrt. Der Fortschritt wird dort durch die vorbei eilenden, das Wandgefängnis ignorierenden Massen der sich befreienden Sklaven verkörpert. Amédée muss, um Claudine zu befreien, einhalten und sich gegen den Strom stellen.

> Ich rüttelte an meinem Gitter, ich schrie, ich heulte, sie aber, die im Begriff waren, alle Schwarzen auf der Insel zu befreien, bemerkten mich gar nicht. Auf einmal, mir schien es nach einer Ewigkeit, stockte einer. Er stemmte sich gegen die Leute, die gegen ihn strömten, er selbst war groß und stark. (S. 339)

Ebenso fliehen die weißen Gutsherren und Gutsfrauen kopflos aus dem Saal und zum Hafen hinunter, als der Aufstand ausbricht. Dieser linearen (Flucht-)Bewegung wird die zentrierte Aufmerksamkeit Amédées auf Toussaint und auf Claudine sowie Claudines Aufmerksamkeit auf Amédée gegenübergestellt.

4.2 Wer sieht was?

Die Fokussierung auf das Gefängnis, die Erzählung von der Revolution als »überaus mächtige Frau, um die wir singend tanzten« (S. 340), sowie die Erzählung von der Erzählung Amédées in den Bergen sind von einem topographischen Kern aus konstruierte Erzählweisen. Von einem Mittelpunkt ausgehend (die mächtige Frau, die Tonne, Amédée) wird das Geschehen in konzentrischen Kreisen präsentiert. Einer solchen Konstruktion bedienen sich sowohl Claudine (Erzählung von ihrer Befreiung) und Amédée (Erzählung dritter Stufe von Claudines Befreiung) als auch die Erzählinstanz (Fokussierung auf Claudine und Amédée). Das Eingangsbild, das mit den Worten »Die gußeiserne Tonne war ausgekühlt, in der man in Paris Kastanien geröstet hatte« (S. 335) beginnt, ist nach dem Prinzip konzentrischer Kreise gestaltet. Die Tonne ist der Kern des Bildes, von dem ausgehend die weiteren Kreise der Wahrnehmung präsentiert werden: Am Anfang steht die Feststellung, dass es hier keine Kastanien gab, dann weitet sich der Blick auf Claudine aus, die andere Früchte röstet, auf die umstehenden Arbeiter und das Jura-Gebirge. Nachdem die Komponenten der Bildlichkeit benannt sind, wird mit der Einführung Amédées eine Distanz zwischen den Arbeitern, die das Paar beobachten, und dem Paar selber aufgebaut, der fremde Blick wird thematisiert.

> Ein paar Leute, die nach Pontarlier oder in irgendein Dorf gingen, blieben einen Augenblick stehen, um die karge Mahlzeit zu betrachten. Alles kam ihnen sonderbar vor, die Tonne, in der man Mais röstete, die Mahlzeit des Negerpaares, die rasch und ordentlich verzehrt wurde, trotz Hunger, ohne Gier. Kauend im Weitergehen, sagten die Leute: »Er trägt ein Kreuz an der Schnur um seinen Hals.« – »Das war kein Kreuz, sondern ein Schlüssel.« – »Ein Schlüssel?« – »Geh mal näher heran, dann wirst du sehen: ein Schlüssel!« (S. 335)

Die Frage nach dem Gegenstand an Amédées Halskette verdeutlicht die Fremdheit durch den vergeblichen Versuch der Angleichung an Bekanntes (»Er trägt ein Kreuz an der Schnur um seinen Hals«). In der Verneinung dieser Möglichkeit der Angleichung wird das Fremdartige des Paares bestätigt. Das unverständliche Symbol des Schlüssels löst Neugierde aus, die als Impuls für ein genaueres Hinsehen geschildert wird. In der Begegnung findet hier, anders als zwischen den spanischen Matrosen und den Mädchen in der ersten Erzählung, keine Aufhebung der Fremdheit durch (erzwungene) Assimilation statt. Kreuz und Schlüssel repräsentieren zwei differierende Lebensweisen und Anschauungen.[116]

Der Einstieg in den Text unterscheidet zwischen zwei Perspektivierungen, die jeweils mit einem anderen Zeichen verbunden werden. Das zentrale Zeichen der Narration ist die gusseiserne Tonne, welche das Paar durch Frankreich begleitet und ihm zugleich als Ofen sowie durch die Möglichkeit des Verkaufs gerösteter Früchte als Verdienstmöglichkeit dient und dadurch das Verharren in der Nähe Toussaints überhaupt ermöglicht. Das Zeichen der Tonne steht in einem direkten Folge-Verhältnis mit dessen Funktion und gehört daher zu den indexikalischen Zeichen. Der Fokus der intradiegetischen Betrachter (die Arbeiter am Anfang des Textes wie der »Klub der Freunde der Schwarzen« am Ende) dagegen ist auf den Schlüssel als Zeichen für etwas anderes, als symbolisches Zeichen eingestellt. Beide Perspektiven werden durch die Autorin nebeneinander gestellt. Der Titel lenkt den Blick auf den Schlüssel als ein Zeichen mit Symbolwert.[117] Ihr erster Satz gilt aber der gusseisernen

116 Auf die Bedeutung der Repräsentationen weist Greenblatt hin: »Der Kontakt der Europäer mit der Neuen Welt wird fortwährend durch Repräsentationen vermittelt, ja die Begegnung selbst, sofern sie sich nicht gänzlich im Metzeln und Morden erschöpft, findet häufig zwischen Repräsentanten statt, die Repräsentationen auf ihren Körpern tragen.« Greenblatt, Stephen, Wunderbare Besitztümer (1994), S. 183.

117 Die Komposition des Textes um ein Dingsymbol, hier zwei, ist ein typisches Novellenmerkmal insbesondere im Realismus.

Tonne, die so auf einen Subtext verweist. Die Bedeutung der beiden Zeichen ist eng mit den voneinander zu unterscheidenden Erzählebenen verbunden. Amédées Blick ist, wie bereits beschrieben wurde, auf die Festung und damit auf den Aufenthaltsort Toussaints ausgerichtet: »Es war ihm zumute, als wüßte Toussaint in seiner Zelle, daß einer seiner treusten Anhänger ständig sein Fenster beobachtete.« (S. 340) Dieser Glaube wird durch die Erzählinstanz als Irrglaube entlarvt:

> Amédée wußte nicht, und auch Jean Violet ahnte nicht, daß das Licht in Toussaints Zimmer nicht aufblinkte, um einem Mann, der ihm treu war, in dem Arbeitstrupp ein Zeichen zu geben, sondern weil zu dieser Minute Toussaints Zelle gründlich durchstöbert wurde. (S. 336/337)

Schon an dieser frühen Stelle wird auf das Illusionäre der revolutionären Hoffnung hingewiesen, an der Amédée bis zu seinem Tod festhält. Seine Perspektive wird so einerseits gewürdigt, indem deren humanitäre Anteile hervorgehoben werden, und andererseits als vergeblich erkannt. Claudines Perspektive dagegen ist weder nur an Amédée noch an Toussaint in seinem Gefängnis ausgerichtet, sondern variabel. Ihre eigene intradiegetische Erzählung dokumentiert eindeutig, dass die Frauenfiguren bei Seghers die Welt nicht durch die Augen der Männer sehen.[118] Nicht nur sieht Claudine die Welt mit ihren eigenen Augen, sie weiß auch von ihrem Blick auf die Welt sehr differenziert zu berichten. Sie reflektiert mehrfach über die eigene Perspektive auf die Geschehnisse in Haiti, von denen sie ihrer Freundin Sophie berichtet, und verbindet diese mit der historischen Übersicht über die Ereignisse, die sie erst später gewonnen hat. Die Konstellation der Blicke strukturiert ihre Erzählung, wodurch eine zeitweise Übereinstimmung der Struktur der Narration, im Entwurf der Bildlichkeit von Wandgefängnis und Festsaal, mit der Perspektive der intradiegetischen Erzählerin erreicht wird. Die Reflexion darüber, was von wem gesehen wird oder werden kann, durchzieht diesen Textteil. Das Wandgefängnis, in das ihre Herrin Claudine sperren ließ, war von der Festtafel aus zu sehen. Claudine berichtet: »›Wenn es dir langweilig wird‹, sagte das böse Weib, ›kannst du dir die Gäste betrachten.‹« (S. 337) Claudine erzählt, wie die Gäste sie in ihrem Gefängnis betrachten, und stellt nachträglich Mutmaßungen über deren Gefühle an: »[…], manche neugierig, manche vielleicht sogar mitleidig.« (S. 337) In der intradiegetischen Erzählung wird ein gegenseitiges Anschauen der beiden durch

118 Vgl. Kaufmann, Eva, Drei Frauen aus Haiti (1980), S. 157/158.

Ausbeutung und Herrschaft miteinander verbundenen Gruppen entworfen. Die anschließende Schilderung der Ereignisse der Revolution auf Haiti führt Claudine mit der Anmerkung ein, dass sie dies alles damals noch nicht verstanden habe, und beendet sie mit dem Hinweis auf die physische Beschränktheit ihrer damaligen Perspektive: »Ich konnte nur feststellen, was es aus meinem vergitterten Loch zu sehen gab.« (S. 338) Die Einschränkung der Perspektive ist der Einkerkerung in der Wand geschuldet, welche die Teilnahme an den revolutionären Ereignissen verhindert. Die Gegenüberstellung von erzwungener Fixierung auf einen Ort des Einzelnen und dem Vorbeiströmen der Massen verbildlicht weniger die notwendige Einbindung des Einzelnen in die Gesellschaft als vielmehr die Notwendigkeit dieser Außenperspektive. Ähnlich wie in *Crisanta* macht die Verortung auf der Grenze zwischen den Bereichen erst Erinnerung möglich. So grausam diese Festlegung ist, so notwendig erscheint sie für die Erkenntnis. Die verhinderte Teilnahme am revolutionären Prozess ermöglicht eine Darstellung, die auch dessen negative Anteile sichtbar machen kann. Claudines Erzählung trägt hier und durch die Betonung des Ereignisses novellistische Züge.

In dieser Erzählung ist die Bildlichkeit der mexikanischen Wandmaler, die ebenfalls Eingang in *Crisanta* gefunden hat, radikalisiert worden. Claudine wird in ihrem Wandgefängnis, das so schmal ist, dass sie nur stehen kann, zu einem Teil der Wand.[119] Sie wird ein Teil des Hauses, in Vollzug des Warencharakters, den ihr ihre Herrin zugeschrieben hatte, als sie ihren Preis mit dem der zerschlagenen Vase verglich. Sie kann dort von den Gästen betrachtet werden wie ein Wandbild. Die Beschreibung des möglichen Mitleids der Gäste erinnert an Beschreibungen von der Wirkung der bildenden Kunst auf die Menschen bei Seghers. Weiterhin sind Parallelen zu den Fresken Diego Riveras im Nationalpalast in Mexiko festzustellen, die Seghers zum Teil selber gesehen hatte und von denen sie

119 Dieses Motiv findet sich häufig an exponierter Stelle in der Literatur von Frauen. In Charlotte Perkins Gilmans Erzählung »Die gelbe Tapete« wird die Protagonistin, in Vollzug des Verbotes, hinauszugehen, zu einem Teil der Wandtapete. Jane Eyre versucht als Kind aus Furcht vor der Entdeckung durch Erwachsene zu einem Teil der Wand zu werden. Bei Marlen Haushofer trennt eine plötzlich auftauchende unsichtbare Wand die Erzählerin von dem Rest der Welt. Vgl. Perkins Gilman, Charlotte, The yellow wallpaper. Edited and with an introduction by Thomas L. Erskine and Connie L. Richards, New Brunswick, NJ 1993. Brontë, Charlotte, Jane Eyre, London 1847. Haushofer, Marlen, Die Wand, Gütersloh 1963. Plath, Sylvia, The Bell Jar, New York 1971. Bachmann, Ingeborg, Malina, Frankfurt am Main 1971. Kindl, Patrice, The Woman in the Wall, Boston 1997 (Jugendbuch).

Reproduktionen besaß.[120] Die Konzeption dieses Werks basiert auf einer aufschlussreichen Differenz zwischen den Darstellungen der alten Kulturen im rechten Treppenaufgang und im ersten Stock, die Rivera nach seiner Rückkehr aus den USA malte, und dem *Kampf der Klassen* im linken Treppenaufgang.[121] (Abb. 11-13) Die Darstellung der alten Kulturen fällt durch eine große Tiefe der Bildgestaltung auf, deren Fluchtpunkte immer der schneebedeckte Berg Ixtaccihuatl bzw. andere Bergzüge sind. Diese Konstruktion findet sich in Claudines Erzählung wieder im Zug der Haitianer in die Berge und im Bild der gemeinsamen Arbeit. Riveras *Kampf der Klassen* im Treppenaufgang dagegen besitzt wenig Tiefe, die drei Bildebenen sind perspektivisch kaum voneinander unterschieden.[122] Die mittlere Bildebene ist durch die Darstellung der ›Bourgeoisie und des Finanzkapitals‹ in Kästen, ebenfalls ohne Tiefe, bestimmt. Die aufsteigende Arbeiterklasse zieht in der vorderen Bildebene an diesen Kästen vorbei. Dieser Aufbau findet sich analog in den Bildkomponenten der Erzählung von dem Wandgefängnis. Die Insassen der Kästen bei Rivera sitzen hier im Saal und betrachten das Bild der Unterdrückung, verkörpert durch die eingesperrte Claudine. Dieses Bild hätte vielleicht Mitleid bei den weißen Herren und Damen auslösen können, von den eigenen Leuten wird es jedoch übersehen. Claudine verkörpert hier nur noch bedingt das Volksschicksal, da es gerade das Volk ist, das sie nicht wahrnimmt. Die Radikalisierung dieser Konstruktion besteht in der Realität gewordenen Bildlichkeit innerhalb der Erzählung. Claudines Befreiung aus dem Wandgefängnis wird dadurch zugleich zu einer Befreiung aus den Zuschreibungen der weißen Gutsherrin als Ware und zu einer aus dem Repräsentationsrahmen der Unmenschlichkeit eines Systems.[123] Dem Bild des Leidens wird kein Sinn zugesprochen. Das Hauptinteresse richtet sich auf die Befreiung aus diesen doppelten Unterdrückungszusammenhängen. Daher betont Sophie, die intradiegetische Adressatin von Claudines Erzählung, die Notwendigkeit, weiter zu erzählen: »›Ja, jetzt müßte ich schlafen. Das alles habe ich auch miterlebt. Nur in ein Wandgefängnis war ich nicht gesperrt. Wie du da rauskamst, das muß ich doch noch wissen.‹« (S. 339)

120 Vgl. ASA Sign. 627, 1. Mappe.

121 Vgl. Folgarait, Leonard, Mural Painting (1998). Rochfort, Desmond, Mexican Muralists. Orozco, Rivera, Siqueiros, New York 1994, S. 83-92, 169-172.

122 Vgl. Folgarait, Leonard, Mural Painting (1998), S. 115/116.

123 Die Erzählung von Toaliinas Befreiung arbeitet mit der gleichen Bildlichkeit. Das Einstürzen der Wände ist dort Beginn des Austritts aus dem der Frau als Mutter zugewiesenen Ort, der Höhle.

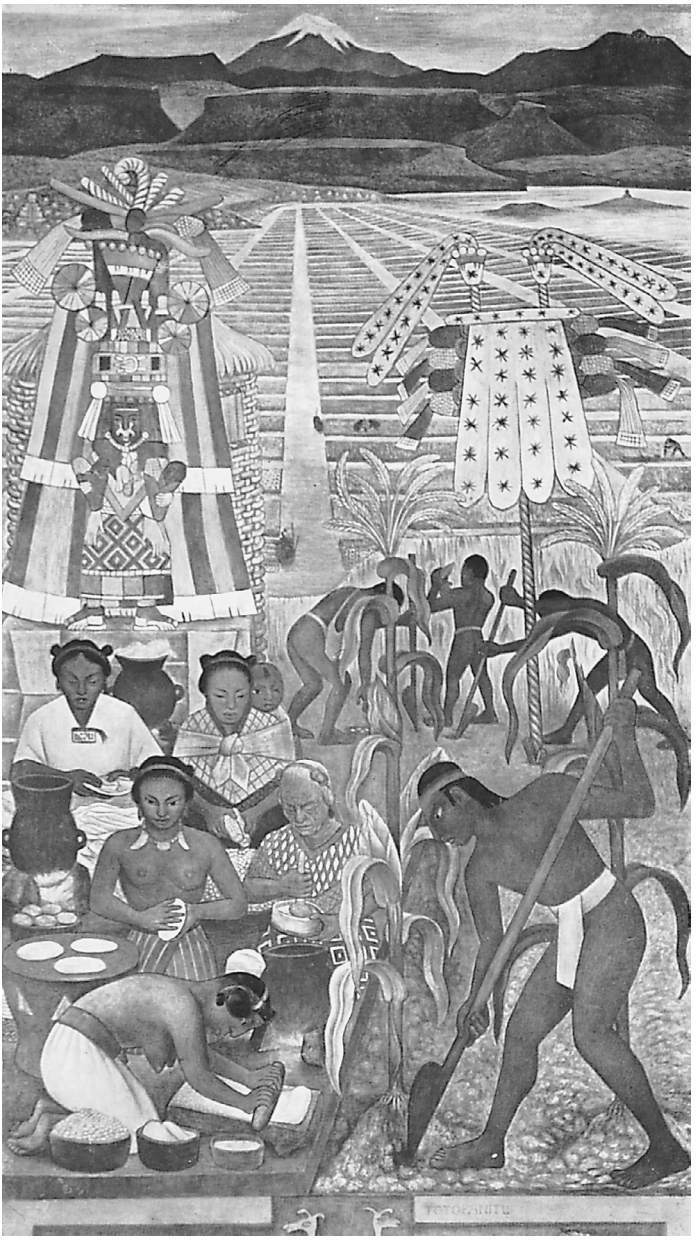


Abb. 11: Diego Rivera. Fresko im zweiten Stock des Nationalpalastes: El Cultivo del Maiz. © 2006 Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust. Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.



Abb. 12: Diego Rivera. Fresko im linken Treppenaufgang des Nationalpalastes: La Lucha de Clases. © 2006 Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust. Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.

Sophies Interesse ist das Interesse der Erzählinstanz, das diese weiterverfolgt, nachdem das Gespräch zwischen den beiden Frauen verstummt ist. Die Befreiung aus den Zuschreibungen und der Verwertbarkeit bildet den Fluchtpunkt auch des extradiegetischen Erzählens.

In Claudines Schilderung der Wiederbegegnung zwischen ihr und Amédée sowie der Begegnung der beiden mit Toussaint zum selben Zeitpunkt wird wiederum die Bedeutung des Sehens hervorgehoben. In ihrer Erzählung erkennen sie und ihr Befreier sich an dem Schlüssel, den Amédée an einer Schnur um den Hals trägt. Toussaint, der dazu kommt, als Amédée der Menge die Geschichte von Claudines Befreiung erzählt, richtet seinen Blick zuerst auf den Schlüssel und macht diesen so zum Zeichen der Erzählung Amédées. Danach erst wendet er sich Claudine zu, die sich später vor allem an seine Hand auf ihrem Kopf erinnert. Diese Erinnerung an eine Berührung verknüpft sich mit dem Blick zur Festung, mit dessen Erwähnung sie ihre Erzählung beschließt. Anders als Amédée ist für sie mit diesem Blick also keine trügerische Hoffnung, sondern eine physische Erfahrung verbunden. Diese Erinnerung wird von jener an die furchtbaren Stunden im Wandgefängnis flankiert. Claudine orientiert sich dabei nicht an dem Zeichen des Schlüssels, der für sie



Abb. 13: Diego Rivera. Fresko im rechten Treppenaufgang: La Leyenda de Quetzalcoatl. © 2006 Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust. Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.

unweigerlich mit der schwarzen Aufseherin verbunden ist, die sie auf Befehl der Herrin eingesperrt hatte. Als Zeichen fehlender Solidarität kann er nur für das stehen, woran es im revolutionären Prozess mangelt.

Die Differenziertheit der Erzählung Claudines widerspricht einer Analyse, welche den Frauen gerade als unaufgeklärten und sprachlosen Figuren einen besonderen Wert zumisst.[124] Carolyn R. Hodges versteht die ›Sprachlosigkeit‹ der Frauenfiguren im Vergleich zu den charismatischen Helden des Frühwerkes als positive Charakterisierung durch die Autorin.[125] Gerade die Erzählung Claudines sollte jedoch als Ausdruck einer Erzählhaltung verstanden werden, die sich seit der Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen* (1944) vermehrt und häufig in den intradiegetischen Sprechakten der Frauenfiguren wiederfinden lässt. Die auffällige Thematisierung der Perspektiven in Claudines Erzählung muss vor dem Hintergrund widerstreitender Diskurse im Text verstanden werden. Ihr Standort als Aus-(weil Ein-)Geschlossene, als Mitziehende und als Exilantin

124 Rützow Petersen, Vibeke, Revolution or Colonization (1992), S. 401.
125 Hodges, Carolyn R., The Power of the Oppressed (1987), S. 196.

spiegelt sich in den Perspektiven ihrer Erzählung, die zugleich Teil verschiedener Diskurse sind. »Der Schlüssel« ist, typisch für die Gattung der Novelle, eine Darstellung verschiedener, sich widersprechender und sich ergänzender Diskurspraktiken.

4.3 Vom Erzählen zum Zeichen

Auf der intradiegetischen Ebene der Erzählung gibt es neben den Gesprächen zwischen Amédée und Claudine sowie Amédée und dem Gefängnisaufseher Jean die Erzählungen von der Befreiung Claudines, einmal durch Claudine selbst, eingeschlossen die (wiederum metadiegetische) Erzählung Amédées von ihrer Befreiung, und durch Amédée nach Toussaints Tod. Von den Erzählungen Amédées wird jedoch nur durch Claudine und die Erzählinstanz berichtet, während die Erzählung Claudines unvermittelt im Zentrum des Textes steht. Sie findet statt in dem Keller des Gehöftes, in dem die Arbeiter übernachten. Claudine und ihre Freundin Sophie erzählen sich ihre Erlebnisse. Die Darstellung zeigt eine große Nähe zwischen den Frauen.

> Aneinandergekuschelt, um sich zu wärmen, erzählten sich die zwei Frauen ihre Erlebnisse in den vergangenen Jahren. Weil diese dicht und brennend waren, blieben sie wach trotz Erschöpfung. (S. 337)

Die Erzählung Claudines wird in der direkten Rede wiedergegeben. Der dramatische Modus führt zu dem Eindruck unmittelbarer Präsenz. Schauplatz des Geschehens ist Haiti. Nur in diesem Abschnitt des Textes wird Haiti lebendig. Im Rest des Textes wird die Insel lediglich im Sinne eines Symbols benannt. Claudine verwebt in ihrer Erzählung die historischen Umstände mit dem Ereignis ihrer Befreiung und den Folgen. Sie erinnert sich an die Tage nach der Befreiung: »Ich weiß noch gut, wie das erste Schiff voll von Kaffee, den wir gepflückt und gekörnt hatten, nach Frankreich fuhr.« (S. 340)

Die folgende Gegenüberstellung der Französischen Revolution mit der Vorstellung der Revolution als einer »überaus mächtige[n] Frau, um die wir singend tanzten« (S. 340), setzt ein ›weiblich‹ konnotiertes Bild gegen das europäische Konzept, das durch den Verrat Napoleons diskreditiert wurde. Im weiteren Verlauf übernimmt Claudine sukzessive die Perspektive von Toussaint und Amédée und integriert diese auch in Bezug auf die eigene Person in ihre Erzählung. Claudine betont in diesem Abschnitt ihre Zugehörigkeit zu den befreiten Massen. Ihr Sprechen wird mehr

und mehr zu einer Wiedergabe des Sprechens der Männer. »Sehr viele von uns, ich war mittendrin, stiegen in die Berge.« (S. 340) Der Aufstieg in die Berge mit dem Ziel, Toussaint reden zu hören, wird zum Wendepunkt in dem Blick Claudines auf ihre eigene Erzählung. Mit ihrer Eingliederung in die Masse der Menschen wird das Erzählen der beiden Männer vorbereitet. Die Perspektive verschiebt sich von den individuellen Erlebnissen auf die Handlungen der ›geschichtswirksamen‹ Männer. Der Bericht Amédées wird, innerhalb der intradiegetischen Erzählung Claudines, durch den Schlüssel als Zeichen repräsentiert und beglaubigt.

Claudines Erzählung wird von der narrativen Instanz als »dicht und brennend« (S. 337) beschrieben. Sie handelt von Ereignissen, die mit starken Gefühlen verbunden sind, mit denen sich Claudines Erinnerung verknüpft. Sie ist kenntnisreich und reflektiert die eigenen, sich verändernden Perspektiven. Das Erzählen der Männer dagegen ist auf die Gründung von Zeichen zur Etablierung einer Hoffnung auf Zukünftiges ausgerichtet. Die Erzählung Claudines wird auf der Ebene der Narration abgelöst durch den Bericht Amédées, der Claudine – wiederum nachts und in der Kellerunterkunft – die Kunde von Toussaints Tod übermittelt. Durch den Tod des Revolutionärs steht endgültig die Geschichte der Männer im Mittelpunkt des Interesses. Amédées Schlussfolgerung aus dem Tod Toussaints ist der Gedanke an das eigene Sterben. Er fordert Claudine auf, ihm den Schlüssel bei seinem Tode nicht wegzunehmen. Sein Sprechen wird als erzählte Figurenrede, also im narrativen Modus, wiedergegeben. Der Schlüssel mit seiner ihm eigenen Ambivalenz zwischen Einschluss und Ausschluss wird zum Zeichen der Erzählung Amédées. Der Schlüssel, das Denkmal Toussaints und Amédées Beerdigung sind die Zeichenkomponenten des Revolutionsdiskurses. Alle drei verweisen auf den Tod und damit auf die Vergeblichkeit der Bemühungen oder den Aufschub der Hoffnung. Claudine dagegen erinnert Amédée an das Leben, welches noch fortdauert, und an die Trauer der vielen anderen. Die narrative Instanz nimmt den Hinweis der Figurenrede auf und führt den Gedanken weiter. Das in der direkten Rede dargestellte Sprechen Claudines ist die letzte Äußerung der Frauenfigur bis zum Schluss der Geschichte. In der Begegnung an Toussaints Grab in Bordeaux mit einem Bürger der Stadt erzählt wiederum nur Amédée. Das Grab des Freiheitshelden wird zum Anlass seiner Erzählung und der Schlüssel zum Garanten der Erlebnisse. Diese Episode wiederholt die der Begegnung des Paares mit Toussaint in den haitianischen Bergen, die Claudine erzählt hatte. Der signifikante Unterschied beider Versionen ist die Stummheit Claudines in der späteren und damit die Absenz der

Charakteristika, die ihr Erzählen ausgemacht hatten: Spannung und Anschaulichkeit; oder in den Worten der Erzählinstanz: Dichte und Hitze. Die Erzählung Amédées findet im Rahmen des Textes nicht direkt, sondern in erzählter Figurenrede statt. Die beim Abschluss der Erzählung einsetzende wörtliche Rede Amédées stilisiert die stumme Claudine als »die Frau« zum Zeichen seiner Erzählung: »Amédée erzählte ihm ihre Erlebnisse, und er zeigte ihm den Schlüssel, und er sagte: ›Ja, das hier ist die Frau.‹ Claudine war früh gealtert und hutzelig.« (S. 344)

Auch bei weiteren Zusammentreffen erzählt Amédée allein. Von Claudine wird lediglich berichtet, dass sie »zaghaft und schüchtern, diese und jene Frage« (S. 344) beantwortete. Dieses Bild Claudines steht im auffälligen Kontrast zu ihrer Sprachgewandtheit, die durch den vorherigen Erzählvorgang kenntlich geworden war. Die Ablösung der Erzählung der Frauen durch die Erzählung der Männer wird evident. In der Erzählung der Männer wird Claudine im Zusammenhang mit dem Schlüssel zu einem Zeichen des männlichen Revolutionsdiskurses. Daher ist es nur folgerichtig, dass die Freunde bei Amédées Tod von Claudine verlangen, den Schlüssel von jetzt ab immer zu tragen. Sie, also die Frau mit dem Schlüssel, soll als Zeichen der Hoffnung auf Befreiung, inzwischen gleichbedeutend mit Napoleons Niederlage, weiterhin präsent sein. Dieser Rollenzuweisung entzieht sich Claudine durch eine für die Freunde überraschend zornige Aussage: »Claudine, die man als schüchtern und zaghaft kannte, fuhr zornig dazwischen: ›Nein, Amédée soll ihn tragen bis zur Auferstehung aller Sklaven der Welt.‹« (S. 345)[126]

Claudine vollzieht damit vordergründig den Wunsch Amédées. Unter Berücksichtigung der unterschiedlichen im Text vorhandenen Diskurse wird aber zudem deutlich, dass der Schlüssel mit seiner Ambivalenz für Claudine im Kern an die fehlende Solidarität und an die Unmenschlichkeit in der Kolonie Haiti erinnert. Der Diskurs der Männer, der den Schlüssel zum Symbol für die aufgeschobenen Hoffnungen der Revolutionäre werden ließ, ist nicht der ihre. Wenn es ein Zeichen ihrer eigenen Erzählung gibt, dann ist es der in Eigenverantwortung gepflückte Kaffee. Dieses Zeichen korrespondiert mit dem der gusseisernen Tonne, in der

126 Zur »Auferstehung« bei Seghers vgl. u. a. »Die Toten von der Insel Djal« und »Wiedereinführung der Sklaverei auf Guadeloupe« (Erzählungen, 1994): Unter den Leichen der schwarzen Aufständischen findet sich dort eine weiße Leiche. S. 121/122: »Da hätte plötzlich jemand geschrie[e]n, der ist ja weiß! Man soll sich nur ihr Erstaunen vorstellen. Ein einzelner weißer Mann in der ganzen schwarzen Masse. Soll man ihn herausziehen? Ihn gesondert begraben? Ach, Unsinn, hatte sein Freund gesagt, soll er die Auferstehung mit ihnen feiern.«

sie Kastanien und andere Früchte röstet und mit dem sie über das Ende des Textes hinaus verknüpft wird. Die Tonne als Zeichen sichert ihr Weiterleben außerhalb diskursiver Zuschreibungen genauso wie ihr physisches Überleben.

In der zornigen Ablehnung des Schlüssels besteht Claudine so nicht nur auf dem Wunsch ihres Mannes, sondern auch auf ihrem Subjektstatus, der ihr durch die Verdinglichung zu einem Zeichen des männlichen Geschichtsdiskurses schon nahezu abhanden gekommen war. Die Differenzen werden an den für beide Erzählvarianten unterschiedlichen Zeichen deutlich. Während im Zeichen des Schlüssels ebenso wie im Zeichen der Festung und des Grabes Hoffnung auf Befreiung immer mit der Verneinung von Leben und dem Aufschub einhergeht, steht die Tonne, welche Wärme und Nahrung spendet, für das zwar mühsame, aber alltägliche Leben. Diese Gegenüberstellung von der Kraft und Mühsal des Alltäglichen, verbunden mit der Rolle der Frauen, und der Kraft des heroischen Augenblicks, der häufig mit dem Tod der Männer endet, ist eine für Seghers typische Konstellation, die sie – dezidiert – unter den Bedingungen des Exils entwickelte. Exemplarisch ist das Konzept vom gewöhnlichen Leben in dem Text »Frauen und Kinder in der Emigration« aus der Zeit des Pariser Exils ausgeführt, auf den bereits ausführlicher eingegangen wurde. Der Schlüssel ist als Zeichen dem gefährlichen Leben und dessen Ambivalenzen zuzuordnen, die Tonne ist Zeichen für das gewöhnliche Leben. In »Der Schlüssel« verschwindet der Stellenwert des »gewöhnlichen Lebens« zunehmend hinter dem Diskurs der ›großen‹ Geschichte. Die gusseiserne Tonne wird auf dem Weg nach Bordeaux »irgendwie mitgeschleppt« (S. 344), die Mühsal der Reise wird lediglich anhand des Zustandes, in dem Amédée und Claudine auf dem Friedhof auftauchen, angedeutet. Nur in der unerwarteten Ablehnung des Schlüssels durch Claudine am Ende des Textes scheint die Erinnerung daran auf. Claudine kommt noch einmal zu Wort. Mit dem letzten Satz »Wer eine Handvoll Sand in das Grab warf, fühlte sich mit dem Toten verbunden« (S. 345) wird die Erinnerung wieder zugedeckt, indem der Tod als Mahnung und Erinnerung an das noch nicht Erreichte funktionalisiert wird. Das weitere Leben Claudines dagegen wird weder angedeutet noch ausgeführt. In dieser Leerstelle des noch ausstehenden Lebens einer der drei Frauen aus Haiti, auf die Claudines zorniges Aufbegehren verweist, hat das »gewöhnliche Leben« noch einen Platz. Es wird ermöglicht durch die Verweigerung einer Verdinglichung im diskursiven Prozess der Zeichenkonstitution. Leben im Exil wird hier lebenswert durch die Erzählung der Frau, die die Erinnerung an die Heimat wach hält. Das knüpft an eine Schreibkonzeption an, die mit *Der*

Ausflug der toten Mädchen[127] fundiert wurde und den *Drei Frauen aus Haiti* ihre Sprengkraft verleiht. Das »gewöhnliche« Weiterleben Claudines, das am Ende des Textes offen bleibt und das mit dem Bild der Tonne verbunden ist, steht als Leerstelle für den Ort der Frau, der zu einem Nicht-Ort, zu einer unausgesprochenen Utopie wird.

In der folgenden Erzählung »Die Trennung« sind nur noch Spuren der weiblichen Erzählkonzeption zu finden, primär handelt es sich um eine Darstellung der Verhinderung einer solchen Haltung. Die Exilsituation der Frau wird damit total und kann nur noch den Tod zur Folge haben.

5 »Die Trennung«

Die letzte der drei Erzählungen behandelt einen Zeitraum, der ungefähr in der Gegenwart der Niederschrift liegt. Die Antizipation des Todes von Bébé Doc, der realiter erst 1986 eintrat, lässt die Geschichte über die Zeit der Niederschrift hinausweisen und betont die Fiktionalität des Textes. Im Archiv befinden sich Materialien zur damals aktuellen Situation auf Haiti, die Seghers für die Arbeit an dem Text aufbewahrt hatte.[128] Auch hier recherchierte die Autorin für ihre Arbeit gründlich und genau. Sie ließ sich unter anderem per Expresszustellung die aktuellen Ausgaben der *Haiti Informacion, Organo del Comité Democratico Haitiano* schicken. Das Material diente ihr aber lediglich als Hintergrund oder Ausgangsbasis, auf der sie die fiktive Geschichte Luisas aufbaute. Eine dokumentarische Darstellung ist hier, wie auch sonst bei Seghers, nicht das Ziel.

127 Vgl. Hilzinger, Sonja, Frauenbilder, Faschismusanalyse und Exilerfahrung in antifaschistischen Zeitromanen von Schriftstellerinnen der dreißiger und vierziger Jahre. In: Wertheimer, Jürgen (Hg.), Von Poesie und Politik (1994), S. 138-170, zu *Der Ausflug der toten Mädchen* S. 160-165.

128 Vgl. ASA Sign. 595, 1. Mappe: u. a. Informationen zu politischen Ideologien in Haiti, Material zu politischen Gefangenen, insbesondere zu weiblichen politischen Häftlingen. 2. Mappe: u. a. The Haitian Armed Forces, Agents of National Oppression and Imperialist Exploitation, Document presented at the World Peace Council San Jose – Costa Rica, 10-13 August 1978. ASA Sign. 598, 1. Mappe: Zeitungsartikel zu afrikanischen Staaten, zur modernen ›Kolonialpolitik‹ und zum Algerienkrieg, Auszüge aus: Wright, Richard: Schwarze Nacht. Zur afrikanischen Revolution (Hamburg 1956), zehnseitiges Exzerpt zur Biographie Toussaints. 2. Mappe: Zeitungsartikel zum Abtritt Francos, zur Kriegsgeschichte, zum Zweiten Weltkrieg, Notizen zu »Hitlers Vorkrieg« 1936-1939, historische Notizen zum Ost-West-Konflikt 1945-1959.

Auch in dieser Erzählung durchziehen die Kategorien des Dableibens und Fortfahrens die Konstruktion des Textes. Luisa verkörpert die Kategorie des Dableibens, mit allen selbstzerstörerischen Konsequenzen; Cristobal verkörpert das Fortfahren. Ausgerichtet ist die Erzählung auf Luisa und deren sukzessive Zerstörung bis zu ihrem Tod.[129]

5.1 Vom Verlust einer Perspektive

Die Erzählung beginnt mit dem Blick auf die Hauptperson Luisa, welche auf dem Steg wartet. So wie in »Das Versteck« das Anfangsbild der Erzählung *Aufstand der Fischer von St. Barbara* aufgenommen und abgewandelt wird, erinnert der Anfang hier an das Ende der frühen Erzählung vom Aufstand.

> Als erstes Schiff verließ die Marie Farére den Hafen. Der Regen stach die Gesichter der Frauen und machte ihre frischen Hauben so schlapp, daß sich die auf den Hinterköpfen zusammengerollten Zöpfe darunter abbildeten. […] Immer schneller trieb sie dem sichtbaren Strich entgegen, der die Nähe von der Ferne abschneidet. Sie hatte den Hafen vergessen, das Land verschmerzt. Die Frauen auf der Mole fingen an zu merken, daß sie durchnäßt waren.[130]

Das Auslaufen der Schiffe symbolisiert gleichermaßen die Niederschlagung des Aufstands wie den Sieg des alltäglichen Lebens. Bedeutsam ist die Umkehrung des Bildes in der letzten Erzählung. Kompositorisch setzt diese dort an, wo die frühere endete. Der Grund für die Flucht der Revolutionäre scheint des Erzählens nicht mehr wert. Die Chiffre des Aufstands, mit der die frühe Erzählung begann und deren Ausgestaltung die Erzählung galt, bleibt hier vollkommen inhaltsleer. Dem korrespondiert die Ablösung der kollektiven Ausrichtung der Bilder durch eine individuelle Perspektive. Die Frauen der Fischer stehen gemeinsam als Gruppe auf dem Steg und schauen der Gruppe der Schiffe, auf denen sich ihre Männer befinden, hinterher. Luisa scheint allein auf dem Steg zu warten, und im weiteren Verlauf wird ihre individuelle Perspektive der kollektiven der anderen gegenübergestellt. Konsequent werden hier im Gegen-

129 Cristobal geht in der Erzählung keineswegs als »Held in die Geschichte« ein, wie Gödeke-Kolbe es deutet. Vgl. Gödeke-Kolbe, Stefanie, Subjektfiguren und Literaturverständnis (2003), S. 74.

130 Seghers, Anna, Der Aufstand (2002), S. 93.

satz zu den beiden anderen Texten die anfänglichen Erklärungen zur Situation und Umgebung aus der Perspektive Luisas berichtet. Die interne Fokalisierung wird im nächsten Absatz mit der Schilderung der Situation auf dem Dampfboot vorübergehend aufgehoben. Während die anderen Fahrgäste zusammengedrängt auf die belebte Bucht zurückschauen, blickt Luisa aufs offene Meer dem einzelnen Schiff hinterher. Die Bildlichkeit stellt die Einzelne in Betrachtung eines einzelnen Punktes neben die Vielen in Betrachtung der Vielfältigkeit des Lebens in der Bucht. Diese Vereinzelung wird durch die Kommentierungen zugespitzt.

> Niemand hatte ein einzelnes Schiff auf dem Meer beobachtet, einen Punkt, der sich schließlich von anderen Punkten löste. […] Niemand kam auf den Gedanken, daß diese Fahrt über Mexiko die erste Etappe einer Reise nach Kuba sein konnte. (S. 350/351)

Die interne Fokalisierung geht auf der Ebene der Geschichte mit der Einsamkeit der Figur einher. Ebenso wie bei Toaliina ist die Situation auf dem Schiff Ausgangspunkt für die Vereinzelung der Hauptperson. Luisa lehnt das Hilfsangebot der alten Frau ab: »[…] sie wollte durchaus ihren Weg zur Schule Santa Dolores allein machen.« (S. 347)

Im weiteren Verlauf der Erzählung folgt die narrative Instanz den Wegen Luisas. Das Geschehen wird wesentlich durch Gespräche strukturiert, die Luisa führt oder die mit ihr geführt werden. Der dramatische Modus des Erzählens herrscht bis zum Wendepunkt der Geschichte vor. Mit der Festnahme Luisas verändert sich die Erzählperspektive. Die interne Fokalisierung wird zugunsten einer Umschau durch die in den Vordergrund tretende narrative Instanz abgelöst. Ähnlich wie in »Das Versteck« wird mit der Einkerkerung der Frauenfigur ein anderer Diskurs etabliert. In »Die Trennung« beginnt die Ablösung des Erlebens durch den Diskurs mit dem Punkt, der hinter dem Horizont verschwindet. Von da an folgt eine sukzessive Einschränkung der Wahrnehmungsmöglichkeiten Luisas, welche die folgenden Zerstörungen ankündigt und vorbereitet. Den physischen Verstümmelungen, die innerhalb der Geschichte an der Figur Luisa vorgenommen werden, korreliert auf der Ebene der Narration der Verlust von Luisas Perspektive.

Luisa spricht vom Moment ihrer Gefangennahme an bis kurz vor dem Ende des Textes – abgesehen von der rational nicht erklärbaren Stimme, die im Kerker um Hilfe ruft – nicht mehr. Auch ihre Gedanken werden nur noch in Kurzform mitgeteilt. Nach der Rettungsepisode ist die Erzählung wiederum durch Gespräche strukturiert. In diesen Gesprächen wird das Schicksal Luisas verhandelt. Es wird über sie gesprochen, sie

selbst kommt dabei nicht mehr zu Wort. Besonders auffällig tritt diese Veränderung hervor in der Fokalisierung im Gespräch über die Möglichkeit einer Operation zur Linderung des grauenhaften Anblicks, den Luisas verstümmeltes Gesicht bietet. Nicht nur wird Luisa innerhalb der Geschichte nicht gefragt, auch auf der Ebene der Erzählung wird nicht auf ihre möglichen Gefühle und Gedanken eingegangen. In der wörtlichen Rede werden nur ihr Wunsch, Cristobal und Susanna möchten heiraten, sowie ihre Erinnerung an den Satz »[…] man kann ohne Freude nicht leben« (S. 362/363), wiedergegeben.[131] Die Reaktion Juans darauf wird bezeichnenderweise so formuliert, als hätten sich beide stumm miteinander verständigt: »Juan senkte seinen schweren Blick. Er gab auf Luisas Gedanken keine Antwort.« (S. 363) Die interne Fokalisierung des Schlusses betont die Wahrnehmungen Luisas, da sie trotz der Ermahnungen der anderen nach draußen geht, um Luft zu schöpfen. Dieser Akt der Selbstvergewisserung führt zu ihrem Tod, den sie angesichts ihrer Lage als Erleichterung empfindet.

Die Konstruktion von »Die Trennung« erinnert an die von »Das Versteck«. In beiden Texten steht ein Ereignis am Beginn der Erzählung, in dessen Mittelpunkt die Frauenfigur steht. Im Mittelteil der Erzählungen wird das Erleben dieser Figur weitgehend von den Berichten der Männer und der Erzählinstanz abgelöst. Am Ende steht der Tod der Frauenfigur, der einen Moment des individuellem Erlebens ermöglicht und dadurch zur Erlösung aus der Übermacht der Zuschreibungen wird.

5.2 Der Widerstreit der Diskurse

Innerhalb des Textes konkurrieren zwei Prinzipien miteinander. Dem Ereignischarakter des individuellen Erlebens wird das Reden von der Notwendigkeit der Selbstaufgabe für die richtige Sache gegenübergestellt. Dieses Reden, das dem der männlichen Figuren in »Der Schlüssel« ähnelt und hier ebenfalls als Revolutionsdiskurs bezeichnet wird, hat keinerlei revolutionäre Handlungen zur Folge. Bis auf die Einrichtung einer Bibliothek mit dem Geld des reichen Schwiegervaters führt der als wichtiger Revolutionär dargestellte Cristobal keine revolutionären Aktionen durch.

131 Dieser Satz, der auf Dostojewskis *Brüder Karamasow* zurückgeht, wird von Seghers leitmotivisch benutzt. Vgl. Seghers, Anna, Woher sie kommen, wohin sie gehen. In: KuW II, S. 181-217, bes. S. 209f. Dies., Das Vertrauen. Roman, Darmstadt ²1988, S. 34, 229.

Der Massendemonstration in Reaktion auf den natürlichen Tod des Diktators schließt er sich lediglich an. Dem steht das Erleben Luisas gegenüber, das durch den Diskurs zunehmend eingeschränkt wird.

Zwei Frauen – zwei Möglichkeiten

Auf dem Dampfboot, unmittelbar nachdem das Schiff mit den Revolutionären hinter dem Horizont verschwunden ist, tritt eine alte Frau auf Luisa zu, die ihr Trost und Gesellschaft anbietet. Die Anrede der alten Frau: »Fehlt meiner Tochter etwas?« (S. 347) etabliert ein Generationenverhältnis und impliziert sowohl ein Beziehungs- als auch ein Hilfsangebot. Dieses Angebot lehnt Luisa mit der barschen Lüge ab, ihr Weinen gelte ihrer kranken Mutter. Von Luisas wirklicher Mutter ist im gesamten Text nicht die Rede. Bei der Bedeutung der Mutterfiguren im Werk von Seghers ist das auffallend. Luisas Ablehnung ist ein erster Schritt in Richtung des Revolutionsdiskurses, der sie von sich selbst entfremden wird. Ihr gedanklicher Verweis auf Kuba als ›geheimes‹ Ziel einer solchen Reise ist schon Teil des Revolutionsdiskurses, in dem Kuba als Chiffre und inhaltlich unbestimmtes Synonym für die kommunistische Revolution dient. Wenn man von einer ›Schuld‹ Luisas an ihrem Schicksal sprechen kann, wie es Kaufmann in Bezug auf ihr Nicht-Wissen von der revolutionären Sache tut,[132] dann ist die Absage an die Einbindung in die Gemeinschaft die einzige Stelle, an der im Kontext der Seghers'schen Konzeptionen ein Verfehlen konstatiert werden könnte: »Die alte Frau wollte ihr Trost zusprechen, aber Luisa verabschiedete sich rasch bei der Landung, sie wollte durchaus ihren Weg zur Schule Santa Dolores allein machen.« (S. 347)

Luisa setzt ihre Liebe absolut und vergisst dabei das allgemein Menschliche solchen Erlebens. Sie lehnt die Gemeinschaft der alten Frau, die ein Synonym für Lebensweisheit darstellt, ab und besteht auf ihrer Einsamkeit.[133] Ihre Gefühle und ihre Trauer bekommen keinen Ort im Außen und müssen so innerlich rationalisiert werden. Von diesem Prozess der Rationalisierung und seinen Konsequenzen handeln die folgenden Episoden bis zur Festnahme.

132 »An dem, was ihr widerfährt, hat sie insofern schuldhaft Anteil, als sie nicht versteht, was an gesellschaftlichen Kämpfen um sie herum vorgeht.« Kaufmann, Eva, Drei Frauen aus Haiti (1980), S. 156. So wird Cristobals Verhalten gerechtfertigt und die implizite Kritik übersehen.

133 Die Bedeutung dieser Ablehnung wird im Vergleich mit *Crisanta* offenbar.

Luisa entscheidet sich gegen die Einordnung ihrer Erlebnisse in einen alltäglichen Zusammenhang und sucht stattdessen bei ihrer Freundin, der Lehrerin Sophia, Trost. Sophia ist das Gegenbild zu der alten Frau. Sie vertritt ähnlich wie Cristobal als Figur und in ihren Äußerungen den Revolutionsdiskurs. In der Gegenüberstellung der alten Frau mit Sophia werden die Unterschiede eklatant. Die alte Frau kommt beim Anblick der weinenden Anderen von selbst auf Luisa zu und bietet ihr Trost mittels Etablierung einer hierarchischen Beziehung an. Sophia, die Lehrerin und Freundin, welche nicht umsonst den Namen ›Weisheit‹ trägt, steht für abstrakte Erkenntnisse. Trost kann und will sie nicht spenden. Sie kommt nicht von allein und nur widerwillig, als sie aus dem Unterricht gerufen wird. Sie erschrickt beim Anblick des Gesichtes der Freundin und versucht ungeduldig, den Verlust des Geliebten zu rationalisieren. Luisa dagegen weint unbeherrscht, und ihre Rede ist von der Unmöglichkeit zu erklären geprägt: »Ich sah, wie ihr Schiff plötzlich verschwand. Wie soll ich es dir erklären? Die Erde ist rund, und plötzlich war ihr Schiff weg. Ich werde ihn vielleicht nie mehr sehen.« (S. 347)

Hilflos versucht Luisa auf einen wissenschaftlichen Topos zurückzugreifen, um die Übermacht ihres Gefühls mitzuteilen. Luisa und Sophia scheinen zwar auf derselben Ebene zu stehen, keine Generation trennt sie voneinander. Hilfe wird Luisa aber nicht zuteil, und die Dominanz der ›klugen Freundin‹ wird durch deren nachfolgend ausgesprochene Verbote exekutiert. Der Revolutionsdiskurs der Freundin speist sich wesentlich aus der Abwehr von Gefühlen, ohne dass konkrete Gründe für diese Abwehr oder Ziele des Verzichtes erkennbar werden. Ihr Einfluss auf Luisa bewirkt die sukzessive Einschränkung von Luisas Wahrnehmungsmöglichkeiten und damit ihrer Lebensgrundlage. Dieser Prozess führt zu der sich schrittweise ankündigenden Entstellung Luisas und damit zu ihrem Tod.

Die narrative Instanz folgt diesem Prozess in großer Nähe zur Hauptfigur. Luisas lautes Denken, nachdem Sophia wieder in ihre Klasse zurückgekehrt ist, erweist sich deshalb im Verlauf der Erzählung als eine zukunftsgewisse Vorausdeutung in der Figurenrede: »Luisa dachte laut: Ich werde ihn nie mehr wiedersehen. Er selbst war das Pünktchen, das vor drei Stunden verschwand.« (S. 347) Obwohl Cristobal mehrfach nach Haiti zurückkehrt, wird sie ihn nicht mehr sehen, so wie er sie auch nicht mehr sieht. Dieses emphatische Verständnis von Sehen impliziert immer auch ein Gesehenwerden. Der weitgehend stumme Diskurs, der durch Luisa und Juan verkörpert wird, gründet auf Gefühlen, Wahrnehmungen und der Suche nach Freude. Er hat seinen Platz in den Gedanken, in dem stummen Verständnis untereinander und im Gesehenwerden im Sinne

von Erkennen. Diese Komponenten kulminieren in der Befreiungsszene, in der gehört wird, was nicht gehört werden kann, und erkannt wird, was nicht gesehen werden kann. Der Revolutionsdiskurs dagegen, vertreten durch Cristobal und Sophia (beide Lehrer), beinhaltet Zweifel an diesen ›irrationalen‹ Erkenntnismöglichkeiten und die Forderung nach Verzicht auf sie.

Entstellungen

In dem Gespräch Luisas mit Sophia einige Wochen später auf dem Kai verwandelt Sophia Luisas schmerzliche Vorausahnung in eine Notwendigkeit im Dienst an der Sache. Auf den Blick Luisas, der die Möglichkeit, das vor Wochen verschwundene Schiff wieder zurückzuholen, antizipiert, antwortet Sophia mit der Negation dieser Möglichkeit, verstärkt durch ein zukünftiges Verbot: »Du wirst ihn nie wiedersehen. Sogar, wenn du ihn irgendwo siehst, hast du ihn nicht gesehen.« (S. 348) Im Sinne des Revolutionsdiskurses erteilt die Aufklärung und Erziehung verkörpernde Freundin Luisa ein Erinnerungsverbot, das durch das Verbot zu hören untermauert wird:

> Luisa hörte plötzlich, nicht einmal allzu weit weg, Cristobals Lieblingslied »Du Haiti, Tochter des Kolumbus und des Meeres«. »Du hast dieses Lied nie gehört«, sagte Sophia, »weder jetzt noch früher. […].« (S. 348)[134]

Das Verbot zu hören legt die Grundlage für die Verwandlung eines Liedes in ein Zeichen des Revolutionsdiskurses. Die herausgehobene Bedeutung des Liedes wird durch dessen Negation produziert. Nichts zu sehen ist ein aktiver Prozess im Sinne der Unterlassung offensichtlicher, nach außen sichtbarer Handlungen: sich nicht umzudrehen, nicht hinzuschauen. Dieses Gebot wird Luisa im Café wie auch auf ihrer Arbeitsstelle befolgen. Das Gebot, nichts zu hören, dagegen, das zudem mit der

134 Den Liedtext formulierte Seghers mehrfach neu. Im handschriftlichen Manuskript hieß er: »Du Haiti, illegitime Tochter, Columbus hast du zum Vater, die atlantische See zur Mutter.« In der maschinenschriftlichen Abschrift: »Du, Haiti, gezeugt vom Atlantischen Ozean und von Kolumbus.« Später dann: »Haiti, Kolumbus hast du zum Vater, die Atlantische See zur Mutter.« Die letzten beiden Fassungen wurden handschriftlich durch den oben zitierten Text ersetzt. Vgl. ASA Sign. 69.

Negierung von Erinnerung verbunden wird, ist nur schwer zu befolgen. So muss Luisa hören, aber das Gehörte darf für sie keine Bedeutung haben, wodurch ihr der Bezug zur Vergangenheit ebenso abgeschnitten wird wie die Möglichkeit einer Zukunft.

Der aus diesen Verboten folgende Prozess der sukzessiven Entstellung Luisas ist mit der Möglichkeit und Unmöglichkeit des Sehens kausal verknüpft. Auf das Gespräch am Kai folgt eine Ellipse in der Erzählung von einem Jahr. Die anschließend geschilderte Beinahe-Begegnung Luisas mit Cristobal in einem »neuen Café« wird ermöglicht durch das Hören des Liedes und nicht möglich, da Cristobal verschwindet, ohne dass die beiden sich sehen und damit erkennen können. Das Verbot Sophias wird durch die Geheimpolizei bestätigt, die den Freund Cristobals mit den Worten: »Glaubt nicht, ihr könnt eure Liebste treffen, wann und wo es euch passt« (S. 353), abführen. Schon hier scheinen Revolutionsdiskurs und Diktatur gleichermaßen an der Zerstörung der Möglichkeiten für ein glückliches Leben beteiligt zu sein. Die Darstellungen der Wahrnehmungen Luisas strukturieren die Szene. Als Luisa das Lied hört, erstarrt sie vor Schreck und wagt es nicht, sich umzudrehen. Luisa malt die Noten des Liedes auf eine Serviette, die sie als Zeichen dem Liedsänger zukommen lassen will. Das Lied bekommt so tatsächlich, wie durch das Verbot Sophias etabliert, einen herausgehobenen Status als Zeichen des Wiedererkennens. Greiner zählt das Lied zu den Zeichen dieses Textes, die auf die Befreiung von der Diktatur verweisen und dabei durch die Nennung von Kolumbus und dem Meer notwendig an die Negation dieser Hoffnung gebunden seien. »Das Zeichen selbst, so zeigt sich vom Ende her, war schon falsch und hat nur dieses [ein Leben ohne Freude] herausgebracht.«[135] Ohne die Ambivalenz des Liedtextes ausblenden zu wollen, ist es dennoch fraglich, ob diesem tatsächlich so große Bedeutung zugeschrieben werden kann. Das Lied bekommt seine Bedeutung als Zeichen des Widerstandes allein durch das Verbot Sophias.

Auch bei der nächsten Beinahe-Begegnung der beiden gehört das Hören in den Bereich des Möglichen, aber Verbotenen. Auf die Möglichkeit des Sehens, die Luisa von ihrem Arbeitsplatz aus hätte, wenn sie nicht so konzentriert arbeiten würde, wird durch die narrative Instanz ausdrücklich verwiesen. Die Begegnung findet so im Modus des Hörens statt und führt als Konsequenz aus dem Verbot zu sehen zu der ersten, in den Worten der Erzählung: ›Entstellung‹ Luisas. Zentral für den Begriff der Entstellung ist das Verständnis von Schönheit, das im Zusammenhang mit

135 Greiner, Bernhard, Anna Seghers' zyklisches Erzählen (1994), S. 166/167.

Luisas Zerstörung immer wieder diskutiert wird. Nachdem Luisa die Stimme Cristobals aus dem Nebenraum vernommen hat, folgt sie ihrem Chef und Cristobal zum Steg. Ihr aktives, aber heimliches, weil verbotenes Hören wird begleitet durch die Entstellung, der sie sich selber unterzieht.

> Luisa griff aufs Geratewohl irgendein Kopftuch und band es sich um. Sie lief dicht hinter den beiden her zum Steg, dann in ihrem Rücken über die Schiffsbrücke. Sie hatte das fremde, ihr Gesicht völlig entstellende Tuch über die Brauen gezogen. Sie hörte den beiden aufmerksam zu. (S. 352)

Luisa sieht nicht, wird nicht gesehen und vermeidet bewusst Situationen, in denen das gegenseitige Erkennen unumgänglich wäre. Ihre Verhaftung, die in dem Augenblick geschieht, in dem Cristobal und seine neue Frau »vor Luisas Augen die Treppe zur Bibliothek« (S. 353) hinaufgehen, erscheint auf diese Weise als notwendige Folge der Übertretung des Verbotes der Freundin. Die Antwort auf den Akt des Sehens, in dem Luisa die Schönheit und den Reichtum der anderen Frau erkannt hatte, ist ihre eigene vollständige Zerstörung durch die Folter.

Während Cristobal mit seiner Frau in seinem eigenen Auto mit Chauffeur genötigt wird, das Land zu verlassen, beginnt Luisas entstelltes Leben im Gefängnis,[136] das durch eine weitere Reduktion von Wahrnehmungsmöglichkeiten geprägt ist und zur vollständigen Zerstörung der Person führt. Der Bericht der narrativen Instanz vom Verhör beginnt mit der Feststellung: Sie »besaß aber nur noch ein geringes Maß an Erstaunen« (S. 353). Sie scheint zwar die an sie gerichteten Fragen zu hören, antwortet aber nicht. Sie sieht auch nicht, wer sie auspeitscht, da »der Schläger hinter ihr stand und nicht sichtbar war« (S. 354). Diese zweite Entstellung wird Luisa von außen zugefügt und hat ihr fast endgültiges

136 Die Formulierung »Sie [die Geheimpolizisten] sausten durch die Stadt, mit Gebrüll und Hochrufen auf die Duvaliers, bis zum Zentralgefängnis« (S. 353) legt nahe, dass Luisa in dieses Zentralgefängnis verbracht wird. Später wird darauf hingewiesen, dass sie nicht im Zentralgefängnis gefangen gehalten wird (S. 356). In den ersten Fassungen wird Luisa in »ein Gefängnis« verbracht. Die von fremder Hand eingefügte Korrektur »in das Zentralgefängnis« in ASA Sign. 69 wird dann in späteren Fassungen (ASA Sign. 70-71) übernommen. Dieser Widerspruch ist wahrscheinlich eine der unkorrigierten Stellen, auf die Seghers in einem Brief an Günter Caspar hinwies. Vgl. Anna Seghers an Günter Caspar, 27. 5. 1980, zitiert bei Zehl Romero, Christiane, Anna Seghers (2003), S. 321.

Verstummen zur Folge. Die Zelle, in die sie gesperrt wird, wird nur durch den Geruch und die Tatsache, dass »es heulte und wimmerte« (ebd.), charakterisiert. Die Inhumanität der Vorgänge wird durch die Betonung des Geruchssinns, der bisher überhaupt keine Rolle gespielt hatte, und die Subsumierung der gefolterten Gefangenen unter das Personalpronomen »es« verdeutlicht. Die Darstellung der Zelle verläuft nur über den Geruchs- und den Hörsinn, nicht aber über das Sehen. So wie Luisa verschließt auch die narrative Instanz ihre Augen vor den Folgen der Zerstörung, nimmt sie deswegen in einer Art innerer Schau und über die anderen Sinne wahr.

Das Sehen im Sinne der Betrachtung und einer anschaulichen Darstellung der Grausamkeit wird im Folgenden zu einem Teil von Gewalt, die durch die »Aufseher« und Cristobal präsentiert wird. In der Narration wird auf die Sinneswahrnehmungen des Riechens und Hörens zurückgegriffen. Auch in der Darstellung der befohlenen Ausgrabung der Fäkaliengrube wird der Geruch und die daran gekoppelte Zerstörung des Humanen betont.

> Über ihnen, auf einer Rampe, wo der Gestank schwächer heraufdrang, standen höhnend und lachend etliche Aufseher, sie belustigten sich, wenn ein schönes Gesicht, ein nackter Arm besudelt wurde. (S. 354)

Das Sehen wird den »Aufsehern« zugeschrieben, die dort stehen, wo es nicht mehr so stinkt, und sich an dem Anblick der Erniedrigung erfreuen. Sehen wird in diesem Kontext zu einem Akt der Gewalt.

Der Widerstreit der Diskurse kann anhand der unterschiedlichen Bestimmung von Schönheit deutlich herausgearbeitet werden. Sowohl Luisa als auch die beiden anderen Frauen Cristobals, Mania und Susanna, werden als schön beschrieben. Cristobals Lebensglück wird mit der Schönheit seiner Frauen verbunden. Wenn Juan sagt, Cristobal sei jemand, der Glück habe, dann ist die Folge dieser Aussage die Rückkehr Cristobals mit seiner Frau Mania, deren Schönheit klischeehaft an »schönen Beine[n]« und Reichtum festgemacht wird. Susannas Schönheit dagegen wird eher als anmutig beschrieben. Dieser Schönheit liegt ein tieferer Sinn zugrunde, denn, »[w]er sie ansah, vergaß sein Leid« (S. 349).[137]

137 Zur Figur der Kellnerin vgl. *Das wirkliche Blau*, *Sagen von Artemis* (1937/1938), *Aufstand der Fischer von St. Barbara* (1928). Immer sind diese Frauenfiguren von einer besonderen Schönheit, mit mystischen Zügen ausgestattet und nehmen Schlüsselpositionen ein.

Luisa wird in der Gedankenrede ihres Chefs als »schönes Mädchen« (S. 351) bezeichnet, und im Augenblick der Entstellung wird durch die narrative Instanz ihr vormals zartes Gesicht erwähnt. Die Anmut Susannas wird mit der Zartheit Luisas verbunden, und diese wird der Schönheit als äußerliches Merkmal gegenübergestellt. Die Verbindung zwischen Susanna und Luisa ist eine, die auf dem gegenseitigen Erkennen beruht. Luisa erkennt und anerkennt die anmutige Schönheit Susannas sofort. Susanna wird später als die einzige Person dargestellt, welche die Gefühle Luisas hinter der Fratze der Zerstörung erkennt. Susanna schaut hinter die Zerstörung, während Cristobal wie auch Sophia auf die Entstellung selber fixiert bleiben. Der Blick Cristobals und Sophias auf die Schönheit ist wesentlich von dem eigenen Gefallen oder Missfallen geprägt. Gleich anfangs erschrickt die Freundin vor der »trocken erstarrte[n] Schönheit« (S. 347) in Luisas Gesicht. Die Stärke des Gefühls, die sich hierin ausdrückt, will und kann sie nicht sehen. Sie ist es dann später, die Cristobal daran erinnert, dass eine Heirat mit Luisa aufgrund des Anblicks, den sie bietet, unmöglich ist.

> »Wie glaubst du, soll das mit euch weitergehen? Du willst doch nicht etwa mit ihr in ein eigenes Haus ziehen, sie heiraten? Du wirst dich andauernd zusammennehmen müssen, um ihren Anblick zu ertragen. Denk darüber nach!« (S. 360)

Die Gegenüberstellung der beiden Schönheitskonzepte innerhalb der Erzählkonstruktion rückt die Perspektive Cristobals, für den alles Schöne gleich und für ihn gemacht zu sein scheint, in große Nähe zu dem Blick der Aufseher, in dem Schönheit mit der Lust an der Zerstörung verbunden wird. Beiden Perspektiven ist die Unterwerfung der Schönheit unter die eigenen Zwecke zu eigen.

Revolutionsdiskurs und Herrschaft

Die Negation der Existenz Luisas wurde bereits durch den ehemaligen Geliebten in Paris vollzogen, der auf die Vermutung seiner Frau, er habe in Haiti noch eine »Freundin aus früheren Zeiten«, erwidert: »Nein. Ich wäre dann nicht so weit und so lange weggefahren.« (S. 356) Luisa als Person mit einer Geschichte wird so doppelt zerstört: einmal durch die Geheimpolizei des Regimes und ein zweites Mal durch den Revolutionär, der sie vollständig vergaß. Erinnerungslosigkeit und Erinnerungsverbot sind konstitutiv für den Revolutionsdiskurs. Sophia und Cristobal, als dessen Stellvertreter, haben erheblichen Anteil an der Zerstörung Luisas.

Diese Parallelität zwischen Revolutionären und Folterknechten wird durch die Erzählkomposition unterstützt, welche die dritte und letzte Entstellung Luisas in einen psychologisch motivierten Kausalzusammenhang mit dem Ereignis der Massendemonstration setzt. In einem ersten Schritt wird auf die Nichtachtung des Einzelnen durch die Masse hingewiesen. Die Volksmassen, die das Gefängnis gesprengt hatten, hatten die Kellerlöcher und die dort festgehaltenen Gefangenen sowie »ein paar ganz gemeine Wächter« (S. 356) vergessen. Wie in »Der Schlüssel« feiert die Masse sich selbst und vergisst dabei den Einzelnen. In einem zweiten Schritt gibt die Rebellion den Wächtern den Anlass für die Ermordung der Vergessenen. Sie handeln aus der Gewissheit heraus, dass sie »wohl jetzt selber dran glauben« (ebd.) müssen. Revolutionäre Masse und Wächter scheinen in ihrem Kampf miteinander an der Zerstörung des Individuellen gleichermaßen beteiligt zu sein.

Das erzählerische Fundament dieser ›Komplizenschaft‹ sind die topographischen Gegebenheiten des Textes. So wie Christoph Kolumbus als Cristobals Namensvetter[138] in der ersten Erzählung »Das Versteck« auf den Schiffen verortet wird, besteigt der Revolutionär dreimal ein Schiff, um von der Insel zu fliehen. Er ist es, der kommen und gehen kann, der die Grenze zwischen Land und Wasser überschreiten kann, während Luisa an den Ort ihrer Existenz, die Insel, notwendig gebunden erscheint. Die Beweglichkeit Cristobals ähnelt so derjenigen der Spanier in der ersten Erzählung, die ebenfalls immer wieder bis zu den unüberwindbaren Bergen im Westen in die Insel eindringen können, um dann mit ihrer Beute auf den Schiffen wieder fortzufahren. Die Kategorien des Dableibens und Fortfahrens verknüpft die Autorin in »Die Trennung« mit den Figuren Luisas und ihres Geliebten. Von der vorgelagerten Insel (Isla de Gonave) abgesehen ist das Geschehen auf die Stadt konzentriert und dort wesentlich auf den Hafen mit dem Steg und den ankommenden und wegfahrenden Schiffen, der so als Übergangsort und Grenze etabliert wird. Die wiederholte Verortung der Gespräche auf der Grenze zwischen Land und Meer verdeutlicht die Spannung zwischen Dableiben und Fortfahren. Die Schiffe fahren nach Mexiko, nach Florida oder Kuba oder nach Paris.[139]

138 Der spanische Name Christoph Kolumbus' lautete: »Cristobal Colón«.

139 Die Orte markieren biographisch wichtige Ereignisse wie das Exil in Paris, die Flucht über die Karibik, die Ablehnung der Einreise in die USA und die Aufnahme in Mexiko. Interessant an der Verwendung der Chiffre Kuba für die kommunistische Revolution ist, dass Seghers, trotz ihrer kubanischen Freundin Clarita Porset, nie nach Kuba gereist ist.

Die Gebirge der anderen beiden Erzählungen finden sich in diesem Text nur in der kurzen Schilderung des Zentralgefängnisses, das auf der Halbinsel San Jago gelegen »vom Meer aus gesehen ein steiler, hoch oben zackiger, unbesteigbarer Fels mit glatten Mauern« (S. 357) sei.[140] Dieses Gefängnis wird genauso wie die Festung der vorangegangenen Erzählung beschrieben. Auch die Verknüpfung des Gefängnisses mit dem zu erwartenden Sieg der Revolution wird anhand des Verweises auf das nur eine Schiffsreise entfernt liegende Kuba wiederholt. Wichtig ist jedoch, dass das Zentralgefängnis auch im Rahmen dieses Textes für das falsche Ziel steht. Auf dem Weg dorthin werden Juan und Cristobal von mysteriösen Stimmen zurückgehalten und zur Umkehr gezwungen. Der Ort Luisas, die sie suchen, ist das Gefängnis in der Stadt, nicht der herausgehobene und mit Bedeutung aufgeladene Ort des Zentralgefängnisses auf dem Felsen, sondern die untersten, versteckten Kellerräume eines nicht näher bestimmten anderen Gefängnisses. Das Interesse ist auf den Alltag der Unterdrückung ausgerichtet, nicht auf die Symbole des Widerstandes. So wie das Zentralgefängnis als Ausdruck der unterdrückerischen Herrschaft eng verbunden ist mit dem Ausblick auf Kuba als Chiffre für die kommunistische Revolution, erscheint die Ausrichtung der Masse auf dieses Symbol der Herrschaft unauflösbar mit der Herrschaft selbst verknüpft. Die ›Rettung‹ Luisas, auf welche die Erzählung aus ist, kann nur durch die Abwendung von diesem Gewaltzusammenhang, in dem Opfer und Täter untrennbar miteinander verbunden sind, erreicht werden.

5.3 Verstellung versus Zeichenkonstitution

Das Ereignis der ›Rettung‹ trägt, ähnlich wie das unerklärliche Auftauchen des Schlüssels in der vorherigen Erzählung, irrationale Züge. Quer durch die Stadt dringen gequälte Laute zu den beiden Männern, die sich dabei in die Augen schauen. Die ›Rettung‹ Luisas wird nicht durch das Sehen, das bis zu dem Moment der Umkehr in Übereinstimmung mit der vorwärts treibenden Masse auf das sichtbare Symbol des Zentralgefängnisses ausgerichtet war, sondern durch das Hören ermöglicht. Die gegenseitige ›Anschauung‹ der beiden Männer, im Sinne des Gesehenwerdens, gilt der Vergewisserung des Gehörten und führt dazu, dass

140 Es handelt sich vermutlich um das Fort Ilet, das auf einer Karte aus Seghers' Materialien (ASA Sign. 595, 2. Mappe) auf einer kleinen vorgelagerten Insel liegt und heute durch einen Damm mit dem Festland verbunden ist.

beide, ebenfalls wie bei der Rettung Claudines, gegen den Strom der Massen angehen. Die Worte, welche sie hören, haben einen quasireligiösen Charakter, erinnern an die Worte, die Jesus an seinem letzten Abend im Garten Gethsemane spricht, und unterstreichen dadurch die Außergewöhnlichkeit der Situation: »›Kommt zu mir! Verlaßt mich nicht!‹ […] ›Geht nicht weg! Geht nicht weg!‹ […] ›Hier bin ich. Bleibt.‹« (S. 358) Die Zuordnung dieser Worte zu Luisa scheint zwar einerseits offensichtlich, sie wird aber nicht als Sprechende gezeigt, und die Vorstellung, dieser fast tote Körper hätte rufen können, erscheint in realistischen Termini eher abwegig. Das Hören ermöglicht hier Unmögliches, während das Sehen, ausgerichtet auf Vordergründiges und sichtbare Zeichen, auf die falsche Spur geführt hatte.

Mit der Auffindung Luisas trennen sich die Wahrnehmungen der beiden Männer wieder voneinander. Cristobal will sehen, und was er sieht, versetzt ihn in Angst und Schrecken. Er sucht das zerstörte Gesicht nach Anhaltspunkten der Identität ab, die dort nicht mehr zu finden sind. Juan dagegen reagiert intuitiv, und seine Worte erinnern ebenfalls an biblische Texte: »Juan, der immer alles einen Augenblick rascher begriff als Cristobal, sagte entschieden: ›Wir bleiben, Luisa. Wir tragen dich weg. Fürchte dich nicht.‹« (S. 358)

Er erkennt Luisa zunächst an ihrer Stimme und zur Bestätigung an ihrem schon seit früheren Zeiten zerquetschten Finger. Er scheint sich im Gegensatz zu Cristobal gar nicht um ihr Gesicht zu kümmern. Während dieser versucht, ihr das Haar aus dem Gesicht zu streichen, was ihr offensichtlich Schmerzen bereitet, nimmt Juan nur »vorsichtig ihre Hand« (S. 359). Folgerichtig spricht Juan mit Luisa, da er sie als Person wahrnimmt, und lässt ihr durch seine Worte Trost zukommen.[141] Cristobal dagegen sieht, darin den Aufsehern ähnlich, nur die Zerstörung und bleibt auf diese fixiert. Er spricht bis zum Ende des Textes kein einziges Mal mit Luisa. Auch der Bericht von seinen Besuchen erwähnt keine Gespräche, sondern immer nur das entstellte Gesicht Luisas und den Schrecken, den dieses bei ihm auslöst. Juan hatte vergeblich versucht, die Erinnerung an »deine[] Braut« (S. 361) und damit an Luisa als Person mit einer Beziehung zu ihm hervorzurufen. Ohne diese Erinnerung kann Cristobal Luisa nicht erkennen. Daher will er nicht glauben, dass der zertretene Körper, der vor ihm liegt, etwas mit seiner Person und seiner Geschichte zu tun haben könnte. Die narrative Instanz deutet sogar an,

141 In der Behandlung des Arztes ist ebenfalls das Sprechen von zentraler Bedeutung, s. S. 359.

dass er es nicht für sinnvoll hält, die so gut wie Tote mit nach Hause zu nehmen. Der Gedankenstrich bezeichnet die signifikante Auslassung der Gegenrede Cristobals und verrät so die Unmenschlichkeit des Revolutionärs: »Sie schleppten Luisa aus dem Zuchthaus. – Juan bestand darauf.« (S. 359) Die folgenden Gespräche zwischen den beiden Männern drehen sich immer wieder um das Identischsein des zertretenen Körpers mit der Person Luisa.

Die Konstellation der beiden Männer, die auf ihrem Gang zurück in die Unterwelt wie einer agieren und sich bei der Auffindung der gesuchten Frau wieder voneinander trennen, mutet wie eine Anspielung auf den Mythos von Orpheus und Eurydike an.[142] Orpheus, der sich mit dem Tod seiner Frau Eurydike nicht abfinden kann, steigt dort hinab in die Unterwelt, um ihre Herausgabe zu erreichen.

> Lange beweint sie der Sänger vom Rhodopeberge auf dieser
> Erde. Dann steigt er – er will's auch im Reiche der Schatten versuchen –
> Mutig hinab durch das Taenarontor zum stygischen Strome.
> Durch die Gebilde der Toten, der oben begrabenen, leichte
> Scharen, strebt er hindurch zu Persephone und zu dem Fürsten,
> Welcher die düsteren Reiche der Schatten beherrscht. Zu dem Liede
> Schlägt er die Saiten und singt: »[…]«.[143]

Der Weg Juans und Cristobals zu Luisa geht gegen den Strom der Masse durch das bewachte Tor des Gefängnisses in dessen Keller und vorbei an anderen Toten: ein Abstieg in die Unterwelt. Des Orpheus' Lied ist es bezeichnenderweise, das die Herrscher der Unterwelt so rührt, dass sie ihm seine Bitte nicht abschlagen können. Orpheus erhält die Erlaubnis, die humpelnde Eurydike (sie war durch den Biss einer Viper in ihre Ferse gestorben) mitzunehmen, mit der Weisung »Daß er die Augen nicht rückwärts wende, bevor des Avernus / Tal er verlassen; sonst werde die Gabe die Geltung verlieren.«[144] Die Sehnsucht, die es ihm ermöglichte, die Herrscher der Unterwelt zu erweichen, macht es ihm unmöglich, der Weisung zu folgen. Als er sich kurz vor Ende des Aufstiegs umdreht, um nach der Geliebten zu sehen, verschwindet sie für immer in der Unterwelt. Luisa wird, darin Eurydike ähnlich, als so gut wie tot geschildert.

142 Vgl. Publius Ovidius Naso, Metamorphosen (2001), Zehntes Buch, Verse 1-75, S. 315-318.
143 Ebenda, Verse 11-17, S. 315.
144 Ebenda, Verse 51/52, S. 317.

Juan erkennt sie an ihrem zerquetschten Finger, wie Orpheus gilt sein Bestreben der Person Luisa inklusive ihrer Geschichte, für die im Mythos die Verletzung an der Ferse und bei Luisa der Makel des zerquetschten Fingers steht. Er beschließt, sie aus der ›Unterwelt‹ hinaus zu bringen. Dabei schaut er ihr nicht ins Gesicht. Cristobal dagegen verkörpert den Anteil des Orpheus, der sehen will, in einer negativen Umdeutung, da Cristobals Wunsch nicht durch Liebe motiviert ist. Er steht für den Augenblick, in dem Orpheus sich doch noch umdreht und dadurch den endgültigen Tod Eurydikes besiegelt. Dieser Moment wird in der Figur Cristobals festgehalten und fortwährend durch seine Blicke in das vom Tod entstellte Gesicht perpetuiert. Seine Blicke, die durch den Wunsch nach faktischen Erkenntnissen motiviert sind, besiegeln ihren Tod.

Die Diskussion der beiden Männer um die Identität Luisas kreist vor diesem Hintergrund um die Unmöglichkeit eines Lebens im Tod. Juan, der Luisa an ihrem Makel erkennt, schaut ihr nicht ins Gesicht und verfolgt sein Vorhaben, Luisa zu retten, gegen Cristobals Widerstand. Für Cristobal dagegen, der nach einem schönen Gesicht sucht, kann es keine Identität geben, da er keine Erinnerung hat. Ihm bleibt der Blick auf den entstellten Körper. Was er sieht, ist der zerstörte Körper einer Frau, der ihm zum Zeugnis für die notwendigen Opfer im Namen der Revolution wird. Er beharrt auf diesem Zeugnis gegenüber Juan. Seine Besuche gelten dem Zeichen der Revolution, nicht der Person Luisas. Folgerichtig lehnt er die Gedanken Juans an eine Gesichtsoperation für Luisa ab, während er sich gleichzeitig die Schönheit Susannas gefallen lässt. Cristobal empfindet zwar Abscheu bei Luisas Anblick, will daran jedoch festhalten: »[…] Ich bin stolz auf diese Narben, wer sie sieht, weiß, wie sie entstanden sind.« (S. 361) Er kultiviert Anblick und Abscheu für ein übergeordnetes Ziel und empfindet Stolz über die Entstellung, als hätte er sie selber vollbracht. Beide, die jugendliche Schönheit Susannas und der entstellte Anblick Luisas, dienen ihm als Markierungen auf dem Weg der notwendigen gesellschaftlichen Entwicklung, auf dem er erinnerungslos fortschreitet. Die Erzählinstanz verweist mehrmals auf die Mühen und Schmerzen, die Cristobals Besuche Luisa verursachen, wenn sie auch auf sie hinzuleben scheint. Cristobal wehrt sich zwar anfangs gegen Luisas Vorschlag einer Heirat mit Susanna, durch die Erzählinstanz wird aber von seinen bewundernden Blicken und seinen Annäherungsversuchen an Susanna berichtet. Seine Bindung an Luisa ist die an ein Zeichen für die Sache der Revolution. Daher kann Luisa ihn mit ihrer Bitte, bei ihnen bleiben zu dürfen, leicht überzeugen. Da er keine Bindung an die Frau Luisa als seine einstige »Braut« hat, erscheint die Heirat mit einer anderen Frau nicht problematisch. Dass die entstellte Luisa als Zeichen

für den Revolutionsdiskurs in seiner Obhut verbleibt, kommt seinem Interesse entgegen.

Juan wird von der Erzählinstanz als Gegenbild zu Cristobal entworfen. Er wird als Erzählender und Hörender gekennzeichnet, der in den Gesprächen mit Luisa, die er führt, um sie aufzumuntern und um etwas über ihre Gefühle und Gedanken herauszufinden, bezeichnenderweise den Blick senkt und so zuhört, anstatt den grauenhaften Anblick zu kultivieren. Sein Vorschlag einer Gesichtsoperation folgt dem Verständnis der Entstellung als Verstellung von dem, was wirklich ist. Sein Blick geht wie der Susannas hinter die Verstellung zurück. Er hat im Gegensatz zu Cristobal kein Interesse an dem Anblick der Zerstörung selber. Ihm geht es um die Person Luisa und um die Möglichkeit, würdevoll zu leben, nicht um die Verwertbarkeit der Person als Zeichen innerhalb eines Diskurses. Seine Vorstellung, dass durch die Heirat seiner Tochter mit Cristobal die Idee, auf der Luisas Rettung beruhte, an Wert einbüßte, bekräftigt die Unterschiedlichkeit der Ideen der beiden Männer. Juans Handeln liegt, im offenen Gegensatz zum Revolutionsdiskurs, die Idee vom Recht auf Glück für jeden Einzelnen zugrunde, die er mit Luisa teilt. In ihrem letzten Gespräch bezieht sie sich darauf und gibt ihm eine vorauseilende Begründung für ihren Tod. Trotz ihrer Intervention zugunsten einer Heirat von Cristobal und Susanna offenbart sie ihre Übereinstimmung mit seinen Vermutungen. In der scheinbar offensichtlichen Gegenrede: »Hast du mir nicht selbst immer gesagt, man kann ohne Freude nicht leben? […]« (S. 362/363), mit der sie vordergründig die Heirat der beiden verteidigt, spricht sie zugleich von der Sinnlosigkeit ihres eigenen Lebens. Ein Leben als »Fratze« der Revolution zeugt weder von Schönheit noch von Freude.

Durch ihren Vorschlag hatte Luisa noch einmal aktiv in das Geschehen eingegriffen und sich als Person jenseits der diskursiven Zuschreibungen bestätigt. Ihr Handeln deckt den Widerstreit der Diskurse, die unterschiedlichen Motivationen Juans und Cristobals, auf. Luisas Tod erscheint als Bestätigung ihrer eigenen Aussage und ihres Subjektstatus zugleich. Das Bestehen auf einem Leben jenseits der diskursiven Zuschreibung als Zeichen für etwas muss, nach der vorhergegangenen Zerstörung des Lebens, im Konzept der Erzählung zwangsläufig in den Tod führen. Der Wunsch, »Luft zu schöpfen« (S. 363), als Grund für die Nichtbefolgung der Gebote, steht stellvertretend für ein selbstbestimmtes Leben, dessen Grundlage in dieser Vorstellung die Möglichkeit wahrzunehmen ist.

Der wie nachträglich hinzugefügt wirkende Schlusssatz über den »stolzen Begräbniszug« für Luisa bleibt zweideutig. Der erste Eindruck ist der

der Unterordnung der Person unter den Revolutionsdiskurs in den üblichen Kategorien: lohnendes Opfer und Weitergabe der Idee. Wenn jedoch genauer nach den Gedanken Luisas gefragt wird, die in den Mitgehenden »zu keimen begannen« (S. 363), so gibt es im Text nicht einen einzigen Hinweis auf die kommunistische oder revolutionäre Gesinnung Luisas. Ihr entscheidender Gedanke ist: »[M]an kann ohne Freude nicht leben.« (S. 362) Der Schluss ist in den Manuskripten erst nach und nach entstanden.[145] An den Bearbeitungsstufen wird eine zunehmende Verschiebung hin zu den Gedanken Luisas deutlich. Ein erster Schluss lautete:

> Ihr Begräbniszug war ein Triumphzug, an dem alle teilnahmen, die froh gewesen waren über ihre Befreiung und schon vorher die Gedanken von Christoval und Susanna geteilt hatten und solche, in denen diese Gedanken erst zu keimen begannen.[146]

Ein anderer Schluss in der gleichen Mappe:

> Sie bekam einen gewaltigen Begräbniszug, an dem alle teilnahmen, die ihre Gedanken geteilt hatten und solche in denen die Gedanken von Susanna und Cristobal allmählich zu keimen begannen.[147]

Die Bedeutung von Cristobal als Vertreter des Revolutionsdiskurses wurde durch die Überarbeitungen schrittweise herausgenommen.

In »Die Trennung« kommt der Revolutionsdiskurs immer wieder zu Wort. Ziel der Darstellung ist jedoch die Kritik an dessen Implikationen und Folgen. In keiner der Seghers'schen Erzählungen wird der Revolutionsdiskurs so eindeutig in seinen lebensvernichtenden Anteilen präsentiert und damit seine Legitimität so massiv in Frage gestellt wie in dieser.

6 Offene Auseinandersetzungen

Die drei letzten zu Lebzeiten veröffentlichten Erzählungen von Anna Seghers zeugen von einer nachhaltigen Verstörung in den Weltdeutungsmustern der Autorin. Sie zeichnen sich außerdem durch die für Spät-

145 Vgl. auch Kaufmann, Eva, Kommentar. Werkausgabe II/6.
146 Vgl. ASA Sign. 69.
147 Vgl. ebenda.

werke typischen Charakteristika aus: äußerste Verknappung, Aufnahme alter Motive, zahlreiche intertextuelle Bezüge zum eigenen Werk. Auch innerhalb der drei Novellen des Zyklus wird dieses Wiederaufnehmen, Weiterdenken und Zuendeführen von Motiven und Konzepten praktiziert.

Topographisch bestimmend ist der Inselschauplatz, und sei es in der intradiegetischen Erzählung Claudines. Damit verbunden ist in allen drei Texten die Thematik von Dableiben und Fortgehen, von Erinnerung und Fortschritt. Die Gegenüberstellung von Verharren und Aufbruch wird anhand der Verortungen der Figuren innerhalb der erzählten Welten vollzogen und ist als Konstruktionsprinzip allen drei Novellen des Zyklus unterlegt. Der Blick auf die topographischen Gegebenheiten der Geschichten hat das gezeigt. Das Motiv der Schiffsreise wird in diesen drei Texten, ganz anders als in *Das siebte Kreuz* und ähnlich wie in *Transit*, negativ mit Exilierung und mit Fortschritt als Unterdrückung durch westliche Kolonisation verbunden. Das nicht freiwillig gewählte Verharren der Frauenfiguren wird demgegenüber in seinen humanen Anteilen gezeigt. Die Narration verbleibt jedoch nicht dabei, sondern führt ebenso die lebensverneinenden Konsequenzen dieser Verortung vor. Dies geschieht durch die Gegenüberstellung der verschiedenen Diskurse und die Darstellung der Macht- und Unterdrückungsverhältnisse zwischen ihnen. Das Erzählen der Seghers, so scheint es hier, bewegte sich schon immer zwischen den Polen einer sozialistisch-revolutionären Geschichtsdeutung und dem Kampf gegen die Vernachlässigung der Individuen. Seit der Auseinandersetzung mit dem Hitler-Stalin-Pakt in *Transit* ist die Skepsis gegenüber ›fortschrittlichen‹ Geschichtsmodellen aus den Texten der Autorin nicht mehr wegzudenken.

Seghers' Erzählen ist einerseits auf Ereignisse, die Erfahrungen ermöglichen, ausgerichtet und damit auf die narrativen Adressaten. Andererseits setzt sich die Autorin mit der sozialistischen Weltdeutung auseinander. Zeitweise hat sie diese in ihren Texten propagiert. In diesen letzten Erzählungen ist davon fast nur noch in der Kritik die Rede. Obwohl dem sozialistisch geneigten Adressaten alle Ingredienzien einer solchen Weltanschauung geboten werden, deckt die Struktur der Erzählungen diese als ungenügend auf. Die Umkehrung bekannter Bilder aus den frühen Erzählungen, insbesondere aus dem *Aufstand der Fischer von St. Barbara* dokumentiert diesen Utopieverlust, der zugleich mit einer stärkeren Betonung eines jüdischen Verständnisses von Erinnerungsarbeit einherzugehen scheint. Die Möglichkeit, sich zu erinnern und wahrzunehmen, ist es, die den Frauenfiguren sukzessive genommen wird. Der Fokus der Erzählungen ist auf die verneinenden Aspekte des Revolutionsdiskurses

ausgerichtet. Dessen utopische Komponente wird als zerstörend für das individuelle Leben der Frauenfiguren gezeigt. Die Utopie des weiblichen Erzählens, des Erzählens als Erinnerung mit seinen identitätsvergewissernden Anteilen und der Möglichkeit, Harmonie von Ich und Welt herzustellen, wie sie noch in *Crisanta* entworfen wurde, kann hier nur noch als verloren gegangene Möglichkeit aufgerufen werden. Das chronistische Schreiben der Autorin ist zu einem anachronistischen Benennen von Verlorenem geworden.

Der Blick auf die Frauenfiguren innerhalb der Struktur der Erzählungen hat gezeigt, dass diese neben den konform und harmonisierend erscheinenden Anteilen ein erhebliches Potential für verstörende Interpretationen bieten. Die Texte zeugen von der gleichermaßen intensiven wie persönlichen Auseinandersetzung der Autorin mit den sie umgebenden Widersprüchen. Auch unabhängig von der Kategorie des Autors sind sie gerade in den sich widersprechenden Anteilen Zeugnisse der Konflikte einer kulturellen Praxis.[148] Die Unmittelbarkeit, mit der die Autorin durch die Texte an den Konflikten ihrer (und unserer) kulturellen Praxis teilnimmt, ist verantwortlich für den zugleich direkten und verschlüsselten Charakter der Erzählungen. Die vorgelegten Interpretationen beanspruchen keine alleinige Gültigkeit. Die Vielfalt der Möglichkeiten des Verständnisses entspringt der Dichte und Vielstimmigkeit der Texte. Viel mehr als eine eindeutige politische Stellungnahme scheint die offene Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten ein wesentliches Element der Schreibpraxis der Autorin gewesen zu sein. Daher erweist es sich als ergiebig, die Texte als öffentlich geführte Diskussion mit widerstreitenden Elementen zu verstehen. Diese grundlegende Dialogizität des Erzählens zu entdecken und anzuerkennen, ermöglicht es den brüchigen Charakter dieser letzten Erzählungen der Autorin zu erklären.

148 Belsey, Catherine, Von den Widersprüchen der Sprache. Eine Entgegnung auf Stephen Greenblatt. In: Greenblatt, Stephen, Was ist Literaturgeschichte? Mit einem Kommentar von Catherine Belsey. Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser und Barbara Naumann, Frankfurt am Main 2000, S. 51-72, Zitat S. 67.

Resümee: Fluchtorte

»Die Erzählerin Anna Seghers« nannte Paul Rilla 1950 seine Werkdarstellung in *Sinn und Form*.[1] Diese Bezeichnung ist wohl eine der wenigen unumstrittenen für die Autorin. Erzählen ist eine Tätigkeit, die sich sowohl in der Zeit vollzieht als auch eines Ortes zum Erzählen und der Plastizität imaginierter Orte bedarf. Will man die Erzählung als Genre angemessen einschätzen, erfordert die elementare Verknüpfung von Zeit und Raum im Erzählen eine genaue Untersuchung des Verhältnisses von Erzählform und erzählten Welten. In den vorgelegten Analysen erweist sich die narratologische Herangehensweise als entscheidender Schlüssel für das Verständnis der Texte. Die Frage nach den Orten der Frauenfiguren und nach der Art ihrer Gestaltung erschließt in den Erzählungen verschiedene Bezugsebenen, aus denen die Bildlichkeit der erzählten Welten und der Frauenfiguren ihre Referenzen beziehen. Bei der Entschlüsselung dieser Referenzen ergeben sich weitreichende Erkenntnisse zu der spezifischen Art des Erzählens der Autorin und zur Bedeutung der Repräsentationspraxis in den Texten, auch im kulturgeschichtlichen Kontext. Eine Struktur- und Formanalyse, die weder der Verkörperlichung der Form als ›Wesen‹ der Kunst noch der Verdinglichung in einem rein technischen Verständnis erliegt, kann die Aufmerksamkeit auf die Verortung im System der Künste und der Kunstformen lenken und so sowohl die historischen Bedingungen als auch die historische Bedeutung der untersuchten Gegenstände erhellen.[2]

Die drei ausgewählten historischen Stationen im Zeitraum von 1947 bis 1983 repräsentieren in den Analysen wichtige Daten in der Biographie der Autorin und in der Geschichte der DDR. Das rechtfertigt eine exemplarische Betrachtungsweise der Texte, die aber stets mögliche Widersprüche zu anderen Texten der Autorin, seien sie essayistischer oder literarischer Art, mitdenkt.

1 Rilla, Paul, Die Erzählerin Anna Seghers. In: Sinn und Form 2 (1950) 6, S. 83-113.

2 Vgl. Burdorf, Dieter, Die Poetik der Form, Stuttgart 2001, S. 43.

Von der Veränderung einer intertextuellen Bildtradition

Die Repräsentation der Frauenfiguren in den Erzählungen erweist sich als nachhaltig geprägt von der biographischen Exilerfahrung und den damit verbundenen poetologischen und wirkungsästhetischen Überlegungen der Autorin. An den analysierten Texten lassen sich wiederkehrende Grundmuster der Repräsentationen erkennen und zugleich signifikante Unterschiede feststellen. Bedeutsam in der literarischen Biographie der Autorin ist die Exil-Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen*, in der fast alle Frauentypen enthalten sind, die in den hier analysierten Erzählungen nach 1947 eine wichtige Rolle spielen: die Mädchenfiguren, deren Darstellung die Unbeschwertheit und zugleich Schicksalsfülle des jugendlichen Lebens betont, die Figur der jüdischen Lehrerin und die der Mutter. Die zusätzlich wichtige Repräsentation der Frauen in Anspielung auf mythologische Göttinnen findet sich in dem im Pariser Exil entstandenen Text *Sagen von Artemis*. Beide Texte zusammen enthalten als Kern alle späteren Frauendarstellungen.

Die große Bedeutung, die in der Seghers-Forschung der Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen* zugemessen wird, ist eng mit der bei Seghers seltenen autobiographischen Verankerung der Geschichte verbunden. Seghers beendete die Niederschrift der Erzählung direkt nach der Genesung von ihrem beinahe tödlichen Unfall (1943/44), und dies mit dem Wissen um die Deportation der eigenen Mutter in ein Konzentrationslager. Das Bild von der Mutter, mit dem die imaginierte Reise in die Vergangenheit der Erzählerin endet, bleibt unerreichbar und wird so zu einem Zeichen für ein ebenso unerfüllbares wie notwendiges Verlangen, auf das das Erzählen ausgerichtet wird. Der Erzählerin in *Der Ausflug der toten Mädchen* wird die Einlösung des Wunsches einer Begegnung mit der Mutter versagt. Sie sieht die Mutter auf der Veranda der Wohnung stehen und ihr zuwinken. Bei dem Versuch, über die Treppe des Hauses zu ihr zu kommen, verschwimmt diese eben noch real erschienene Treppe jedoch und wird als Imagination in der Hitze der mexikanischen Landschaft erkennbar.

> Vielleicht war meine Mutter schon in den Flur gegangen und wartete an der Treppentür. Doch mir versagten die Beine. Ich hatte nur als ganz kleines Kind eine ähnliche Bangnis gespürt, ein Verhängnis könnte mich am Wiedersehen hindern. […] Die Stufen waren verschwommen von Dunst, das Treppenhaus weitete sich überall in einer unbezwingbaren Tiefe wie ein Abgrund.[…] Ich dachte noch schwach: Wie schade, ich hätte mich zu gern von der Mutter umarmen lassen.

> Wenn ich zu müd bin, hinaufzusteigen, wo nehme ich da die Kräfte her, um mein höher gelegenes Ursprungsdorf zu erreichen, in dem man mich zur Nacht erwartet? […] Das Treppengeländer drehte und wölbte sich zu einem mächtigen, pfähleartigen Zaun aus Orgelkakteen.[3]

Die Figur der Mutter wird in dieser zentralen Erzählung zum Bild für die Heimat, die unerreichbar und endgültig verloren gegangen ist.[4] Eine »Heimkehr« konnte es wohl auch vor dem biographischen Hintergrund dieses in der Erzählung gestalteten Verlustes für Seghers nicht mehr geben. Von der jüdischen Lehrerin bekommt die Erzählerin den Auftrag, die Erlebnisse des Klassenausflugs aufzuschreiben. Mit dem Entschluss, diesem Auftrag Folge zu leisten, endet der Text. Das Erzählen wird so einerseits in einen spezifisch jüdischen, biographisch und geschichtsphilosophisch begründeten Zusammenhang von der Notwendigkeit der mündlich und schriftlich übermittelten Erinnerung gestellt und andererseits mit der Unerfüllbarkeit der Sehnsucht nach der verloren gegangenen Heimat verbunden. Für das unwiederbringlich Verlorengegangene und die gleichzeitige Notwendigkeit der Erinnerung steht die nicht erreichbare Figur der Mutter, der Impuls zum schreibenden Erzählen wird durch die Figur der jüdischen Lehrerin präsentiert. Der Sehnsucht nach der verlorenen Heimat wird anhand der verschriftlichten Erinnerung ein Ort zugewiesen, der das Erzählen selbst ist. Wie auch in den späteren Texten werden intra- und extradiegetisches Erzählen eng miteinander verwoben. Die Bilder der Mutter und der jüdischen Lehrerin führen die Komponenten Identitätsvergewisserung und Erinnerung an Verlorenes im Erzählen zusammen. Die Frauen- und Erzählerinnenfiguren der Werke danach erhalten ihre spezifische Ausformung aus diesem ›Initialtext‹. Das alltägliche Erzählen und Erinnern der Frauen und der narrativen Instanz bekommen dort als Medium der Identitätsstiftung und -vergewisserung eine herausgehobene Bedeutung. Die mexikanischen und karibischen Erzählungen sowie die Repräsentationen der Frauenfiguren in diesen müssen daher vor dem Hintergrund der Exilerfahrung und -diskussionen sowie der Denk- und Kunsttraditionen dieser Zeit verstanden werden.

3 Seghers, Anna, Der Ausflug der toten Mädchen (1981), S. 361/362.

4 Vgl. Sanna, Simonetta, Die Sehnsucht nach einem friedlichen Deutschland. Das Schicksal deutscher Frauen zwischen kriegerischer Geschichte und stiller Landschaft in Anna Seghers' »Der Ausflug der toten Mädchen«. In: Argonautenschiff 5 (1996), S. 184-195.

In den analysierten Texten sind wichtige Kristallisationen einer Bildtradition und ihrer Veränderungen zu erkennen. Die soziale Mutterschaft in *Crisanta* ist maßgeblich durch die Funktion des Erzählens als Identitätsvergewisserung charakterisiert. Die Möglichkeit einer weiblichen Genealogie, die seit dem Exil auch in Seghers' Essays an Bedeutung gewinnt, wird auf der Ebene der Geschichte von Crisanta zwar nicht ausgeführt, in der Einarbeitung von Anspielungen auf die mythologischen Mutter- und Tochterfiguren Demeter und Kore aber auf der Ebene der Erzählung angedeutet.

Die Erzählung *Das wirkliche Blau* dagegen endet dezidiert mit der Geburt einer Tochter. Die Frauenfiguren von der alten weisen Tante über die Ehefrau, die Mutter des Vetters und die junge Frau bis hin zu der neugeborenen Tochter stehen für die Richtigkeit einer Suche nach dem Material der Kunst ein. Die Geburt der Tochter erscheint als Belohnung für die erfolgreiche Suche. Die weibliche Genealogie stiftet einen Traditionszusammenhang, in dem in einer Zusammenführung von Märchenmotiven und mythologischen Anspielungen die Ermöglichung einer »wirklichen« Kunst durch die Frauenfiguren verkörpert wird. Das »wirkliche Blau«, zu dem die Frauen dem Künstler verhelfen, ist nur durch eine vorbehaltlose Hingabe an das Material der Kunst jenseits gesellschaftlicher Anforderungen und Entwicklungen möglich. In dem so ins poetische Bild gefassten Materialismus dieser Kunstauffassung realisiert sich das soziale und reale Element der Kunst. Die Erzählung kann als konsequente Weiterführung der im Briefwechsel mit Georg Lukács geäußerten Gedanken zum Realismus in der Kunst verstanden werden.[5]

Vom harmonisierenden Gestus dieser Erzählung ist in dem Erzählzyklus *Drei Frauen aus Haiti* nichts mehr zu spüren. Die Frauenfiguren scheinen in der Wirklichkeit angekommen zu sein. Auf die ikonographisch und mythologisch tradierte Bildlichkeit aus den früheren Erzählungen (Maria, Demeter, Kore, Zauberin, Hexe) wird nicht mehr zurückgegriffen. Die Figur einer Mutter verkörpert nur die erste der drei Frauen, Toaliina, ihre Mutterschaft bietet keinen Grund mehr zur Hoffnung. Die Figur der Luisa aus »Die Trennung« erinnert im Moment ihrer Rettung an den unhintergehbaren Tod der Ehefrau Eurydike. Das ist die einzige mythologische Figuration, die in dem Zyklus aufgerufen wird. Nur in der mittleren Erzählung wird ein intradiegetischer Erzählvorgang zwischen zwei Frauen im Sinne eines Fluchtortes dargestellt, der auch

5 Vgl. Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács. In: Lukács, Georg (GW I, 4), S. 345-376.

dort am Ende abgelöst wird durch das Sprechen der Männer. Der Umstand, dass Claudine als einzige der drei Frauenfiguren nicht stirbt, erinnert an das Konzept eines »gewöhnliche[n] Leben[s]«[6], das der Autorin in der Zeit des Exils zu einem Bild für die Rettung und Bewahrung humaner Lebensmöglichkeiten geworden war. Die Aufmerksamkeit für diese frauenspezifische Perspektive hat zu einer Betonung der ›Frauengeschichten‹ im Gegensatz zu der einen ›Männergeschichte‹ geführt, die in *Crisanta* im Wesentlichen als Gegensatz und in *Das wirkliche Blau* als Miteinander konzipiert ist. In der ersten und dritten Erzählung des letzten Zyklus gibt es für die Frauen dagegen weder ein »gewöhnliches« noch ein »gefährliches« Leben. Das, was ihnen als Existenzmöglichkeit innerhalb eines Lebens unter dem Diktat des Kampfes gegen die kolonialen und diktatorischen Verhältnisse bleibt, erscheint ihnen des Lebens nicht wert, so dass ihnen der Tod zur Erlösung wird. Da es für sie kein Erzählen mehr gibt, ist ihnen der letzte mögliche Fluchtort genommen. Der lebensverneinende Aspekt des Revolutionsdiskurses, der die Frauenfiguren zu Zeichen verdinglicht, ist das wesentliche Thema der drei letzten Erzählungen. Die unter den Bedingungen des Exils entwickelte Hoffnung auf das Überdauern der Humanität, die sich in den Frauenfiguren und ihrem Erzählen als Fluchtort kristallisierte, hat in den 70er Jahren seine letzte Kraft eingebüßt und kann nur noch in der Negation wirksam werden.

Die konkrete Verortung der Frauenfiguren, im Sinne einer Platzierung in den Topographien der erzählten Welten zeigt sich in den Texten seit *Crisanta* als konstitutiv mit Grenzen verbunden. Während Crisanta ihren Platz auf der Grenze zwischen Stadt und Land erst finden muss, sind die Frauenfiguren in *Das wirkliche Blau* auf die Grenze als den ihnen eigenen Ort festgelegt. Die der Grenzerfahrung Crisantas inhärente Utopie einer Verbindung der gegeneinander stehenden Bereiche von Fortschritt und Tradition, von staatlicher Geschichtsauffassung (der Männer) und dem Erzählen (der Frauen) sowie von Institutionalisierung und Beziehungsnetzwerken scheint in der zweiten mexikanischen Erzählung in weite Ferne gerückt zu sein. Die mögliche Aufhebung der Gegensätze zwischen Individuum und Gesellschaft, die für Seghers im Medium der Kunst denkbar bleibt, erfordert dort maßgeblich die Abgrenzung des Individuums gegen die gesellschaftlichen Anforderungen und Entwicklungen. Die Orte der Frauen sind Grenzorte, an denen diese Abgrenzung

6 Vgl. Briefwechsel Anna Seghers – Wieland Herzfelde. Gewöhnliches und gefährliches Leben (1986).

mit ihrer Hilfe stattfinden kann; sie selber verkörpern den anhaltenden Glauben an die und das Begehren nach den anderen, »wirklichen« Möglichkeiten der Kunst jenseits der vorgegebenen Grenzen der Widerspiegelungstheorie und des Sozialistischen Realismus. Die Frauenfigurationen selber werden zu Fluchtorten des Erzählens der Autorin. Im letzten Zyklus werden Toaliina und Luisa als auf die Grenze zwischen Meer und Land festgelegte Figuren präsentiert. Ihre Verortung dort hat die Konnotationen eines zur Utopie hin offenen Zwischenbereiches verloren. Stattdessen wird durch die Festlegung auf den Ort der Höhle, bei Toaliina, und auf das Warten an der Grenze zwischen Land und Meer, bei Luisa, die einschränkende und ausschließende Funktion der Grenze hervorgehoben, die nicht mehr über sich hinaus verweist. Claudines Begrenzung im Wandgefängnis ist ein extremes Bild für den Ort der Frauen in der feudalen Gesellschaft und im Prozess der Revolution. Der Titel »Der Schlüssel« bezeichnet dort gleichermaßen die befreienden und die einschließenden Anteile des Gangs der Geschichte. Die positive Setzung von Crisantas ›Grenzerfahrung‹ wird im Verlauf der Texte von einer Hoffnung über den Versuch der künstlerischen Einlösung zu einer Einsicht in die Unmöglichkeit einer Erfüllung der Vorstellungen aus der Zeit des Exils und den ersten Jahren danach. Die letzten Texte sind durch eine immanente Kritik an den inhumanen Konsequenzen einer revolutionären Ideologie gekennzeichnet. Auf Claudines Befreiung zum Beispiel folgt ihre Vereinnahmung für den revolutionären Diskurs, auf die sie mit ihrem Schweigen antwortet. Bezeichnend für den übergreifenden Zusammenhang dieses Zyklus ist das zunehmende Verstummen aller drei Frauenfiguren, das das Ende einer intertextuellen weiblichen Erzähltradition erkennbar macht.

Von der Vielzahl der Stimmen

Neben der konkreten Verortung der Figuren in den erzählten Welten ist die narratologische Verortung der Erzählinstanz bedeutend für die Textanalysen. Insbesondere zwei kategoriale Unterscheidungen innerhalb des narratologischen Begriffsinstrumentariums bieten die Voraussetzungen für die Herausarbeitung der diskursiven Verfasstheit der Erzählungen. Die grundlegende Unterscheidung von Stimme und Sehen ermöglicht eine differenzierte Analyse der Nähe und Distanz zwischen Figurenrede und -perspektive einerseits bzw. Rede und Perspektive der narrativen Instanz andererseits. Die Differenz von Mitsicht und variabler Fokussierung zum Beispiel ermöglicht es, die textimmanente Kritik an den gesell-

schaftlichen Ideologemen hinter der harmonisierenden Fassade der Erzählungen herauszuarbeiten. Weiterhin kann durch die klare Trennung der Ebenen von Geschichte und Erzählung das Verhältnis beider Ebenen zueinander analysiert werden. Die Gestaltung dieses Verhältnisses verdient mit Blick auf die grundlegende Annahme einer Neuakzentuierung des Erzählens durch die Exilerfahrung der Autorin mehr Beachtung, als ihr bisher in der Forschung zuteil wurde. Der Rückbezug der diesem Verhältnis inhärenten Reflexionen über Funktion und Bedeutung des Erzählens auf die Überlegungen Walter Benjamins zum Erzählen macht gemeinsame Denktraditionen deutlich. Die Übereinstimmungen zwischen den theoretischen Überlegungen Benjamins und den praktischen Gestaltungen in Seghers' Erzählungen liegen unter anderem in der beiden gemeinsamen Auseinandersetzung mit einem jüdischen Erinnerungsverständnis in der Situation des Exils begründet. Dieser Denkzusammenhang verbindet beide wiederum mit der Philosophie Ernst Blochs, die auch in den frühen Jahren der DDR großen Einfluss auf die junge Generation der Intellektuellen hatte. Die Erhellung der Zusammenhänge von jüdischen Denktraditionen aus dem Exil mit der Entwicklung der DDR-Literatur, die hier nicht geleistet werden konnte und die bisher nur in Ansätzen vorliegt,[7] ist ein für zukünftige Forschungen lohnendes Thema.

Die narratologischen Analysen haben gezeigt, dass in der komplexen Komposition der Erzählungen der narrativen Instanz eine große Bedeutung zukommt. Durch diese wird das Geschehen nicht geradlinig und eindimensional, sondern anhand verschiedener Erzählstränge, sich verändernder Perspektiven und unterschiedlicher Symbolik als Geflecht von Diskursen und Wirklichkeitsauffassungen präsentiert. Seghers berichtet als Chronistin von gesellschaftlichen Auseinandersetzungen. Die offene Diskussion von moralischen und gesellschaftlichen Normen in den Texten durch die Figuren und durch die verschiedenen Ebenen der Erzählung ist verantwortlich für den novellistischen Charakter der Seghers'schen Erzählkunst. Der Blick und die Sprache der narrativen Instanz ähneln, besonders eindeutig in *Crisanta*, aber auch in *Drei Frauen aus Haiti*, der durch sie dargestellten Sprache und Sicht der Frauenfiguren der Geschichte. Das berechtigt zu der Annahme, von einer weiblichen Erzählinstanz in diesen Texten auszugehen, welche zwar männliche Sichtweisen einnehmen und schildern kann, aber keinen vorrangig »männlichen Blick«[8] präsentiert. Insbesondere in *Das wirkliche Blau*, der einzigen hier

7 Haas, Erika, Anna Seghers und der Messianismus Ernst Blochs (1997).
8 Haas, Erika, Der männliche Blick der Anna Seghers (1986).

analysierten Erzählung mit einem männlichen Helden, wird deutlich, dass die narrative Instanz trotz der perspektivischen Nähe zur Hauptfigur auch hier einen weiblichen, das heißt den Frauen in den Geschichten ähnlichen Blick auf die Geschehnisse richtet. Die Aufgabe der Erzählinstanz spiegelt sich in der Rolle der Frauen der Geschichte. Auf beiden Ebenen wird auf eine andere Wirklichkeit aufmerksam gemacht, die sich jenseits der puren Faktizität und der geprüften Ideologien, wie sie im »Bitterfelder Weg« gefordert wurden, befindet und ohne die Kunst und Gesellschaft verarmen müssen.

Vor diesem Hintergrund muss dem Verstummen der Frauenfiguren in den drei letzten Erzählungen und der Radikalisierung der formalen Gestaltung umso größere Beachtung geschenkt werden. Die weitgehende Absenz mythologischer Erzählstrukturen, wie sie sich im Fehlen von Anspielungen, Zitaten, Umdeutungen und Weiterentwicklungen tradierter Bildlichkeiten und Geschichtsmuster ausdrückt, scheint dort einer Übermacht des Diskursiven geschuldet zu sein. Das Sprechen über die Notwendigkeit der Opfer und des Aufschubs von Lebensfreude, das als Revolutionsdiskurs benannt wurde, lässt die Frauenfiguren verstummen. Die narrative Instanz führt diesen Prozess der Zerstörungen in stark verknappter Sprache und in einer sehr direkten, mitunter brutalen Bildlichkeit vor. Die Gestaltung greift hier kaum noch auf die vielfältigen intermedialen und intertextuellen Bezüge, wie sie die beiden mexikanischen Erzählungen prägen, zurück. Die Anverwandlung traditioneller Bildlichkeit geschieht dort mit dem Ziel der Aufrechterhaltung einer Utopie, in der die bildende und die erzählerische Kunst die Menschen mit sich selbst versöhnen. Die zahlreichen Anspielungen auf die christliche Kunst, die mexikanische Wandmalerei und die mythologischen Stoffe bestimmen die Gestaltung der Frauenfiguren wesentlich mit. Durch die Einbeziehung des historischen Kontextes der Mexikorezeption durch europäische Künstler (20er Jahre) und deutsche Emigranten (30er Jahre) konnten einige Traditionslinien der Rezeption des mexikanischen Revolutionsmythos sowie dessen Bedingungen und Charakteristika erläutert und dessen nachhaltiger Einfluss auf Teile der deutschen Literaturgeschichte dokumentiert werden.

Die Bilder von den Frauen in den Texten von Anna Seghers beziehen ihre Essenz aus den traditionell in der Kunst verankerten Stereotypen der Jungfrau, der Mutter, der Tochter, der alten weisen Frau und der Göttin. Dadurch ist die Repräsentation der Frauen im Rahmen der kulturhistorischen europäischen und mexikanischen Traditionen verankert. Die Figuren werden auf diese Weise über ihre Handlungen und Motive innerhalb der Geschichte hinaus mit Bedeutung versehen. Die Vielschichtigkeit

von Bedeutungskontexten und Anspielungen konnte durch die genaue Untersuchung der Repräsentationspraxis aufgeschlüsselt werden. Auch in Bezug auf die intermedialen Einflüsse kann eine signifikante Veränderung konstatiert werden. Während *Crisanta* sowohl in struktureller als auch in ikonographischer Hinsicht eine große Nähe zu den Wandbildern Riveras aufweist, findet in *Das wirkliche Blau* zwar erneut eine imaginierte Reise durch die Bilder statt, deren Ergebnis aber die Erkenntnis einer notwendigen Distanzierung von diesen Bildern des »sozialistischen Aufbaus« ist. In *Drei Frauen aus Haiti* wird in einer fortgeschriebenen Radikalisierung dieser Erkenntnis auf die zerstörerische Kraft der Bilder- und Diskursmacht hingewiesen, von der das Bild Claudines in ihrem Wandgefängnis deutlich spricht.

Diese Ergebnisse eröffnen neue Sichtweisen auf die Texte sowie auf die Repräsentation und Funktion der Frauenfiguren in den Texten. Die Beiläufigkeit, mit der die Erzählerin Seghers diese Bezüge in ihre Texte mit den oft einfach erscheinenden Fabeln einflicht, und die präzise Komposition der Erzählungen machen sie in Benjamins Worten zu einer »Chronistin« des 20. Jahrhunderts, der es gelang, einige zentrale Widersprüche ihrer Zeit auch und gerade in Bezug auf die Situation der Frauen zu gestalten. Der Blick auf die ästhetische und diskursive Verfasstheit der Texte befördert auch für andere Teile des Werkes neue Erkenntnisse. Das Seghers'sche Werk kann, erkennt man die grundlegende Dialogizität der Texte an, auch weiterhin für die Wissenschaft ein aufschlussreicher und instruktiver Forschungsgegenstand bleiben, der differenzierte Einblicke in das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft und von Kunst und Politik erlaubt. Anna Seghers stellte die Frage nach der Notwendigkeit der Opfer von historischen Prozessen immer wieder besonders anhand ihrer Frauenfiguren. Die Verbindung von Historizität des Untersuchungsgegenstandes und Aktualität der aufgeworfenen Fragen steckt ein aufschlussreiches Tätigkeitsfeld für zukünftige Forschungen ab. Die Erinnerung daran, dass es sich auch heute noch um eine offene Frage handelt, kann als Anregung aus dem Werk von Anna Seghers über die historische Distanz hinweg herausgelesen werden.

Literaturverzeichnis

Siglen

ASA: Anna-Seghers-Archiv der Akademie der Künste Berlin.
GB: Gesammelte Briefe.
GS: Gesammelte Schriften.
GW: Gesammelte Werke.
KuW: Seghers, Anna, Über Kunstwerk und Wirklichkeit. Bearbeitet und eingeleitet von Sigrid Bock, Berlin 1970/1971, 1979.
KuW I: Die Tendenz in der reinen Kunst, Berlin 1970.
KuW II: Erlebnis und Gestaltung, Berlin 1971.
KuW III: Für den Frieden der Welt, Berlin 1971.
KuW IV: Ergänzungsband, Berlin 1979.
MEGA: Marx-Engels-Gesamtausgabe, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der kommunistischen Partei der Sowjetunion und vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der sozialistischen Einheitspartei Deutschlands.
NB as: Nachlassbibliothek Anna Seghers in der Anna-Seghers-Gedenkstätte in Berlin. Die Bestandsliste kann unter www.adk.de/de/archiv/bibliothek/pdf/seghers-a.pdf eingesehen werden.
ND: Neues Deutschland (Berlin): sozialistische Tageszeitung, Verlag Neues Deutschland.
ndl: Neue deutsche Literatur: ndl; Zeitschrift für deutschsprachige Literatur Berlin, Aufbau-Verlag.
Reallexikon: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar, hg. von Jan-Dirk Müller, Berlin/NY 1997-2003.
Werkausgabe: Seghers, Anna, Werkausgabe in 5 Bänden, hg. von Helen Fehervary und Bernhard Spies, Berlin 2001 f.
ZK: Zentralkomitee.

I. Primärliteratur

1. Anna Seghers

1.1 Unveröffentlichtes Material

Im Anna-Seghers-Archiv der Akademie der Künste Berlin können Manuskriptfassungen und Materialsammlungen der Autorin eingesehen werden. Die Archivalien sind in der Arbeit mit den entsprechenden Signaturen (ASA Sign.) nachgewiesen. Darüber hinaus hatte ich von Frau Dr. Ruth Radvanyi die Erlaubnis, die Briefsammlung des Archivs einzusehen. Die von mir aus dem Archivbestand herangezogenen Briefe sind ebenfalls entsprechend gekennzeichnet (ASA Sign.).

1.2 Erzählungen und Romane

Seghers, Anna, Die Toten auf der Insel Djal. Eine Sage aus dem Holländischen. Nacherzählt von Antje Seghers. Wiederabgedruckt in: KuW IV, S. 205-208.
Dies., Die Hochzeit von Haiti. Zwei Novellen, Berlin 1949.
Dies., Das Argonautenschiff. Sagen von Jason. In: Sinn und Form 1 (1949) 6, S. 38-51.
Dies., Die Kinder. Drei Erzählungen, Berlin 1951.
Dies., Das Licht auf dem Galgen. Eine karibische Geschichte aus der Zeit der Französischen Revolution. In: Sinn und Form 12 (1960) 5/6, S. 663-756.
Dies., Karibische Geschichten, Berlin u. Weimar 1962.
Dies., Der Ausflug der toten Mädchen. In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Band IX: Erzählungen 1926-1944, Berlin und Weimar ²1981, S. 331-362.
Dies., Das Vertrauen. Roman, Darmstadt ²1988.
Dies., Sagen von Unirdischen. In: Sinn und Form 24 (1972) 1, S. 16-40.
Dies., Jans muss sterben, Berlin 2000.
Dies., Und ich brauch doch so schrecklich Freude. Tagebuch 1924/1925. Die Legende von der Reue des Bischofs Jehan d'Aigremont von St. Anne in Rouen, hg. von Zehl Romero, Christiane, Berlin 2003.

Gesammelte Erzählungen

Seghers, Anna, Der Bienenstock. Ausgewählte Erzählungen in zwei Bänden, Berlin 1953.
Dies., Erzählungen, hg. und mit Nachworten versehen von Sonja Hilzinger, 6 Bände, Berlin 1994.

Werkausgabe

Seghers, Anna, Transit. Werkausgabe. Das erzählerische Werk I/5, Bandbearbeitung Silvia Schlenstedt, Berlin 2001.
Dies., Aufstand der Fischer von St. Barbara. Das erzählerische Werk I/1.1, Bandbearbeitung Helen Fehervary, Berlin 2002.
Dies., Die Entscheidung. Roman. Das erzählerische Werk I/7, Bandbearbeitung Alexander Stephan, Berlin 2003.
Dies., Erzählungen 1966-1980. Das erzählerische Werk II/6, Bandbearbeitung Eva Kaufmann, Berlin 2005.

1.3 Essays und Dissertation

Netty Reiling (Anna Seghers), Jude und Judentum im Werk Rembrandts (Dissertation 1924), Leipzig 1983.
Seghers, Anna, Über Kunstwerk und Wirklichkeit. Bearbeitet und eingeleitet von Sigrid Bock, 3 Bände, Berlin 1970/1971, Ergänzungsband (IV) Berlin 1979.
Dies., Sowjetmenschen, Berlin 1950.
Dies., Dolores del Río. In: Argonautenschiff 12 (2003), S. 255-259.
Dies., Frieden der Welt. Ansprachen und Aufsätze 1947-1953, Berlin 1953.
Dies., Frauen und Kinder in der Emigration. In: Argonautenschiff 2 (1993), S. 319-327. Zuerst in: Briefwechsel Anna Seghers – Wieland Herzfelde (1986), S. 128-145.

Dies., Glauben an Irdisches. Essays aus vier Jahrzehnten. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Christa Wolf, Leipzig 1969.
Dies., Lieselotte Hermann. In: Pariser Tageszeitung 4.9.1937.
Dies., Unsere Freunde sagen. Nachruf auf Tina Modotti. In: Hielscher, Martin, Fluchtort Mexiko – Ein Asylland für die Literatur, Hamburg 1992, S. 14.
Dies., »Six jours, six années – pages de journal«. Ins Deutsche übersetzt und wiederabgedruckt in: ndl 32 (1984) 9, S. 5-9.
Dies., Die Kinder des zweiten Weltkriegs. In: Argonautenschiff 13 (2004), S. 309.

1.4 Briefe und Interviews

Briefwechsel im Anna-Seghers-Archiv der Akademie der Künste Berlin.
Seghers, Anna, Brief von Anna Seghers-Radvanyi an M. Apletin und Joh. R. Becher, Mexiko 1. September (1943). In: Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst, Moskau.
Dies., Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács. In: Lukács, Georg (GW I, 4), S. 345-376.
Dies., Gespräch mit Günter Caspar. In: Sonntag (Berlin) 25 (1971), 27.6.
Dies., Auch Phantasie und Träume gehören zur Wirklichkeit. Interview mit Horst Simon. In: ND, 28 (1972), 22.9.
Dies., Briefwechsel Anna Seghers – Wieland Herzfelde. Gewöhnliches und gefährliches Leben. Ein Briefwechsel aus der Zeit des Exils 1939-1946, Darmstadt und Neuwied 1986.
Briefwechsel Anna Seghers mit dem Aufbau-Verlag. In: Faber, Elmar; Wurm, Carsten (Hg.), Allein mit Lebensmittelkarten ist es nicht auszuhalten … (1991). Dies., … und leiser Jubel zöge ein (1992).
Seghers, Anna, Anna Seghers an Johannes R. Becher, Mexico City, 6.4.1946. In: Briefe an Johannes R. Becher, hg. von Rolf Harder, Berlin und Weimar 1993, S. 228.
Dies., Hier im Volk der kalten Herzen. Briefwechsel 1947, hg. von Christel Berger, Berlin 2000.
Dies.; Wolf, Christa, Das dicht besetzte Leben. Briefe, Gespräche und Essays, Berlin 2003.

2. Andere Autoren und Autorinnen

Benn, Gottfried, Sämtliche Werke, Band I und Band IV, Stuttgart 1989.
Boccaccio, Giovanni, Il Decamerone (1353). Dt.: Das Dekameron, vollst. Ausgabe in der Übertragung v. Karl Witte, durchges. v. Helmut Bode, Nachwort v. Andreas Bauer, Düsseldorf 2001.
Böll, Heinrich, Gefahr unter falschen Brüdern (1964). In: Ders., Aufsätze, Kritiken, Reden, Berlin 1967, S. 325-328.
Brecht, Bertolt, Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von Werner Hecht u.a., Stücke III und Band 27: Journale 2, Berlin, Weimar 1995.
Breton, André, Frida Kahlo de Rivera. In: Mulvey, Laura; Wollen, Peter (Hg.), Frida Kahlo und Tina Modotti (1982), S. 35/36.

Ders., Besuch bei Leo Trotzkij, Erinnerungen an Mexiko, In: Ders, Das Weite suchen, Frankfurt am Main 1989, S. 35-49, S. 21-27.
Brontë, Charlotte, Jane Eyre, London 1847.
Buch, Hans Christoph, Die Hochzeit von Port-au-Prince, Frankfurt am Main 1984.
Ders., Die Scheidung von San Domingo. Wie die Negersklaven von Haiti Robespierre beim Wort nahmen, Berlin 1976.
Fühmann, Franz, Saiäns Fiktschen, Rostock 1983.
Ders., Das Netz des Hephaistos. In: Ders., Werke, Band 4, Irrfahrt und Heimkehr des Odysseus. Prometheus. Der Geliebte der Morgenröte und andere Erzählungen, Rostock 1993, S. 369-381.
Ders., Fräulein Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann, Hamburg 1980. Darin: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Rede in der Akademie der Künste, S. 7-33.
Ders., Briefe 1950-1984, hg. von Hans-Jürgen Schmitt, Rostock 1994.
Goethe, Johann Wolfgang, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung, Band 23/1: Zur Farbenlehre, hg. von Manfred Wenzel.
Günderrode, Karoline von, Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen, hg. von Christa Wolf, Darmstadt 1979.
Härtling, Peter, Unsere Geschichte. In: Argonautenschiff 1 (1992), S. 19.
Haushofer, Marlen, Die Wand, Gütersloh 1963.
Hoffmann, E.T.A., Sämtliche Werke in sechs Bänden, Band 3 und 4, München 1963.
Homer, Odyssee, Werke, Zweiter Band, aus dem Griechischen von Johann Heinrich Voss, hg. von Peter von der Mühll, Basel 1980.
Houben, Heinrich Hubert, Christoph Columbus, Tragödie eines Entdeckers. Historische Erzählung, Berlin 1932.
Johnson, Uwe, Mutmassungen über Jakob, Frankfurt am Main 1959.
Kindl, Patrice, The Woman in the Wall, Boston 1997.
Kisch, Egon Erwin, Marktplatz der Sensationen. Entdeckungen in Mexiko, Berlin und Weimar 1974.
Kleist, Heinrich von, Die Verlobung von St. Domingo. In: Sämtliche Werke Band 2, Prosa 4, hg. v. Roland Reuß und Peter Staengle, Basel 1988.
Korngold, Ralph, Citizen Toussaint, Boston 1944.
Lesskow, Nikolai, Gesammelte Werke in 9 Bänden, München 1924-1927.
Ljesskow [sic], Nikolai, Der stählerne Floh. Übersetzt, eingeleitet und mit einem Nachwort versehen von Karl Nötzel, München 1921.
Müller, Heiner, Epitaph. In: Argonautenschiff 1 (1992), S. 6.
Novalis, Heinrich von Ofterdingen. In: Ders., Schriften. (Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Kritische Ausgabe) Band 1: Das dichterische Werk. Hg. von Paul Kluckhohn (†) u. Richard Samuel, 2., nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verb. Auflage Darmstadt 1960, S. 181-369.
Plath, Sylvia, The Bell Jar, New York 1971.
Perkins Gilman, Charlotte, The yellow wallpaper. Edited and with an introduction by Thomas L. Erskine and Connie L. Richards, New Brunswick, NJ 1993.
Spira, Steffi, Trab der Schaukelpferde. Aufzeichnungen im Nachhinein, Berlin 1988.
Strittmatter, Erwin, Ole Bienkopp, Gütersloh 1965.
Tieck, Ludwig, Der Runenberg. In: Ders., Schriften in 12 Bänden, Band 6, hg. v. Manfred Frank: Phantasus, Frankfurt am Main 1985, Erste Abteilung, S. 184-209.

Uhse, Bodo, Mexikanische Erzählungen, Berlin 1957.
Wolf, Christa, Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten, Darmstadt 1974.
Dies., Werke, hg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Sonja Hilzinger, München 1999- 2001.
Dies., Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985, Darmstadt und Neuwied 1987.
Dies.; Seghers, Anna, Das dicht besetzte Leben. Briefe, Gespräche und Essays, Berlin 2003.
Woolf, Virginia, To the Lighthouse, London 1996.

II. Sekundärliteratur

1. Zu Anna Seghers

Albrecht, Friedrich, Zwischen den Grenzpfählen der Wirklichkeit. Zur Todesproblematik bei Anna Seghers. In: Weimarer Beiträge 36 (1990) 1, S. 118-139.
Ders., Anna Seghers in der Literaturkritik des Exils. In: Grunewald, Michel (Hg.), Die deutsche Literaturkritik im europäischen Exil (1933-1940), Bern u.a. 1993, Jahrbuch für Internationale Germanistik 34, S. 181-201.
Ders., Das letzte Buch. Zu Anna Seghers' Zyklus »Drei Frauen aus Haiti«. In: Weimarer Beiträge 45 (1999) 3, S. 348-367.
Anna-Seghers-Arbeitsgruppe Hamburg, Anna Seghers' Erzählung »Der Ausflug der toten Mädchen« – eine surrealistische Komposition aus Traum und Wirklichkeit. In: Exil 15 (1995) 1, S. 65-74.
Argonautenschiff, Jahrbuch der Anna Seghers Gesellschaft, Berlin 1992- . Eine Rubrik im Jahrbuch ist der Veröffentlichung von Texten, Briefen und Fragmenten aus dem Nachlass vorbehalten.
Barkhoff, Jürgen, Erzählen als Erfahrungsrettung. Zur Ich-Perspektive in Anna Seghers' Exilroman *Transit*. In: Exilforschung Band 9 (1991), S. 218-235.
Batt, Kurt, Beruf und Berufung des Schriftstellers. In: ndl 19 (1971) 11, S. 141-149.
Ders., Ein Ganzes und seine Teile. Bei Gelegenheit der Bücher von Anna Seghers. In: ndl 19 (1971) 6, S. 69/70.
Ders. (Hg.), Über Anna Seghers. Ein Almanach zum 75. Geburtstag, Berlin, Weimar 1975.
Ders., Schriftsteller, Poetisches und wirkliches Blau, Hamburg 1980.
Behn-Liebherz, Manfred, Der Schriftsteller als Gedächtnis der Revolution. Die »karibischen Geschichten«. In: Text und Kritik, Anna Seghers, 38 (1982), Neufassung, S. 87-95.
Benjamin, Walter, Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen. Zu Anna Seghers' Roman »Die Rettung«. GS III (1972), S. 530-538.
Berger, Christel, Gespräch mit Dr. med. Ruth Radvanyi, Tochter der Anna Seghers. In: Argonautenschiff 1 (1992), S. 150-156.
Bernhardt, Rüdiger, Wie Odysseus unterwegs. Der vergängliche Mythos im Werk der Anna Seghers. In: Argonautenschiff 9 (2000), S. 188-204.
Bernstorff, Wiebke von, Der mexikanische Revolutionsmythos und seine Rezeption

durch Seghers und andere deutsche Exilanten. In: Argonautenschiff 14 (2005), S. 154-174.
Bircken, Margrid, Marienfiguren in Seghers' frühen Texten. In: Argonautenschiff 5 (1996), S. 137-151.
Dies.; Melchert, Monika, Notizen und Briefe von und an Anna Seghers im Umkreis der Erzählung »Die Reisebegegnung«. In: Argonautenschiff 9 (2000), S. 188-204.
Bock, Sigrid, Einleitung: Zur Entwicklung der weltanschaulich-künstlerischen Programmatik bei Anna Seghers. In: KuW I, S. 11-60.
Dies., Erziehungsfunktion und Romanexperiment: Anna Seghers: *Die Toten bleiben jung*. In: Dies.; Hahn, Manfred (Hg.), Erfahrung Exil. Antifaschistische Romane 1933-1945, Berlin und Weimar 1979, S. 394-431.
Dies., Anna Seghers liest Kafka. In: Weimarer Beiträge 30 (1984) 6, S. 900-915.
Dies., Anna Seghers: Begegnung mit mexikanischer Wandmalerei. In: Stephan, Alexander (Hg.), Exil. Literatur und Künste nach 1933, Bonn 1990, S. 15-27. Auch in: Argonautenschiff 14 (2005).
Dies., Sprechen in Andeutungen. Bemerkungen zu Anna Seghers. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.), Literatur in der DDR (1991), S. 72-84.
Dies., Die Farbe der Sonne und der Nacht. Gespräch mit Lenka Reinerova. In: Argonautenschiff 3 (1994), S. 127-139.
Brandes, Ute, Anna Seghers's Politics of Affirmation. In: Wallace, Ian, Anna Seghers in Perspective, Amsterdam – Atlanta 1998, S. 175-197.
Dies., Anna Seghers, Berlin 1992.
Degemann, Christa, Anna Seghers in der westdeutschen Literaturkritik 1946 bis 1983, Köln 1985.
Díaz Pérez, Olivia C., Das Bild Mexikos und die Exilerfahrung im Werk von Anna Seghers. In: Argonautenschiff 11 (2002), S. 85-98.
Dies., Dolores del Río und Crisanta. Notizen zum Essay über Dolores del Río von Anna Seghers. In: Argonautenschiff 12 (2003), S. 260-270.
Dies., »Wahrscheinlich war die Lebensplanung so, dass wir zurückkehren würden, vor allem die Mutter …«. Gespräch mit Frau Dr. Ruth Radványi, Tochter von Anna Seghers. In: Argonautenschiff 12 (2003), S. 201-214.
Diersen, Inge, Seghers-Philologie. In: Zeitschrift für Germanistik (1988) 1, S. 80-84.
Dies., Jason 1948 – Problematische Heimkehr. In: Argonautenschiff 1 (1992), S. 106-128.
Dies., Erfahrung Mexiko. Die lateinamerikanische Spur im Schaffen von Anna Seghers. In: Argonautenschiff 3 (1994), S. 145-154.
Drogerloh, Anette, Der »Schöpfer-Künstler« und sein Gegenstand. Anna Seghers' Dissertation im Kontext der Rembrandt-Rezeption nach 1900. In: Argonautenschiff 5 (1996), S. 113-117.
Einhorn, Barbara, Jüdische Identität und Frauenfragen im Werk von Anna Seghers. In: Argonautenschiff 6 (1997), S. 290-306.
Elsner, Ursula, Anna Seghers – Die Frau mit dem »männlichen Blick«? Zur Festschreibung eines Klischees in der westdeutschen Seghers-Rezeption. In: Argonautenschiff 5 (1996), S. 171-183.
Fehervary, Helen, Landschaften eines Auftrags. Manierismus, Modernismus, Müller. In: Hermand, Jost, Mit den Toten reden: Fragen an Heiner Müller. Köln u. a. 1999, S. 160-175.

Dies., Die gotische Linie. In: Hermand, Jost, Mit den Toten reden: Fragen an Heiner Müller. Köln u.a. 1999, S. 113-135.

Dies., Anna Seghers: the mythic dimension, Ann Arbor, Michigan 2001.

Fetzer, John Francis, From the »Blue Flower« to the »True Blue«. Anna Seghers Variations on a Romantic Theme from her Exile Years in Mexico. In: Borchmeyer, Dieter; Heimeran, Till, Weimar am Pazifik: literarische Wege zwischen den Kontinenten. Festschrift für Werner Vordtriede zum 70. Geburtstag, Tübingen 1985, S. 50-60.

Greiner, Bernhard, Der Bann der Zeichen: Anna Seghers' Entwürfe der Identitätsfindung. In: Jahrbuch zur Literatur der DDR 3, Probleme deutscher Identität, hg. von Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr, Bonn 1983, S. 131-151.

Ders., »Sujet barré« und Sprache des Begehrens: Die Autorschaft »Anna Seghers«. In: Ders., Literatur der DDR in neuer Sicht, Frankfurt am Main 1986, S. 46-79.

Ders., Subjekt und Symbol: Anna Seghers' literarische Diskursbegründung. In: Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Selbstbestimmung und Anpassung. Vorträge des Germanistenverbandes Berlin 1987, hg. von Norbert Oellers, Band 3, Tübingen 1988, S. 77-95.

Ders., »Kolonien liebt, und tapfer Vergessen der Geist«: Anna Seghers' zyklisches Erzählen. In: Argonautenschiff 3 (1994), S. 155-171.

Gutzmann, Gertrud, Eurozentrisches Welt- und Menschenbild in Anna Seghers' »Karibische Geschichten«. In: Pelz, Annegret, Frauen, Literatur, Politik, Hamburg 1988, S. 189-204.

Dies., Der lateinamerikanische Kontinent in Anna Seghers' publizistischen Schriften. In: Bauschinger, Sigrid; Cocalis, Susan L. (Hg.), »Neue Welt«; »Dritte Welt«. Interkulturelle Beziehungen Deutschlands zu Lateinamerika und der Karibik, Tübingen und Basel 1994, S. 155-183.

Haas, Erika, Ideologie und Mythos, Studien zur Erzählstruktur und Sprache im Werk von Anna Seghers, Stuttgart 1975.

Dies., Der männliche Blick der Anna Seghers: Das Frauenbild einer kommunistischen Schriftstellerin. In: Hassauer, Friederike; Roos, Peter, Die Frauen mit Flügeln, die Männer mit Blei? Notizen zu weiblicher Ästhetik, Alltag und männlichem Befinden, Siegen 1986, S. 165-175.

Dies., Anna Seghers und der Messianismus Ernst Blochs. Ein Denktypus und seine literarische Erscheinungsweise. In: Argonautenschiff 6 (1997), S. 275-289.

Haller-Nevermann, Marie, »Jude und Judentum« im Werk Anna Seghers': Untersuchungen zur Bedeutung jüdischer Traditionen und zur Thematisierung des Antisemitismus in den Romanen und Erzählungen von Anna Seghers, Frankfurt am Main u. a. 1997.

Hilt, Douglas, Die mexikanischen Jahre von Anna Seghers. In: Kohut, Karl; Zur Mühlen, Patrik von, Alternative Lateinamerika (1994), S. 209-217.

Hilzinger, Sonja, Die »Blaue Blume« und das »Wirkliche Blau«. Zur Romantik-Rezeption in den Erzählungen »Das wirkliche Blau« und »Die Reisebegegnung« von Anna Seghers. In: Literatur für Leser 11 (1988) 4, S. 260-271.

Dies., Im Spannungsfeld zwischen Exil und Heimkehr. Funktionen des Schreibens in der Novelle »Der Ausflug der toten Mädchen«. In: Weimarer Beiträge 36 (1990) 10, S. 1572-1581.

Dies., Avantgarde ohne Hinterland. Zur Wiederentdeckung des Romantischen in

Prosa und Essayistik der DDR. In: Arnold, Heinz Ludwig; Meyer-Gosau, Frauke (Hg.), Literatur der DDR (1991), S. 93-100.
Dies., Frauenbilder, Faschismusanalyse und Exilerfahrung in antifaschistischen Zeitromanen von Schriftstellerinnen der dreißiger und vierziger Jahre. In: Wertheimer, Jürgen (Hg.), Von Poesie und Politik (1994).
Dies., »Wenn es keine Zukunft mehr gibt, ist das Vergangene umsonst gewesen«. Anna Seghers und die beiden deutschen Diktaturen. In: Rüther, Günther (Hg.), Literatur in der Diktatur (1997), S. 195-214.
Dies., From the Revolution Lost to the Revolution Betrayed. Anna Seghers' Karibische Geschichten. In: Wallace, Ian, Anna Seghers in Perspective (1998), S. 165-173.
Dies., Anna Seghers und Heinrich Heine: Begegnung im Exil. In: Dies.; Gauch, Sigfrid; Stegat, Anne (Hg.), Wort-Brüche. Rheinland-Pfälzisches Jahrbuch für Literatur, Band 5, Frankfurt am Main 1998, S. 224-229.
Dies., Anna Seghers, Stuttgart 2000.
Hodges, Carolyn R., The Power of the Oppressed. The Evolution of the Black Character in Anna Seghers' Caribbean Fiction. In: Studies in GDR Culture and Society 7. Selected Papers from the Twelfth New Hampshire Symposium on the GDR, New York u. a. 1987, S. 185-197.
Horn, Anette, Reisen in die vierte Dimension: Anna Seghers' Subversion der objektiven Zeit in der Erzählung »Die Reisebegegnung«. In: Acta Germanica: German studies in Africa: Jahrbuch des Germanistenverbandes im südlichen Afrika. Band 21 (1992), S. 121-143.
Joho, Wolfgang, Den Sieg, den wir in uns tragen. Anna Seghers: Drei Frauen aus Haiti. In: ndl 28 (1980) 11, S. 134-136.
Karlavaris-Bremer, Ute, Frauen in Anna Seghers' Erzählung »Das wirkliche Blau«. In: Argonautenschiff 5 (1996), S. 204-209.
Kaufmann, Eva, Anna Seghers: Drei Frauen aus Haiti. In: Weimarer Beiträge 36 (1980) 11, S. 151-161.
Dies., Lebensanspruch und Kraftentwicklung. Anna Seghers (1900-1983). Ein Portrait. In: Brinker-Gabler, Gisela (Hg.), Deutsche Literatur von Frauen. Zweiter Band, 19. und 20. Jahrhundert, München 1988, S. 352-364.
Knipowitsch, Je., Lehren der Geschichte. In: Neue Welt 5 (1950) 23, S. 117-128.
Koh, Maeng-Im, Mythos und Erzählen im Werk von Anna Seghers, Würzburg 2005.
Kopelew, Lew, Erregung von heute und die Märchenfarben. Randnotizen zu einigen Büchern von Anna Seghers. In: Ders., Verwandt und verfremdet. Essays zur Literatur der Bundesrepublik und der DDR, Frankfurt am Main 1976, S. 39-62.
Kuczynski, Jürgen, Spätes Gutachten. Zu »Jude und Judentum im Werke Rembrandts« von Netty Reiling, ndl 28 (1980) 11, S. 48/49.
Kusche, Walter, Die »blaue Blume« und das »wirkliche Blau«. Zur Romantik-Rezeption im Spätwerk von Anna Seghers. In: Weimarer Beiträge XX (1974) 7, S. 58-79.
Leistner, Bernd, Warten und Wartenkönnen. Zu einem Motiv bei Anna Seghers. In: Ders., Sixtus Beckmesser. Essays zur deutschen Literatur, Berlin und Weimar 1989, S. 156-172.
Loest, Erich, Plädoyer für eine Tote. In: Argonautenschiff 1 (1992), S. 3-5.

Lorisika, Irene, Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers. Frankfurt am Main 1985, S. 261.

Mast, Thomas, Representing the Colonized/Understanding the Other? A Rereading of Anna Seghers' Karibische Geschichten. In: Colloquia Germanica 30 (1997) 1, S. 25-45.

Mayer, Hans, Anna Seghers. In: Ders., Der Widerruf. Über Deutsche und Juden, Frankfurt am Main 1994, S. 271-285.

Müller, Maik Martin, Das Verschwinden des Erzählers hinter der Sprache. Zu Anna Seghers' Roman *Transit.* In: Argonautenschiff 10 (2001), S. 261-272.

Mytze, Andreas W., Von der negativen Faszination. Das westdeutsche Seghers-Bild. In: Anna Seghers, Text und Kritik, Heft 38, München 1973, S. 20-30.

Neubert, Werner, Novellistisches Meisterwerk. In: ndl 15 (1967) 9, S. 66-68.

Opitz, Antonia, Der Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács (1938/39) – neu gelesen. In: Argonautenschiff 13 (2004), S. 83-94.

Pallus, Walter, »Der Schriftsteller wächst mit der Teilnahme seiner Leser«. Weiterführung und Neuansatz epischer Gestaltung bei Anna Seghers. In: Pallus, Walter; Müller-Waldeck, Gunnar, Neuanfänge. Studien zur frühen DDR-Literatur, Berlin und Weimar 1986, S. 172-225.

Pérez Alvarez, Bernardo Enrique, Die Konstitution interkultureller Texte. Eine Interpretation einiger Schriften von Anna Seghers und B. Traven, Frankfurt am Main 2004.

Pericot, Victoria, Die mexikanische und karibische Thematik in Anna Seghers' Werk, Bielefeld 1995.

Plavius, Heinz, Vom menschlichen Dasein. In: ndl 15 (1967) 9, S. 69-72.

Pohle, Fritz, Kriegsexil in Mexiko und mexikanische Stoffe bei Anna Seghers. Vom *Ausflug der toten Mädchen* (1943/44) zum *Wirklichen Blau* (1967). In: Schmidt, Friedhelm (Hg.), Wildes Paradies – Rote Hölle (1992), S. 111-129.

Raddatz, Fritz J., Der ambivalente Sozialismus – Anna Seghers. In: Ders., Traditionen und Tendenzen, Frankfurt am Main 1976, S. 215-240.

Radvanyi, Ruth, »Meine Mutter war keine Heilige«. Sonntag, 45 (1990), 19, 13.5. 1990, S. 7.

Rehmann, Ruth, Fragen an Anna Seghers. In: Argonautenschiff 1 (1992), S. 14-17.

Reich-Ranicki, Marcel, Bankrott einer Erzählerin. Anna Seghers' Roman »Das Vertrauen«. In: Die Zeit, Hamburg 14. 3. 1969, auch in: Ders., Zur Literatur der DDR (1974), S. 17-20.

Ders., Kafka übt Selbstkritik. Anna Seghers, Sonderbare Begegnungen. In: Ders., Zur Literatur der DDR (1974), S. 21-26.

Richter, Hans, Der Kafka der Seghers. In: Sinn und Form 35 (1983) 6, S. 1171-1178.

Roggausch, Werner, 1947-1977: Rückblick und Neubeginn in der DDR. Eine Einleitung. In: Roos, Peter; Hassauer, Friederike J., Anna Seghers Materialienbuch, Darmstadt 1977, S. 103-110.

Roscher, Achim, Wirkung des Geschriebenen. Gespräche mit Anna Seghers, ndl 31 (1983) 10, S. 61-75.

Roos, Peter; Hassauer, Friederike (Hg.), Anna Seghers Materialienbuch, Darmstadt 1977.

Schrade, Andreas, Anna Seghers, Stuttgart, Weimar 1993.

Rilla, Paul, Die Erzählerin Anna Seghers. In: Sinn und Form 2 (1950) 6, S. 83-113.

Rothbauer, Gerhard, Eine Liebesszene von Anna Seghers oder: Über die Schwierigkeit, die Sprache der Anna Seghers zu erklären. In: ndl 19 (1971) 11, S. 148-152.
Roussel, Hélène, Anna Seghers' Blick auf Frankreich in »Frauen und Kinder in der Emigration«. In: Argonautenschiff 11 (2002), S. 65-74.
Dies., Reise als Umweg zu sich, Exil als Energiequelle. Zu Anna Seghers' Erzählung »Das wirkliche Blau«. In: Argonautenschiff 11 (2002), S. 192-201.
Dies., Schwierigkeiten beim Schreiben für den Frieden. Zu drei vergessenen Kurzgeschichten von Anna Seghers: »Die Kinder des Zweiten Weltkriegs«. In: Argonautenschiff 13 (2004), S. 294-308, S. 309: Textanhang.
Rühle, Jürgen, Gefährten am Kreuzweg. In: Ders., Die Schriftsteller und der Kommunismus in Deutschland, Köln, Berlin 1960, S. 74-86.
Rützou Petersen, Vibeke, Revolution or Colonization: Anna Seghers' Drei Frauen aus Haiti. In: The German Quarterly 65 (1992) 1, S. 396-406.
Sandoval, Josefina, México in Anna Seghers' Leben und Werk 1940-1947, Berlin 2001.
Sanna, Simonetta, Die Sehnsucht nach einem friedlichen Deutschland. Das Schicksal deutscher Frauen zwischen kriegerischer Geschichte und stiller Landschaft in Anna Seghers' »Der Ausflug der toten Mädchen«. In: Argonautenschiff 5 (1996), S. 184-195.
Scheuer, Helmut, Biographik und Literaturwissenschaft. Konstruktion und Dekonstruktion. Anna Seghers und ihre Biographen. In: Argonautenschiff 4 (1995), S. 245-262.
Schiller, Dieter, Anna Seghers' Publizistik zwischen Exil und Heimkehr. In: Argonautenschiff 7 (1998), S. 169-180.
Schlenstedt, Silvia, Überlegungen zu Anna Seghers' »Frauen und Kinder in der Emigration«. In: Argonautenschiff 2 (1993), S. 123-131.
Schrade, Andreas, Anna Seghers, Stuttgart, Weimar 1993.
Schuhmacher, Ernst, Mit Anna Seghers in Cecilienhof. In: Sinn und Form 35 (1983) 6, S. 1154-1160.
Schuhmann, Klaus, Auf der Suche nach dem »wirklichen Blau«. Künstler- und Schriftstellerproblematik in drei Erzählungen von Anna Seghers. In: Nalewski, Horst; Schuhmann, Klaus, Selbsterfahrung als Welterfahrung. DDR-Literatur in den 70er Jahren, Berlin und Weimar 1981, S. 137-148.
Spies, Bernhard, Anna Seghers. Lektüre jenseits von Denunziation und Legitimation. In: Argonautenschiff 2 (1993), S. 101-113.
Stephan, Alexander, Vom Fortleben der Avantgarde im Exil. Das Beispiel Anna Seghers. In: Blätter der Carl Zuckmayer-Gesellschaft 11 (1985), S. 42-51.
Ders., *Etwas Böses ist geschehen. Das Mädchen hat wieder Männerkleider angezogen.* Frauentexte von Anna Seghers aus dem Exil. In: Ders., Anna Seghers im Exil. Essays, Texte, Dokumente, Bonn 1993, S. 42-55.
Ders., Anna Seghers im Exil. Essays, Texte, Dokumente, Bonn 1993.
Ders., Flucht aus Frankreich. Der Weg von Anna Seghers nach Mexiko. In: Saint Sauveur-Henn, Anna (Hg.), Zweimal verjagt. Die deutschsprachige Emigration und der Fluchtweg Frankreich – Lateinamerika: 1933-1945, Berlin 1998, S. 78-89.
Ders., Kommentar. In: Seghers, Anna, Die Entscheidung, Werkausgabe (2003), S. 650-712.
Stern, Jeanne, Das Floß der Anna Seghers. In: Batt, Kurt (Hg.), Über Anna Seghers. Ein Almanach zum 75. Geburtstag, Berlin, Weimar 1975, S. 77-91.

Dies., Die Dame mit dem Turban. In: ndl 29 (1981) 6, S. 5-19.
Straub, Martin, Kafka-Rezeption und Realismus-Auffassung in »Die Reisebegegnung«. In: Argonautenschiff 2 (1993), S. 64-78.
Streller, Siegfried, Von verborgener Größe. In: ndl 28 (1980) 11, S. 139-142.
Suhl, Nicole, Anna Seghers: »Grubetsch« und »Aufstand der Fischer von St. Barbara«. Literarische Konstrukte im Spannungsfeld von Phänomenologie und Existenzphilosophie, Frankfurt am Main u.a. 2002.
Teraoka, Arlene A., Race, Revolution and Writing. Caribbean Texts by Anna Seghers. In: Bahr, Eberhard; Saine, Thomas P. (Hg.), The internalized Revolution. German Reactions to the French Revolution 1789-1989, New York 1992, S. 219-237.
Vilar, Loreto, Die Kritik des realen DDR-Sozialismus im Werk: Anna Seghers: »Die Entscheidung« und »Das Vertrauen«, Würzburg 2004.
Wagner, Frank, Deportation nach Piaski. Letzte Stationen der Passion von Hedwig Reiling. In: Argonautenschiff 3 (1994), S. 117-126.
Ders.; Emmerich, Ursula; Radvanyi, Ruth, Anna Seghers. Eine Biographie in Bildern. Mit einem Essay von Christa Wolf, Berlin und Weimar 1994.
Wallace, Ian, Anna Seghers in Perspective, Amsterdam/Atlanta 1998.
Walter, Hans-Albert, Anna Seghers' Metamorphosen. Transit – Erkundungsversuche in einem Labyrinth, Frankfurt am Main 1984.
Ders., Eine deutsche Chronik. Das Romanwerk von Anna Seghers aus den Jahren des Exils. In: Keim, Anton Maria, Exil und Rückkehr, Emigration und Heimkehr. Ludwig Berger, Rudolf Frank, Anna Seghers und Carl Zuckmayer, Mainz 1986, S. 85-119.
Weigel, Sigrid, Die Topographien der Geschlechter: kulturgeschichtliche Studien zur Literatur, Hamburg 1990.
Dies., Fremde Kultur und Weiblichkeit in den »karibischen Geschichten« von Anna Seghers, Hans Christoph Buch und Heiner Müller. In: Feministische Studien 9 (1991) 2, S. 57-64.
Zehl Romero, Christiane, The Rediscovery of Romanticism in the GDR. A Note on Anna Seghers' Role. In: Studies in GDR Culture and Society 2, Lanham, Washington D. C. 1982, S. 19-29.
Dies., Erinnerung an eine Zukunft. Anna Seghers, Christa Wolf und die Suche nach einer weiblichen Tradition des Schreibens in der DDR. In: Stephan, Inge u.a. »Wen kümmert's, wer spricht« (1991), S. 211-224.
Dies., Anna Seghers, Hamburg 1993.
Dies., Anna Seghers und Simone de Beauvoir. Littérature Engagée von Frauen, Berlin – Paris. In: Argonautenschiff 5 (1996), S. 153-170.
Dies., Anna Seghers. Eine Biographie 1900-1947, Berlin 2000.
Dies., Anna Seghers. Eine Biographie 1947-1983, Berlin 2003.

2. Kultur- und Literaturwissenschaft allgemein:

Agde, Günter (Hg.), Kahlschlag: das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Berlin 1991.
Akademie der Künste (Hg.), Streit um die Neue Wache. Zur Gestaltung einer zentralen Gedenkstätte, Berlin 1993.

Allrath, Gaby; Gymnich, Marion, Feministische Narratologie. In: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.), Neue Ansätze (2002), S. 35-72.

Dies., Neue Entwicklungen in der *gender*-orientierten Erzähltheorie. In: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.), Erzähltextanalyse (2004), S. 33-48.

Alt, Peter-André, Der Schlaf der Vernunft: Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit, München 2002.

Arendt, Hannah, Gedanken zu Lessing. Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten. In: Dies., Menschen in finsteren Zeiten, hg. von Ursula Ludz, München, Zürich ²1985, S. 17-48.

Dies., Besuch in Deutschland. Aus dem Amerikanischen von Eike Geisel, Nördlingen 1993.

Dies., Fernsehgespräch mit Günter Gaus. In: Dies., Ich will verstehen. Selbstauskünfte zu Leben und Werk. Mit einer vollständigen Bibliographie, hg. von Ursula Ludz, München 1996, S. 44-70.

Arnold, Heinz Ludwig; Meyer-Gosau, Frauke (Hg.), Literatur der DDR. Rückblicke, München 1991.

Assmann, Aleida, Das Gedächtnis der Orte. In: Stimme, Figur. Kritik und Restitution in der Literaturwissenschaft. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjS), Sonderheft 1994, S. 17-35.

Bachelard, Gaston, Die Poetik des Raumes. Aus dem Französischen von Kurt Leonhard, Frankfurt am Main ⁵1999.

Bachofen, Johann Jakob, Das Mutterrecht, Stuttgart 1861.

Badenberg, Nana, Wandbilder – Bilderwandel. Diego Rivera im Blick seiner europäischen Betrachter. In: Schmidt, Friedhelm, Wildes Paradies – Rote Hölle (1992), S. 130-159.

Bahr, Eberhard; Saine, Thomas P., The internalized Revolution. German Reactions to the French Revolution 1789-1889, New York 1992.

Barkai, Avraham, Die »stillen Teilhaber« des NS-Regimes. In: Gall, Lothar; Pohl, Manfred, Unternehmen im Nationalsozialismus (1998), S. 117-120.

Bauschinger, Sigrid; Cocalis, Susan L. (Hg.), »Neue Welt«; »Dritte Welt«. Interkulturelle Beziehungen Deutschlands zu Lateinamerika und der Karibik, Tübingen und Basel 1994.

Baßler, Moritz, Einleitung. New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. In: Ders. (Hg.), New Historicism (2001), S. 7-28.

Ders. (Hg.), New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur, Tübingen, Basel ²2001.

Becker, Claudia, Zimmer – Kopf – Welten. Motivgeschichte des Interieurs im 19. und 20. Jahrhundert, München 1990.

Becker, Gabriele; Bovenschen, Silvia; Brackert, Helmut u. a., Aus der Zeit der Verzweiflung. Zur Genese und Aktualität des Hexenbildes, Frankfurt am Main 1976.

Belsey, Catherine, Von den Widersprüchen der Sprache. Eine Entgegnung auf Stephen Greenblatt. In: Greenblatt, Stephen, Was ist Literaturgeschichte? (2000), S. 51-72.

Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften (GS), Frankfurt am Main 1972-1977 und Gesammelte Briefe (GB) Frankfurt am Main 1999-2000.

Ders.; Scholem, Gershom, Briefwechsel 1933-1940, hg. von Gershom Scholem, Frankfurt am Main 1985.

Bennholdt-Thomsen, Anke, Die Bedeutung des Ortes für das literarische Geschichtsbewußtsein. In: Eggert, Hartmut; Profitlich, Ulrich; Scherpe, Klaus R. (Hg.), Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit, Stuttgart 1990, S. 128-139.

Bloch, Ernst, Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. In: Gesamtausgabe Band 5, 1 und 5, 2, Frankfurt am Main 1959.

Blumenberg, Hans, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Fuhrmann, Manfred, Terror und Spiel, München 1971, S. 11-66.

Bock, Sigrid; Hahn, Manfred (Hg.), Erfahrung Exil. Antifaschistische Romane 1933-1945, Berlin und Weimar 1979.

Bollnow, Otto Friedrich, Mensch und Raum, Stuttgart u.a. 1963.

Booth, Wayne C., Distance and Point of View. In: Essays in Criticism 11 (1961), S. 60-70.

Borchmeyer, Dieter; Heimeran, Till (Hg.), Weimar am Pazifik: literarische Wege zwischen den Kontinenten. Festschrift für Werner Vordtriede zum 70. Geburtstag, Tübingen 1985.

Bovenschen, Silvia, Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt am Main 1979.

Dies., Über die Frage: Gibt es eine »weibliche Ästhetik«? welche seit kurzem im Umlauf die feministischen Gemüter bewegt. In: Ästhetik und Kommunikation 29 (1998), S. 68-76.

Dies., Die aktuelle Hexe, die historische Hexe und der Hexenmythos. Die Hexe: Subjekt der Naturaneignung und Objekt der Naturbeherrschung. In: Becker, Gabriele; Bovenschen, Silvia; Brackert, Helmut u.a., Aus der Zeit der Verzweiflung. Zur Genese und Aktualität des Hexenbildes, Frankfurt am Main 1976, S. 259-312.

Brockmann, Stephen, Heroes of the Zero Hour. In: Ders.; Steakly, James, Heroes and Heroism in German Culture. Essays in Honor of Jost Hermand, April 2000, Amsterdam, New York 2001, S. 103-121.

Burdorf, Dieter, Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte, Stuttgart, Weimar 2001.

Ders., Wozu Form? Eine Kritik des literaturdidaktischen Inhaltismus. In: Sprache und Literatur 93 (2004), S. 102-119.

Burkert, Walter, Antike Mysterien. Funktion und Gehalt, München 1990.

Cohn, Dorrit, The Encirclement of Narrative. In: Poetics Today 2.2 (1981), S. 157-182.

Danyel, Jürgen, Die Opfer- und Verfolgtenperspektive als Gründungskonsens? Zum Umgang mit der Widerstandstradition und der Schuldfrage in der DDR. In: Ders. (Hg.), Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten, Berlin 1995, S. 31-46.

Deiritz, Karl; Krauss, Hannes, Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder »Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge«. Analysen und Materialien, Hamburg, Zürich 1991.

Dill, Hans-Otto, Geschichte der lateinamerikanischen Literatur im Überblick, Stuttgart 1999.

Diotima, Jenseits der Gleichheit. Über Macht und die weiblichen Wurzeln der Autorität, Königstein/Taunus 1999.

Dies., Der Mensch ist zwei, Wien 1989.
Ecker, Hans-Peter, Die Legende. Kulturanthropologische Annäherung an eine literarische Gattung, Stuttgart, Weimar 1993.
Emmerich, Wolfgang, Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe, Berlin 2000.
Ders., Der verlorene Faden. Probleme des Erzählens in den siebziger Jahren. In: Hohendahl, Peter Uwe; Herminghouse, Patricia, Literatur der DDR (1983), S. 153-192.
Engels, Friedrich, Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates. Im Anschluß an Lewis H. Morgans Forschungen. In: MEGA, Abteilung 1, Band 29, Berlin 1990.
Englmann, Bettina, Poetik des Exils: die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur, Tübingen 2001.
Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Band 6. Begründet von Kurt Ranke, hg. von Rolf Wilhelm Brednich, Berlin/NY 1990, S. 960-993.
Erll, Astrid; Gymnich, Marion, Kulturgeschichtliche Narratologie: Die Historisierung und Kontextualisierung kultureller Narrative. In: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.), Neue Ansätze (2002), S. 73-113.
Ewers, Hans-Heino, Kinder, die nicht erwachsen werden. Die Geniusgestalt des ewigen Kindes bei Goethe, E.T.A. Hoffmann, J.M. Barrie, Ende und Nöstlinger. In: Kinderwelten, Kinder und Kindheit in der neueren Literatur. Festschrift für Klaus Doderer. Hg. vom Freundeskreis des Instituts für Jugendbuchforschung Frankfurt, Weinheim und Basel 1985, S. 42-70.
Exilforschung: ein internationales Jahrbuch, hg. im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung, München 1983-.
Faber, Elmar; Wurm, Carsten (Hg.), Allein mit Lebensmittelkarten ist es nicht auszuhalten … Autoren- und Verlegerbriefe 1945-1949, Berlin 1991.
Dies. (Hg.), … und leiser Jubel zöge ein. Autoren- und Verlegerbriefe 1950-1959, Berlin 1992.
Folgarait, Leonard, Mural Painting and social Revolution in Mexico, 1920-1940. Art of the New Order, Cambridge University Press 1998.
Foucault, Michel, Andere Räume. In: Idee, Prozeß, Ergebnis. Die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt. Ausstellungskatalog, Berlin 1987, S. 337-340.
Ders., Space, Knowledge and Power (Interview conducted with Paul Rabinow). In: Leach, Neil, Rethinking architecture: a reader in cultural theory, London 1997, S. 367-379.
Frenzel, Elisabeth, Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 4. überarbeitete und ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1992, Verführerin, die dämonische, S. 774-788.
Fried, Erich, Märchen, Mythen, Träume, Konstanz u.a. 1957.
Fröschle, Ulrich, Das andere Deutschland. Zur Topik der Ermächtigung. In: Zuckmayer Jahrbuch 7 (2004), S. 47-85.
Gall, Lothar; Pohl, Manfred, Unternehmen im Nationalsozialismus. Vortragsveranstaltung der Gesellschaft für Unternehmensgeschichte, München 1998.
Genette, Gérard, Die Erzählung, aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hg. von Jochen Vogt, München ²1998.

Ders., Paratexte, Frankfurt am Main, New York 1989.
Giddens, Anthony, The Nation State and Violence, Band 2 von: A Contemporary Critique of a Historical Materialism, Berkeley, Los Angeles 1985.
Gillen, Eckhart; Schmidt, Diether (Hg.), Zone 5 – Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951, Berlin 1989.
Gödeke-Kolbe, Stefanie, Subjektfiguren und Literaturverständnis nach Auschwitz. Romane und Essays von Christa Wolf, Frankfurt am Main u.a. 2003.
Gold, Helmut, Erkenntnisse unter Tage. Bergbaumotive in der Literatur der Romantik, Opladen 1990.
Goldmann, Stefan, Höhle. Ort der Prägung, Erinnerung und Täuschung bei Platon und Kleist. In: Lühe, Irmela von der; Runge, Anita (Hg.), Wechsel der Orte (1997), S. 290-303.
Goldschmidt, Adolph, Gotische Madonnenstatuen in Deutschland, Augsburg 1923.
Greenblatt, Stephen, Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Aus dem Amerikanischen von Robin Cackett, Berlin 1990.
Ders., Kultur. In: Baßler, Moritz (Hg.), New Historicism (2001), S. 48-59.
Ders., Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker, Berlin 1994.
Ders., Was ist Literaturgeschichte? Mit einem Kommentar von Catherine Belsey. Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser und Barbara Naumann, Frankfurt am Main 2000.
Greiner, Bernhard, Literatur der DDR in neuer Sicht: Studien und Interpretationen, Frankfurt am Main u. a. 1986.
Grossklaus, Götz, Natur – Raum: von der Utopie zur Simulation, München 1993.
Hamburger, Käte, Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957.
Hanffstengel, Renata von, Mexiko im Werk von Bodo Uhse. Das nie verlassene Exil, New York u.a. 1995.
Hartewig, Karin, Zurückgekehrt. Die Geschichte der jüdischen Kommunisten in der DDR, Köln, Weimar, Wien 2000.
Hartmann, Anneli; Eggeling, Wolfram, Kontroverse Ost/West. Der I. Deutsche Schriftstellerkongreß – *ein* Beginn des kalten Krieges. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 17 (1992) 1, S. 66-92.
Hausen, Karin, Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere« – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Conze, Werner (Hg.), Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Stuttgart 1976, S. 363-392.
Hayes, Peter, Die I.G.-Farbenindustrie. In: Gall, Lothar; Pohl, Manfred, Unternehmen im Nationalsozialismus (1998), S. 107-116.
Heckscher, William S.; Wirth, Karl-August, Emblem. In: Reallexikon für deutsche Kunstgeschichte, Band 6, hg. von Gall, Ernst u.a., München 1973, S. 85-228.
Heidmann Vischer, Ute, Mythos. In: Reallexikon (2000), S. 664-668.
Hell, Julia, Critical Orthodoxies, Old and New, or The Fantasy of a Pure Voice: Christa Wolf. In: Hermand, Jost; Silberman, Marc, Contentious memories (1996), S. 65-101.
Hermand, Jost; Silberman, Marc, Contentious memories: looking back at the GDR. Revised and expanded papers from the 28th Wisconsin Workshop, held in Madison, Wis., November 14-16, 1996.
Hermand, Jost, Mit den Toten reden: Fragen an Heiner Müller. Köln, Weimar, Wien 1999.

Herminghouse, Patricia, The Rediscovery of Romanticism: Revisions and Reevaluations. In: Studies in GDR Culture and Society 2, Lanham, Washington, D. C., 1982, S. 1-17.

Heuer, Renate, Mutter in Israel – Muse der Romantik. Brendel Mendelssohn Veit – Dorothea von Schlegel. In: Altenhofer, Norbert; Heuer, Renate, Jüdinnen zwischen Tradition und Emanzipation, Bad Soden 1990, S. 27-47.

Heukenkamp, Ursula, Der Januskopf der Geschichte. Motive der Vergangenheitsbewältigung am Ende der siebziger Jahre. In: Chiarini, Paolo; Heukenkamp, Ursula (Hg.), Perspektivwechsel. Subjektivität in Spannung zu Alltag und Geschichte. Ein Berliner Kolloquium, Rom 1990, S. 19-39.

Heydebrandt, Renate von, Kanon – Macht – Kultur, Stuttgart u.a. 1998.

Dies.; Winko, Simone, Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 19/2 (1994), S. 96-171.

Hielscher, Martin, Fluchtort Mexiko – Ein Asylland für die Literatur, Hamburg 1992.

Hodos, Georg Hermann, Schauprozesse. Stalinistische Säuberungen in Osteuropa 1948-54, Frankfurt am Main, New York 1988.

Hohendahl, Peter Uwe; Herminghouse, Patricia, Literatur der DDR in den siebziger Jahren, Frankfurt am Main 1983.

Honold, Alexander, Erzählen. In: Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut, Benjamins Begriffe, Band 1, Frankfurt am Main 2000, S. 363-398.

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W., Gesammelte Schriften, Band 5: Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940-1950, hg. von Schmid Noerr, Gunzelin, Frankfurt am Main 1987.

Irigaray, Luce, Der Ort, der Zwischenraum. Eine Lektüre von Aristoteles: Physik IV, 2-5. In: Dies., Ethik der sexuellen Differenz, Frankfurt am Main 1991, S. 46-70.

Iser, Wolfgang, Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München ^{4}1994, S. 284.

Jahrbuch zur Literatur der DDR, hg. im Auftrag des Arbeitskreises Literatur und Germanistik der DDR, Bonn 1980-1990.

Janka, Walter, Schwierigkeiten mit der Wahrheit, Reinbek 1989.

John, Ottmar, Zwischen Gnosis und Messianismus. Jüdische Elemente im Werk Walter Benjamins. In: Valentin, Joachim; Wendel, Saskia (Hg.), Jüdische Traditionen in der Philosophie des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 2000, S. 51-68.

Jung, Carl Gustav; Kerenyi, Karl, Einführung in das Wesen der Mythologie. Gottkindmythos und Eleusinische Mysterien, Leipzig 1941.

Dies., Das göttliche Mädchen: Die Hauptgestalt der Mysterien von Eleusis in mythologischer und psychologischer Beleuchtung, Amsterdam, Leipzig 1941.

Kahlo, Frida, Meisterwerke. Mit einem Text von Keto von Waberer, München 1992.

Keim, Anton Maria, Exil und Rückkehr, Emigration und Heimkehr, Ludwig Berger, Rudolf Frank, Anna Seghers und Carl Zuckmayer, Mainz 1986.

Kießling, Wolfgang, Brücken nach Mexiko. Traditionen einer Freundschaft, Berlin 1989.

Kirschbaum, Engelbert (Hg.), Lexikon christlicher Ikonographie (LCI) Rom, Freiburg 1972.

Kittsteiner, Heinz Dieter (Hg.), Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten, München 2004.

Kleiner, Barbara, An-Sprache oder Sprache überhaupt. Zur Frage der (sexuellen) Differenz bei Walter Benjamin. In: Global Benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992, Band III, hg. von Klaus Garber u.a., München 1999, S. 1648-1658.

Klemperer, Victor, So sitze ich denn zwischen allen Stühlen. Tagebücher 1945-1949, Berlin 1999.

Kohlenbach, Margarete, Heinles Verklärung. Walter Benjamins esoterischer Subjektivismus in »Zwei Gedichte von Hölderlin«. In: Lühe, Irmela von der; Runge, Anita, Wechsel der Orte (1997), S. 138-157.

Kohut, Karl; Zur Mühlen, Patrik von, Alternative Lateinamerika: das deutsche Exil in der Zeit des Nationalsozialismus, Frankfurt am Main 1994.

Kolter, Kerstin, Frauen zwischen »angewandter« und »freier« Kunst. Sonja Delaunay in der Kritik. In: Lindner, Ines (Hg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 203-213.

Koopmann, Helmut, Geschichte, Mythos, Gleichnis: Die Antwort des Exils. In: Holzner, Johann; Wiesmüller, Wolfgang (Hg.), Ästhetik der Geschichte, Innsbruck 1995, S. 77-98.

Kremer, Detlef, Romantik, Stuttgart 2003.

Kublitz-Kramer, Maria, Frauen auf Straßen. Topographien des Begehrens in Erzähltexten von Gegenwartsautorinnen, München 1995.

Küntzel, Heinrich, Der Faschismus: seine Theorie, seine Darstellung in der Literatur. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Band 11, Die Literatur der DDR, hg. von Hans-Jürgen Schmitt, München 1983, S. 435-467.

Kurella, Alfred, Der Frühling, die Schwalben und Franz Kafka. In: Sonntag, 18 (1963), 31.

Lämmert, Eberhard, Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955.

Lanser, Susan S., Toward a feminist Narratology. In: Style 20 (1986) 3, S. 341-363.

Leo Trotzki, Verratene Revolution, Zürich 1957.

Lévi-Strauss, Claude, Traurige Tropen. Übersetzt von Eva Moldenhauer, Köln 1978.

Linke, Angelika; Nussbaumer, Markus; Portmann, Paul R., Studienbuch Linguistik, Tübingen 2001.

Lotman, Jurij M., Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kunst, hg. von Karl Eimermacher, Kronberg/Ts. 1974.

Ders., Die Struktur des künstlerischen Textes, hg. mit einem Nachwort und einem Register von Rainer Grübel, Frankfurt am Main 1973.

Löw, Martina, Raum – die topologische Dimension der Kultur. In: Handbuch der Kulturwissenschaften, hg. von Friedrich Jaeger und Burkhard Liebsch, Band 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Stuttgart, Weimar 2004, S. 46-59.

Dies., Raumsoziologie, Frankfurt am Main 2001.

Lühe, Irmela von der, »Und der Mann war oft eine schwere, undankbare Last.« Frauen im Exil – Frauen in der Exilforschung. In: Exilforschung 14 (1996), S. 44-61.

Dies.; Runge, Anita, Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewusstseins. Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen, Göttingen 1997.

Dies., Einleitung. In: Querelles, Jahrbuch für Frauenforschung, Band 6: Biographisches Erzählen (2001), S. 9-17.

Lürbke, Anna, Mexikovisionen aus dem deutschen Exil, Tübingen und Basel 2000.

Lyotard, Jean-François, Der Widerstreit, übersetzt von Joseph Vogl, München ^{2}1989.

Martinez, Matias; Scheffel, Michael, Einführung in die Erzähltheorie, München 1999.
Martinez, Matias (Hg.), Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen, Paderborn u.a. 1996.
Marx, Karl; Engels, Friedrich, Gesamtausgabe (MEGA), hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der kommunistischen Partei der Sowjetunion und vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. Erste Abteilung: Werke, Artikel, Entwürfe. Band 27: Friedrich Engels: Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft (Anti-Dühring), Berlin 1988, (dritter Abschnitt: Sozialismus. I. Geschichtliches).
Marx, Karl, Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, Einleitung. In: MEGA (Marx-Engels-Gesamtausgabe), 1. Abteilung: Werke, Artikel, Entwürfe. Band 2: März 1843-August 1844, Berlin 1982, S. 170-183.
Melchert, Monika, »Mutter Berlin« und ihre Töchter. Weibliche Perspektiven in der Nachkriegsliteratur. In: Heukenkamp, Ursula, Unterm Notdach. Nachkriegsliteratur in Berlin 1945-1949, Berlin 1996, S. 355-386.
Meuter, Norbert, Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften. In: Handbuch der Kulturwissenschaften, hg. von Friedrich Jaeger und Jürgen Straub, Band 2: Paradigmen und Disziplinen, Stuttgart, Weimar 2004, S. 140-155.
Meyer-Gosau, Frauke, (Rez.) DDR-Literaturgeschichtsschreibung nach dem Ende der DDR. In: Argonautenschiff 5 (1996), S. 337/338.
Mittenzwei, Werner, Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945-2000, Leipzig 2001.
Müller, Otto, Maria im Rosenhag: Madonnen-Bilder alter deutscher und niederländischer Meister, Königstein/Ts. 1959.
Müller, Reinhard; Wizisla, Erdmut, »Kritik der freien Intelligenz«. Walter-Benjamin-Funde im Moskauer »Sonderarchiv«. In: Mittelweg 36, 14. Jg. Oktober/November (2005), S. 61-76.
Mulvey, Laura; Wollen, Peter, Die Bedeutung des Körpers. In: Dies., Frida Kahlo und Tina Modotti. Ausstellungskatalog Berlin 1982, S. 25-27.
Münzberg, Olav; Nungesser, Michael, Geburt der mexikanischen Wandmalereibewegung in den frühen zwanziger Jahren. Vom Schöpfungsmythos zur revolutionären Dreieinigkeit, Berlin 1984.
Nägele, Rainer, Trauer, Tropen und Phantasmen: Ver-rückte Geschichten aus der DDR. In: Hohendahl, Peter Uwe; Herminghouse, Patricia, Literatur der DDR (1983), S. 193-223.
Nalewski, Horst; Schuhmann, Klaus, Selbsterfahrung als Welterfahrung. DDR-Literatur in den 70er Jahren. Berlin, Weimar 1981.
Nolden, Thomas, Die Mutter in Erinnerungstexten jüdischer Autoren der Nachkriegszeit. In: Argonautenschiff 6 (1997), S. 248-266.
Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hg.), Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier 2002.
Dies., Neue Ansätze in der Erzähltheorie, Trier 2002.
Dies. (Hg.), Erzähltextanalyse und Gender Studies, Stuttgart, Weimar 2004.
Nünning, Vera, Von der feministischen Narratologie zur *gender*-orientierten Erzähltextanalyse. In: Dies.; Nünning, Ansgar (Hg.), Erzähltextanalyse (2004), S. 1-32.

Overath, Angelika, Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht, Stuttgart 1987.

Pallus, Walter; Müller-Waldeck, Gunnar, Neuanfänge. Studien zur frühen DDR-Literatur, Berlin und Weimar 1986.

Pelz, Annegret, Passagiera – Transit. Metaphern des Übergangs in Exilromanen von Frauen. In: Hirschbach, Denny; Nowoselsky, Sonia, Zwischen Aufbruch und Verfolgung. Künstlerinnen der zwanziger und dreißiger Jahre, Bremen 1993, S. 149-157.

Pikulik, Lothar, Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung, München ²2000.

Plinius Secundus, Cajus, Naturgeschichte, übersetzt von Christian Friedrich Lebrecht Strack, 3. Band, Fünfunddreißigstes Buch, Darmstadt 1968.

Pohle, Fritz, »Freies Deutschland« und Zionismus. Exilkommunistische Bündnisbemühungen um die jüdische Emigration (Mexiko). In: Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart (1988) 3, S. 88-96.

Ders., Das mexikanische Exil. Ein Beitrag zur Geschichte der politisch-kulturellen Emigration aus Deutschland (1937-1946), Stuttgart 1986.

Ders., Kriegsexil in Mexiko und mexikanische Stoffe bei Anna Seghers. Vom *Ausflug der toten Mädchen* (1943/44) zum *Wirklichen Blau* (1967). In: Schmidt, Friedhelm (Hg.), Wildes Paradies – Rote Hölle (1992), S. 111-129.

Pries, Christine, Das Erhabene zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim 1987.

Propp, Vladimir, Morphologie des Märchens. Übersetzt von Christel Wendt, Frankfurt am Main 1975.

Publius Ovidius Naso, Metamorphosen, Epos in 15 Büchern. Übersetzt und hg. von Hermann Breitenbach, Stuttgart 2001.

Querelles, Jahrbuch für Frauenforschung, Hg.: Lühe, Irmela von der; Runge, Anita, 1996- .

Rajewsky, Irina O., Intermedialität, Tübingen und Basel 2002.

Reichel, Norbert, Der erzählte Raum. Zur Verflechtung von sozialem und poetischem Raum in erzählender Literatur, Darmstadt 1987.

Reich-Ranicki, Marcel, Zur Literatur der DDR, München 1974.

Reinhold, Ursula; Schlenstedt, Dieter; Tanneberger, Horst (Hg.), Erster Deutscher Schriftstellerkongreß vom 4.-8.Oktober 1947. Protokolle und Dokumente, Berlin 1997. Reinhold, Ursula, Dialog und Kontroverse auf dem 1. Deutschen Schriftstellerkongreß 4.-8. Oktober 1947. In: Argonautenschiff 7 (1998), S. 131-140.

Rivera, Diego, My Art, my Life. An Autobiography with Gladys March, New York 1960.

Ders., Das Werk des Malers Diego Rivera, Neuer Deutscher Verlag 1928.

Rochfort, Desmond, Mexican Muralists. Orozco, Rivera, Siqueiros, New York 1994.

Rohrwasser, Michael, Saubere Mädel, starke Genossen, proletarische Massenliteratur? Frankfurt am Main 1975.

Röllecke, Heinz, Nachwort. In: Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen, Stuttgart 1980, 3 Bände, hier: Band 3, S. 593-621.

Roos, Peter, Exil. Die Ausbürgerung Wolf Biermanns aus der DDR. Eine Dokumentation, Köln 1977.

Rössner, Michael, Lateinamerikanische Literaturgeschichte, Stuttgart, Weimar ²2002.

Rühle, Jürgen, Die Schriftsteller und der Kommunismus in Deutschland, Köln, Berlin 1960.
Rüther, Günther (Hg.), Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus, Paderborn, München u.a. 1997.
Saint Sauveur-Henn, Anna (Hg.), Zweimal verjagt. Die deutschsprachige Emigration und der Fluchtweg Frankreich – Lateinamerika: 1933-1945, Berlin 1998.
Sartori, Diana, »Du sollst«. Ein mütterliches Gebot. In: Diotima, Jenseits der Gleichheit (1999), S. 11-44.
Scheffel, Michael, Die poetische Ordnung einer heillosen Welt. Magischer Realismus und das ›gespaltene Bewußtsein‹ der dreißiger und vierziger Jahre. In: Martinez, Matias (Hg.), Formaler Mythos (1996), S. 163-180.
Schenkel, Michael, Fortschritts- und Modernitätskritik in der DDR-Literatur. Prosatexte der achtziger Jahre. Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Band 1, hg. von Paul Michael Lützeler, Tübingen 1995.
Scherpe, Klaus R., Die Unwirklichkeit der Städte, Hamburg 1988.
Scheuer, Helmut, »Nimm doch Gestalt an« – Probleme einer modernen Schriftsteller/innen-Biographik. In: Querelles (2001), S. 19-30.
Schiller, Dieter, Die Expressionismus-Debatte – eine »wirkliche, nicht dirigierte Diskussion«? In: Exil 20 (2000), S. 77-90.
Schlaffer, Hannelore, Die Poetik der Novelle, Stuttgart 1993.
Schlögel, Karl, Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik, München, Wien 2003, S. 52/53.
Ders., Kartenlesen und Augenarbeit. Über die Fälligkeit des spatial turn in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. In: Kittsteiner, Heinz Dieter (Hg.), Was sind Kulturwissenschaften? (2004), S. 261-283.
Schmidt, Friedhelm (Hg.), Wildes Paradies – Rote Hölle. Das Bild Mexikos in Literatur und Film der Moderne, Bielefeld 1992.
Schmitt, Hans-Jürgen (Hg.), Die Literatur der DDR. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Band 11, München 1983.
Scholz, Bernhard F., Emblem. In: Reallexikon (1997), S. 435-438.
Schöne, Albrecht, Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock, München ^{2}1964.
Schönfeld, Martin, Das »Dilemma der festen Wandmalerei«. Die Folgen der Formalismus-Debatte für die Wandbildbewegung in der SBZ/DDR 1945-1955. In: Feist, Günter u.a., Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990: Aufsätze, Berichte, Materialien, Köln 1996, S. 444-463.
Schriftstellerverband der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.), VII. Schriftstellerkongreß der Deutschen Demokratischen Republik. 14.-16. Nov. 1973 in Berlin, Berlin, Weimar 1974.
Schubert, Katja, Notwendige Umwege. Gedächtnis und Zeugenschaft in Texten jüdischer Autorinnen in Deutschland und Frankreich, Hildesheim u. a. 2001.
Schües, Christina, Die Frau, der Ort, die Schwelle – Zu Platons Höhlengleichnis. In: Hubrath, Margret, Geschlechter – Räume. Konstruktionen von »gender« in Geschichte, Literatur und Alltag, Köln 2001, S. 53-68.
Schüller, Karin, Die deutsche Rezeption haitianischer Geschichte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zum deutschen Bild vom Schwarzen. Lateinamerikanische Forschungen, Band 20, Köln u. a. 1992.

Schülting, Sabine, Wilde Frauen, fremde Welten. Kolonisierungsgeschichten aus Amerika, Reinbek bei Hamburg 1997.

Simmel, Georg, Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft. In: Ders., Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Gesamtausgabe Band 11, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1992, S. 687-790.

Stanzel, Franz K., Theorie des Erzählens, Göttingen 1979.

Stephan, Inge u.a., »Wen kümmert's, wer spricht«. Zur Literatur- und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West. Internationales Symposium zum Thema »Frauen und Weiblichkeit im kulturellen und literarischen Prozeß«, Köln 1991.

Steinbeck, John, Zapata, New York 1993.

Theweleit, Klaus, Pocahontas in Wonderland. Shakespeare on Tour, Frankfurt am Main 1999.

Todorov, Tzvetan, Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen. Aus dem Französischen von Wilfried Böhringer, Frankfurt am Main 1985.

Tommasi, Wanda, Die Arbeit des Knechts. In: Diotima, Jenseits der Gleichheit (1999), S. 87.

Vasconcelos, José, A Mexican Ulysses. An Autobiography. Translated and Abridged by W. Rex Crawford, Indiana University Press 1963.

Ventura, Roberto, »Tropischer Stil«. Selbst-Exotisierung, Nationalliteratur und Geschichtsschreibung in Brasilien. In: Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, Ludwig, Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt am Main 1986, S. 230-247.

Vogt, Jochen, Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie, Opladen ^{8}1998 (Erstausgabe 1972).

Ders., Grundlagen narrativer Texte. In: Arnold, Heinz Ludwig; Detering, Heinrich (Hg.), Grundzüge der Literaturwissenschaft, München 1996, S. 287-307.

Ders., Nachwort des Herausgebers. In: Genette, Gérard, Die Erzählung (1998), S. 299-303.

Weidinger, Erich, Die Apokryphen. Verborgene Bücher der Bibel, Aschaffenburg 1985.

Weigel, Sigrid, Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen, Hamburg 1989.

Dies., Topographien der Geschlechter, Hamburg 1990.

Dies., Rekonstruktion und Relektüre. Die Arbeit von Frauen in der Literaturwissenschaft als Teil weiblicher Kulturkritik. In: Feministische Erneuerung von Wissenschaft und Kunst, hg. von Arbeitsgemeinschaft Interdisziplinäre Frauenforschung und -studien, Pfaffenweiler 1990, S. 171-181.

Wenk, Silke, Die Mutter in der Mitte Berlins: Strategien der Rekonstruktion eines Hauptstadtzentrums. In: Ecker, Gisela (Hg.), Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich? München 1997, S. 33-55.

Wertheimer, Jürgen, Von Poesie und Politik. Zur Geschichte einer dubiosen Beziehung, Tübingen 1994.

Westheim, Paul, Die Geschichte von Rembrandt als Ghettomaler. In: Freies Deutschland 2 (1943) 11, S. 26.

Ders., Die Goetter streiken. In: Freies Deutschland 4 (1944) 1, S. 21/22.

Wolf, Werner, Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hg.), Erzähltheorie transgenerisch (2002), S. 23-104.

Wolfe, Bertram, The Fabulous Life of Diego Rivera, New York 1969.

Würzbach, Natascha, Erzähler Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung. In: Helbig, Jörg, Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger, Heidelberg 2001, S. 105-129.

Yerushalmi, Yosef Hayim, Zakhor. Jewish history and Jewish memory. Foreword by Harold Bloom, Washington 1982.

Zelle, Carsten, ›Angenehmes Grauen‹. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert, Hamburg 1987.

Zimmering, Raina, Mythen in der Politik der DDR, Leverkusen 2000.

Zimmermann, Margarete, Kanon und Geschlecht. Zum Verhältnis von Literaturgeschichte und weiblicher *memoria*. In: Horizonte 1 (1996), S. 41-59.

Dank

Allen voran möchte ich meinem Mann, Takahiro Nishiyama, für seinen kritischen Geist und meinen Kindern Sola und Kaya danken, die mir täglich die nötige Ablenkung durch Freude verschafft haben. Ein herzlicher Dank geht an meine Betreuerin Prof. Dr. Irmela von der Lühe für ihre unvoreingenommene, großzügige und kritische Unterstützung sowie die Integration in ihr beispiellos konstruktives Forschungskolloquium, und an meine Betreuer Prof. Dr. Dieter Burdorf für seine spontane Bereitschaft sowie die äußerst genauen Lektüren, Prof. Dr. Hartwin Gromes für seine langjährige freundschaftliche Förderung und Prof. Dr. Jürgen Thöming für den wichtigen Anfangsimpuls. Die Universitäten Vechta und Hildesheim ermöglichten durch Stipendien die Arbeit. Wichtige Anregerin der Arbeit war Dr. Heidi Gidion, wofür ihr an dieser Stelle gedankt sei. Unterstützt mit konstruktiver Kritik und Aufmunterung haben mich auch Friederike Scheffel und Prof. Dr. Michael Scheffel. Ein Riesendank geht an Dr. Nadja Lux für Korrekturen und viel mehr, auch im Verbund mit Dr. Birte Werner, Dr. Romana Weiershausen, Dr. Silke Göttmann und Nina Gülcher, ohne deren kritischen und kreativen Input alles ganz anders gekommen wäre. Für Veröffentlichungsrechte und Unterstützung bei der Arbeit im Archiv sei Dr. Ruth Radványi, Gabriele Zenke vom Archiv der Akademie der Künste, Dr. Monika Melchert von der Anna-Seghers-Gedenkstätte, Karl-Heinz Korn und Thomas Gallien gedankt. Ich danke der Banco de México Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo: Lic. José Pérez Arrellano, Lic. Fabian Ortega Aranga, Lic. Alejandro Ruiz Cardenas, dem Generalbevollmächtigten der Banco de México, für die Genehmigung zum Andruck der Bilder von Diego Rivera. Ph. D. Leonard Folgarait hat mir wertvolle Hilfe bei der Suche nach Photos und Veröffentlichungsrechten geleistet. Den Herausgeberinnen und Herausgebern der Reihe »Ergebnisse der Frauen- und Geschlechterforschung der Freien Universität Berlin« danke ich für die Übernahme der Druckkosten. Dr. Anita Runge sei gedankt für ihre Betreuung und Hilfe bei der Herausgabe der Arbeit.

Meinen Eltern möchte ich von Herzen für ihre grenzenlose Unterstützung, meiner Schwester Marieke u.a. für die kunsthistorischen Korrekturen, meinem Bruder Jochen für seine telefonischen Interventionen und meiner Freundin Stefanie Laurion für ihre Zuversicht in ›mein Projekt‹ danken.

Gewidmet ist diese Arbeit meinem Deutschlehrer, der in den 80er Jahren die schriftliche Erlaubnis aller Eltern einholen musste, um uns – außerhalb des Unterrichts – den Film *Das siebte Kreuz* zeigen zu dürfen.

Rom und Göttingen, im April 2006

Gedruckt mit Unterstützung der Freien Universität Berlin

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2006
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,
unter Verwendung von: Maria Izquierdo, Schmerzensaltar, 1946.
Druck: Hubert & Co, Göttingen

ISBN-13: 978-3-8353-0074-3
ISBN-10: 3-8353-0074-1